

UNIVERSIDADE FEDERAL DO ESTADO DO RIO DE JANEIRO
CENTRO DE LETRAS E ARTES
PROGRAMA DE PÓS-GRADUAÇÃO EM MÚSICA
MESTRADO

ACOMPANHAMENTO PIANÍSTICO EM BOSSA NOVA: ANÁLISE RÍTMICA EM DUAS
PERFORMANCES DE JOÃO DONATO E CESAR CAMARGO MARIANO

PAULA FAOUR

RIO DE JANEIRO, 2006

ACOMPANHAMENTO PIANÍSTICO EM BOSSA NOVA: ANÁLISE RÍTMICA EM DUAS
PERFORMANCES DE JOÃO DONATO E CESAR CAMARGO MARIANO

POR
PAULA FAOUR

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

Rio de Janeiro, 2006

Dedico esta pesquisa a minha avó Edith (em memória) e aos meus pais Janete e Ezio, que desde os meus primeiros passos musicais estiveram presentes sempre me apoiando e incentivando.

AGRADECIMENTOS

Agradeço a todos os amigos e parentes pelo apoio intelectual, moral e espiritual para a conclusão deste trabalho. Agradeço em especial a atenção e o carinho de Luis Viana, no dia-a-dia e noite-a-noite. Também agradeço aos pianistas Cristóvão Bastos e Leandro Braga, aos produtores Tárík de Souza e Arnaldo DeSouteiro, e ao baixista Sebastião Oliveira da Paz (Sabá), que me concederam entrevistas esclarecedoras. Para finalizar, agradeço aos protagonistas desta dissertação, Cesar Camargo Mariano e João Donato, pois, sem a genialidade dos dois, esta pesquisa não teria sentido.

EPÍGRAFE

Meu Brasil Brasileiro

Certamente esse Brasil tem que ser moralizado,
reciclado em seus costumes,
reeducado em seus princípios éticos e moraes.
Sabe-se que o brasileiro,
está retrocedendo em seu processo evolutivo,
grande parte da população deu marcha-ré,
voltaram ao período da "pedra lascada."
Sobre pontes, viadutos, vivem famílias inteiras,
em total promiscuidade.
Alimentam-se de restos, cobrem-se com galhos de árvores,
falam uma língua que não se entende,
comunicam-se através de gestos ou sinais.
Este é o perfil do miserável brasileiro,
causa um choque entre a sociedade organizada e marginalizada,
provocando episódios de violência incontrolável.
Procurar culpados não seria a solução,
entretanto, cabe a nossa justiça uma grande parcela de culpa,
visto que é lenta, arbitrária, punitiva em relação
ao seguimento menos favorecido,
é corporativa e alimenta descaradamente a impunidade.
Ressalvando os magistrados dignos,
que ainda existem,
mas são poucos,
ousaria afirmar que a ponte entre a marginalidade e o crime chama-se **impunidade**,
a justiça brasileira
é sua
Fada Madrinha.

Ezio de Oliveira Rocha
07/06/2006

FAOUR, Paula. *Acompanhamento pianístico em Bossa Nova: análise rítmica em duas performances de João Donato e Cesar Camargo Mariano*. 2006. Dissertação (Mestrado em Música) – Programa de Pós-Graduação em Música, Centro de Letras e Artes, Universidade Federal do Estado do Rio de Janeiro.

RESUMO

Esta dissertação propõe uma análise das performances de João Donato e Cesar Camargo Mariano, nas músicas "Minha Saudade" e "Samba de Verão", gravadas nos discos *João Donato e seu Trio Muito à Vontade* (1962), e *Sambalanço Trio* (1965), respectivamente. Esta pesquisa foi dividida em três partes e teve enfoque na questão rítmica do acompanhamento em Bossa Nova ao piano, na formação de trio. Na primeira parte foi explicado o surgimento do gênero; na segunda foi feito um resumo biográfico dos pianistas e suas influências, além de um levantamento da ficha técnica das gravações; e, na terceira, foram feitas as transcrições e um mapeamento das questões técnicas que envolvem o acompanhamento. Da audição das performances foram percebidas algumas habilidades inerentes às mesmas, resumidas em três tópicos: interação; capacidade de improvisação; e adaptação recíproca; além das funções de solista e acompanhador. Estas funções, por sua vez, foram analisadas a partir de dois focos: o pianista; e o trio. Como suporte teórico, tomaram-se como base os pesquisadores Campos (1968), Homem de Mello (1976), Castro (1990 e 2001), Garcia (1998) e Tinhorão (1997), além de entrevistas com pianistas e produtores musicais. A pesquisa visa não apenas preencher uma lacuna percebida em análises rítmicas da música popular brasileira, mas também dar suporte para a compreensão do *swing* e do processo de buscar um estilo musical individual.

Palavras-chave: Análise rítmica - Acompanhamento ao piano - Trio em Bossa Nova

FAOUR, Paula. Bossa Nova piano accompaniment: rhythmic analysis in two performances by João Donato and Cesar Camargo Mariano. 2006. Thesis (Master in Music) – Post Graduation Program in Music, Centro de Letras e Artes, Universidade Federal do Estado Rio de Janeiro.

ABSTRACT

This work proposes an analysis on the performances by João Donato and Cesar Camargo Mariano in the musical compositions “Minha Saudade” and “Samba de Verão”, recorded on the albums *João Donato e seu Trio Muito à Vontade* (1962), and *Sambalanço Trio* (1965), respectively. This research was divided in three parts, being the principal issue the rhythmic accompaniment in Bossa Nova, with a *trio* formation. In the first part it was explained how this genre appeared; in the second it is showed the resumed pianists' biography and their influences, as well as technical information about the records; and the third part contains the transcriptions and a study of technical aspects referred to accompaniment itself. By listening the performances some skills were revealed and abridged in three topics: interaction; capacity of improvisation; and reciprocal adaptation, besides the soloist and accompanist functions. These being analyzed with two focus: the pianist; and the trio. The researchers Campos (1968), Homem de Mello (1976), Castro (1990 and 2001), Garcia (1998) and Tinhorão (1997) were taken as theoretical support to additional interviews with pianists and musical producers. This research aims to fill a perceived hiatus in rhythmic analysis on Brazilian popular music and also to serve as support to the understanding of the swing in performances and the process of pursuing a personal music style.

Keywords: Rhythmic analysis - Accompaniment on Piano - *Trio* in Bossa Nova

SUMÁRIO

Página	
LISTA DE EXEMPLOS.....	vii
INTRODUÇÃO.....	1
CAPÍTULO 1 - O SURGIMENTO DA BOSSA NOVA E ALGUNS PROTAGONISTAS.....	9
1.1 O surgimento do termo bossa nova	
1.1.1 As transformações musicais no final da década de 50	
1.1.2 Novas técnicas de interpretação e acompanhamento	
1.2 A contribuição do samba e do jazz	
1.3 O surgimento dos trios	
CAPÍTULO 2 – A PARTICIPAÇÃO DE JOÃO DONATO E CESAR CAMARGO MARIANO NA BOSSA NOVA.....	35
2.1 Biografia de João Donato	
2.1.1 Influências musicais de João Donato	
2.1.2 A ligação entre João Donato e João Gilberto	
2.1.3 O LP <i>Muito à Vontade</i>	
2.2 Biografia de Cesar Camargo Mariano	
2.2.1 Influências musicais de Cesar Camargo Mariano	
2.2.2 O LP <i>Sambalanço Trio</i>	
CAPÍTULO 3 - ACOMPANHAMENTO, UMA PRÁTICA INTERPRETATIVA.....	58
3.1 Apresentação	
3.2 Gênero e Estilo	
3.3 Swing	
3.4 Acompanhamento	
3.4.1 Os pianistas como foco	
3.4.2 O trio como foco	
3.5 Três habilidades fundamentais para a performance em geral	
3.5.1 Interação	
3.5.2 Capacidade de improvisação	
3.5.3 Adaptação recíproca	
3.6 Técnicas interpretativas	
CONCLUSÕES.....	93
REFERÊNCIAS BIBLIOGRÁFICAS.....	96
GLOSSÁRIO.....	101
ANEXOS.....	103

LISTA DE EXEMPLOS MUSICAIS

- EXEMPLO 1 – Grupamento de semicolcheia, colcheia, semicolcheia
- EXEMPLO 2 – Marcação básica da Bossa Nova segundo Augusto de Campos
- EXEMPLO 3 – “Bim Bom”, de João Gilberto. Transcrição rítmica de voz e violão
- EXEMPLO 4 – Minha Saudade, compassos 24 a 29
- EXEMPLO 5 – Samba de Verão, compassos 22 a 26
- EXEMPLO 6 – Minha Saudade, introdução (compassos 1 a 8)
- EXEMPLO 7 – Minha Saudade, improviso de bateria e percussão e retorno a parte B (compassos 72 a 89)
- EXEMPLO 8 – Samba de Verão, 1ª. exposição do tema (compassos 1 a 9)
- EXEMPLO 9 – Samba de Verão, fim do tema e início do improviso (compassos 30 a 36)
- EXEMPLO 10 - Samba de Verão, saída do improviso e volta ao tema modulando para fá maior (compasso 62 a 68)
- EXEMPLO 11 – Samba de Verão, improviso (compassos 37 ao 41)
- EXEMPLO 12 – Audição da passagem (1.20s a 2.15s) em “Samba de Verão”
- EXEMPLO 13 – Samba de Verão, improviso (compassos 32 a 41)
- EXEMPLO 14 – Minha Saudade , parte A (compassos 16 a 23)
- EXEMPLO 15 – Minha Saudade, parte B (compassos 24 a 32)
- EXEMPLO 16 – Minha Saudade, melodia e linha do contrabaixo (compassos 8 a 16)
- EXEMPLO 17 – Blues for Alice (compassos 4 a 7)
- EXEMPLO 18 – Samba de Verão, exposição do tema (compassos 1 a 9)
- EXEMPLO 19 - Samba de Verão, final do improviso (compassos 62 a 65)
- EXEMPLO 20 - Minha Saudade, tema parte B (compassos 89 a 96)
- EXEMPLO 21 – Meu Caro Amigo (compassos 1 a 4)
- EXEMPLO 22 – Carta ao Tom (compassos 1 a 5)
- EXEMPLO 23 – Samba de Verão (compassos 10 a 15)
- EXEMPLO 24 – As Time Goes By (compassos 1 a 8)
- EXEMPLO 25 – Minha Saudade, parte B depois do improviso (compassos 89 a 96)
- EXEMPLO 26 – Samba de Verão (compassos 2 a 7)
- EXEMPLO 27 - João Donato em Minha Saudade
- EXEMPLO 28 - Cesar Camargo Mariano em Samba de Verão

INTRODUÇÃO

Ao analisar as questões das práticas interpretativas, que envolvem o acompanhamento ao piano, no contexto de música popular, verificamos a importância do assunto, por este instrumento ser capaz de assumir várias funções no ato de acompanhar, e pelo fato de existir grande complexidade técnica para se realizar o acompanhamento. É fato que a compreensão da prática do acompanhamento está baseada em questões abstratas porque a maior parte da transmissão do conhecimento é feita tanto de forma oral, como por imitação. Isto acontece porque os códigos tradicionais de notação musical, que representam notas, células rítmicas, ornamentos e sinais de expressão, associados aos códigos que são usados na música popular de modo geral, como letras e números, não são suficientes para a compreensão completa da interpretação. O instrumentista precisa adquirir conhecimento prévio para decodificá-los e principalmente como usá-los, ou seja, como adaptá-los para a estrutura física e acústica do seu instrumento, além de se integrar ao gênero musical em que se encontra.

De uma forma geral, os códigos de caráter notacional como nota, ritmo, expressão, assim como letras e números, quando interpretados por um músico, têm a função de expressar a idéia musical do compositor. No entanto, a liberdade que o músico tem de interpretar estes códigos permite que eventualmente aconteça um distanciamento das intenções do autor. Apesar de existir material escrito analisando a questão harmônica e melódica¹, não temos material significativo, nem em quantidade nem em qualidade, que aborde o acompanhamento rítmico de um dado gênero musical, ficando as escolhas musicais à mercê do bom senso e do bom gosto do intérprete.

Neste trabalho, especificamente, tentou-se preencher parte da lacuna que existe em torno da questão do acompanhamento focalizando a parte rítmica dentro do gênero Bossa Nova. O material usado para analisar o estilo de acompanhamento teve como base os padrões rítmicos da mão esquerda, interpretados pelos pianistas João Donato e Cesar Camargo Mariano, em duas gravações - “Minha Saudade”, de João Donato e João Gilberto; e “Samba de Verão”, de Marcos Valle e Paulo Sérgio Valle - pertencentes aos discos *João Donato e seu trio Muito à Vontade*, e *Sambalanço Trio*, respectivamente. Ambas performances foram gravadas em trio (piano, contrabaixo e bateria), formação escolhida para as análises desta pesquisa.

¹ É possível citar alguns livros, como: *Dicionário de Acordes Cifrados* de Almir Chediak, *How to Improvise* de Hall Crook e *The Jazz Piano Book* de Mark Levine.

Dentro destas análises, foram abordados os seguintes aspectos das interpretações dos pianistas mencionados: seus estilos característicos; a interação tanto do pianista em relação aos demais componentes do trio, quanto dos instrumentistas entre si; a capacidade de improvisação dos instrumentistas; e a adaptação às funções dos instrumentos na situação musical analisada. Sendo o estilo a característica mais individual da interpretação, este será aprofundado no capítulo três. Dentre os demais aspectos acima citados, baseando-se em depoimentos formais e informais de músicos, produtores e pesquisadores musicais, foram consideradas três habilidades que um músico, com capacitação técnica satisfatória precisa adquirir através de formação e vivência musical, a saber:

1. Interação – de forma geral, é a maneira como os músicos se comunicam durante uma performance. Refere-se a como um instrumentista consegue interagir com o restante do conjunto e como este apresenta sua resposta. Entende-se que um solista precisa estar seguro de que seus acompanhadores estão atentos às suas sugestões. Por outro lado, para o restante do conjunto proporcionar uma atmosfera musical segura, as intenções do solista devem ser percebidas. A interação só acontece quando é recíproca. Também foi explicado que, na performance em grupo, a interação é principalmente sonora, sendo também relevantes os gestos utilizados.
2. Capacidade de improvisação – a improvisação foi encontrada sob algumas formas no contexto de música popular. Por exemplo, o registro no pentagrama é feito, na maioria das vezes, através de melodia e "cifras²." Portanto, como não existe em quantidade significativa, partituras escritas indicando o uso das cifras nas performances de música popular, o músico tem consciência de que necessita ter o domínio destas para criar no momento da performance uma interpretação para uma determinada peça. A liberdade para improvisação, mesmo que tenham sido feitas combinações e convenções prévias, é inerente a qualquer gênero neste contexto.
3. Adaptação recíproca – resumidamente, significa ter consciência da função que um instrumentista deve assumir dentro de uma determinada formação. De acordo com esta função, o instrumentista terá que adaptar a performance ao seu instrumento. Por exemplo, um pianista, mesmo sendo o solista dentro de um trio, pode assumir a função de acompanhador momentaneamente, quando um dos instrumentistas está

² Ver glossário

improvisando. Nesta situação, ele geralmente não mais tocará melodias, e sim acompanhará, por exemplo, através de acordes encaminhando a harmonia. Além disso, é observado que, geralmente, a adaptação entre músicos de larga experiência flui de maneira natural mesmo sem ter sido rigorosamente planejada.

Dentro da evolução do gênero Bossa Nova, foi observado que o piano, inserido na formação de trio (piano, contrabaixo e bateria), ganhou papel de destaque nas décadas de 60 e 70, através da performance de pianistas como Johnny Alf, João Donato, Tom Jobim, Sérgio Mendes, Eumir Deodato, Mário Castro Neves, Cesar Camargo Mariano, Marcos Valle e outros. Estes músicos tiveram sensível participação na evolução do gênero, tanto na questão do acompanhamento, quanto na questão do solo. Foi constatado que um pianista, ao interpretar uma peça na formação de trio, pode assumir duas funções: a de acompanhador; e a de solista. Estas funções foram analisadas sob dois focos:

1. Os pianistas como foco – Ao analisar um pianista dentro da formação de trio, foi percebido que, ao exercer a função de solista, que é a mais visível, ele também está se auto-acompanhando neste momento. Por se tratar de um instrumento harmônico, cuja estrutura física permite que as mãos sejam independentes, observou-se que, dependendo do nível técnico do pianista, este utiliza variados recursos de interpretação para ser solista de si mesmo. São alguns deles: uníssono; blocos de acordes mantendo a melodia na voz superior; melodia na mão direita e harmonia na mão esquerda e vice-versa; melodia na mão direita e contracanto na mão esquerda; entre outros.
2. O trio como foco – Compreende basicamente a habilidade de adaptação recíproca entre os acompanhadores e o solista. Outra habilidade também presente neste foco é a interação musical entre os integrantes do grupo, dentro da formação em questão. Vale registrar que o primeiro tópico (Os pianistas como foco) está inserido neste, portanto todas as observações feitas acima permanecem e são somadas às observações referentes ao trio.

Foi percebido que a maior dificuldade na questão do acompanhamento consiste em interpretar os padrões rítmicos com *swing*, buscando desenvolver um estilo próprio.

A pesquisa foi estruturada em três capítulos, com a intenção de analisar a questão do acompanhamento abordando a parte histórica e a parte musical:

1. O surgimento da Bossa Nova e alguns protagonistas

Neste capítulo, foi apresentado o surgimento da Bossa Nova, a partir da trajetória de alguns protagonistas. Segundo as fontes pesquisadas, alguns músicos à época modificaram a maneira de compor, tocar e cantar, construindo o novo gênero musical brasileiro. Também foram explicadas as transformações musicais no final da década de 50; as novas técnicas de interpretação e acompanhamento; a contribuição do samba e do jazz; e o surgimento dos trios (piano, baixo e bateria).

2. A participação de João Donato e Cesar Camargo Mariano na Bossa Nova

Neste capítulo, o enfoque foi a biografia dos protagonistas, as influências musicais de cada um, até chegar no *corpus* do estudo, que são as gravações de João Donato e Cesar Camargo Mariano, com seus trios respectivos à época. Nesta última parte, foram analisadas as fichas técnicas dos trabalhos. Para uma melhor organização, este capítulo foi subdividido em duas partes: "Biografia de João Donato" e "Biografia de Cesar Camargo Mariano".

3. Acompanhamento rítmico, uma prática interpretativa

Este capítulo analisou as dificuldades interpretativas na função de acompanhamento, enfatizando a parte rítmica no gênero Bossa Nova. O ponto central foi o estudo do *swing* dentro de uma “levada³”, que esta pesquisa considerou ser o estilo, o jeito, a maneira individual de um instrumentista elaborar o acompanhamento. Esta performance (do acompanhamento) foi analisada sob dois focos: "Os pianistas como foco" e "O trio como foco." Também foram resumidas e analisadas em três tópicos as habilidades de uma performance musical. O capítulo finaliza com a análise das técnicas utilizadas nos acompanhamentos dos pianistas, e as dificuldades encontradas nestes, a partir das gravações em questão.

³ Ver glossário

Metodologia

Depois de uma extensa pesquisa bibliográfica em torno do tema Bossa Nova, decidiu-se utilizar como referência para as questões históricas e musicais cinco pesquisadores. São eles: Ruy Castro, com os livros *Chega de Saudade* e *A onda que se ergueu no mar*; Augusto de Campos, com o livro *Balanço da Bossa e outras bossas*; José Eduardo Homem de Mello, com o livro *Música Popular Brasileira*; Walter Garcia, com *Bim Bom – A contradição sem conflitos de João Gilberto*; e José Ramos Tinhorão, com o livro *Música Popular em Debate*. Estes historiadores foram considerados os mais relevantes para este trabalho porque cada um, dentro do seu estilo, forneceu dados relevantes para fundamentar o tipo de análise proposta neste trabalho. Muito resumidamente, José Ramos Tinhorão questiona a paternidade da Bossa Nova, e desmistifica a criação do gênero através da trajetória de alguns protagonistas, e da situação sócio-econômica do país. Augusto de Campos, além de abordar a questão histórica, detalha as transformações musicais (composicionais e interpretativas) que ocorrem com o advento da Bossa Nova. José Eduardo Homem de Mello começa o referido livro com relatos dos próprios músicos sobre suas biografias, fazendo assim uma apresentação de seus protagonistas. Homem de Mello segue ainda com transcrições de entrevistas, gravadas em áudio, realizadas entre os anos de 1958 a 1968. Com o depoimento de vinte e quatro protagonistas da Bossa Nova, escolhidos por ele, Homem de Mello aproxima o leitor dos fatos históricos e dos pensamentos da época, esclarecendo a formação de alguns grupos e tendências musicais dentro do gênero. Ruy Castro, em seus dois livros, relata detalhadamente alguns costumes e a ambiência musical que existia principalmente no Rio de Janeiro e São Paulo. Através da trajetória musical de instrumentistas e cantores que fizeram carreira solo, além de conjuntos (alguns em atividade até hoje), Ruy Castro desenvolve um recorte romaneado da música popular brasileira tendo como fio condutor do livro *Chega de Saudade*, a vida e carreira do compositor, violonista e cantor João Gilberto. Já no livro *A onda que se ergueu no mar*, o fio condutor é o compositor, pianista e arranjador Antônio Carlos Jobim. Walter Garcia também tem como fio condutor de seu livro, *Bim Bom*, o violonista João Gilberto. Porém, o assunto em questão desta fonte é o surgimento da “batida⁴” da Bossa Nova.

Ainda na primeira parte deste trabalho, também foi realizada uma extensa pesquisa em material fonográfico, durante a qual foram encontrados alguns dados escritos em textos de contra-capas (dos LP’s e CD’s), que somaram às informações provenientes dos livros pesquisados. Depois da audição deste material, buscou-se no repertório interpretado à época músicas que de alguma forma ganharam destaque, prestando atenção ao estilo de alguns

⁴ Ver glossário

pianistas. A partir disto, em uma segunda fase, as gravações foram comparadas e, em seguida, foram selecionadas aquelas de formações estritamente em trio e tocadas como instrumental. Além disso, também foram selecionadas as que mostravam performances com maior exploração e cuidado com a questão rítmica, ponto central desta pesquisa. Dentro deste critério foram escolhidos quatro pianistas: João Donato, Cesar Camargo Mariano, Amilton Godoy e Marcos Valle. Para detalhar melhor o processo desta escolha foi questionado por que Luisinho Eça não ficou entre os quatro selecionados, e foi observado que além do trabalho dele já ter sido explorado, não exatamente ritmicamente, mas harmônica e didaticamente, seu estilo em algumas gravações do Tamba Trio, trabalho que seria analisado nesta pesquisa, prima por uma performance em que a “levada” se dilui em arranjos mais elaborados.

Seguindo na justificativa da escolha dos dois pianistas, quanto ao pianista Marcos Valle, como não foram encontradas gravações em formação de trio (piano, contrabaixo e bateria) com caráter instrumental, este ficou fora da delimitação proposta. Já em relação ao pianista Amilton Godoy, sua trajetória foi comparada com a de João Donato e Cesar Camargo Mariano. A partir daí, foi escolhido primeiramente João Donato devido a uma gravação de 1953, na qual ele já fazia a “levada” de Bossa Nova no acordeon, com o grupo vocal “Os Namorados”, e também por ter uma ligação musical com João Gilberto, considerado pelos historiadores Ruy Castro, Augusto de Campos, Tinhorão e Homem de Mello, o “gênio inovador” do gênero Bossa Nova. Restando a escolha entre Amilton Godoy e Cesar Camargo Mariano, foi dada preferência ao segundo por uma questão de identificação pessoal, além de não se ter encontrado nenhuma pesquisa sobre este pianista. Para apoiar a escolha, o comentário de 100% dos músicos que tomaram conhecimento desta pesquisa foi: “em questão de *swing* de bossa nova ao piano, Cesar Camargo Mariano é o mais rico.”

Depois da tarefa de selecionar os dois pianistas, a etapa seguinte foi delimitar ainda mais o *corpus* do estudo. A preferência foi dada aos primeiros trabalhos dos pianistas com a formação de trio. Do pianista João Donato foi encontrado o primeiro registro fonográfico, em trio, pois este foi relançado em CD (Dubas Música - 2002), e se encontra disponível no mercado. Portanto, decidiu-se por este LP *João Donato e seu Trio Muito à Vontade*. Já o primeiro trabalho de Cesar Camargo Mariano em trio (chamado *Sambalanço Trio*) lançado originalmente em 1964, não foi relançado em CD, sendo o LP raro de se encontrar no mercado. A solução foi analisar o segundo LP também intitulado *Sambalanço Trio*, porém lançado em 1965, já que esta pesquisa teve acesso a um exemplar deste material em Lp. No repertório do mesmo constava a música “Samba de Verão” de Marcos Valle e Paulo Sérgio Valle, considerada um clássico da Bossa Nova, e que foi a música escolhida para ser analisada.

No segundo capítulo foi feito o levantamento dos dados técnicos correspondentes às duas gravações escolhidas, além de uma biografia resumida e as influências dos pianistas. Estes dados alguns foram colhidos através de textos de contra-capas de LP's e CD's, outros foram encontradas em livros, como: *Chega de Saudade* (Ruy Castro), *A canção no tempo* (Jairo Severiano e Homem de Mello), *Noites Tropicais* (Nelson Mota), *websites* particulares de alguns protagonistas, *websites* especializados em música; e ainda, através de entrevistas com os próprios pianistas, depoimentos informais de alguns músicos que tiveram contato com os trabalhos abordados, e alguns pesquisadores do meio musical, como Tárík de Souza e Arnaldo DeSouteiro.

O terceiro capítulo corresponde à análise do acompanhamento. A primeira etapa compreendeu a transcrição dos padrões rítmicos das duas gravações escolhidas, e o processo de registrá-las no pentagrama. A segunda etapa compreendeu a análise destas transcrições focalizando as dificuldades técnicas ao piano para se interpretar os padrões rítmicos, na comparação do *swing* dos dois pianistas, e ainda foi comentado o estilo de acompanhamento e a performance dos mesmos. O capítulo foi finalizado com um catálogo dos padrões rítmicos mais usados nas duas gravações.

A transcrição da música “Minha Saudade” foi notada em pentagrama a partir da reprodução em CD *player*. Já a música “Samba de Verão”, que estava registrada em LP, foi regravada e reproduzida em *Mini Disk*, devido à mídia disponível no ambiente de trabalho.

Para registrar os padrões rítmicos no pentagrama foram usados sinais (-, >, .) exemplificando as questões de articulação e intensidade. Em algumas notações foram usadas notas entre parênteses para demonstrar que algumas articulações existem, são tocadas, mas a intensidade delas é quase nula, o que chamamos de *ghost note*⁵. Em alguns exemplos a notação gráfica dos acordes aparece apenas em "cifras." Como o objetivo foi analisar o ritmo, optou-se, neste caso, por escrever apenas as figuras rítmicas, interpretadas pela mão esquerda. Já a melodia foi grafada em notas, como é feito usualmente. Vale ressaltar que foram mantidos os dois pentagramas, um em clave de fá e outro em clave de sol, unidos por chave, como é feito usualmente em notações para piano.

⁵ Expressão que se origina do Jazz cuja tradução para o português é "nota fantasma" ou "nota morta". Seu significado está explicado e exemplificado no capítulo 3.

A análise dos padrões rítmicos foi baseada principalmente em experiência própria como pianista, e em depoimentos de outros instrumentistas, como Leandro Braga e Cristóvão Bastos.

Para uma melhor compreensão da dissertação houve a necessidade de construir um glossário que se encontra no final do trabalho. Nele estão alguns termos e jargões, usados coloquialmente pelos músicos, que muitas vezes geraram dúvidas na hora de transportar para a escrita algumas explicações, já que estas são demonstradas e compreendidas geralmente através do som. Observou-se que estas palavras, que freqüentemente são usadas com a intenção de facilitar o entendimento da interpretação, quando não seguidas de exemplos sonoros, muitas vezes alimentam dúvidas dificultando a compreensão. A saber, estas palavras se encontram ao longo da dissertação entre aspas com indicação de nota de rodapé.

CAPÍTULO I – O SURGIMENTO DA BOSSA NOVA E ALGUNS PROTAGONISTAS

1.1 O Surgimento do termo Bossa Nova

No Brasil, a década de 50 foi pontuada por alguns acontecimentos que apontaram para uma mudança no campo musical. Alguns deles foram: a representação da gravadora americana Capitol pela gravadora brasileira Sinter, que a partir deste momento passou a lançar os discos dos artistas americanos como Stan Kenton, Frank Sinatra e Nat King Cole Trio, os quais até então eram importados por lojas especializadas sendo revendidos a preços inacessíveis para a maior parte dos músicos; o apoio das rádios como a Rádio Globo, Nacional e Tupi aos lançamentos internacionais, assim como a fomentação dos fãs-clubes, que ajudou a aquecer o mercado fonográfico; a concorrência pela maior audiência entre as rádios e a reformulação destas para atrair cada vez mais o público e aumentar o lucro. Além deste cenário de gravadoras e rádios, ainda existiam as boates situadas entre o eixo Rio de Janeiro e São Paulo, que se proliferaram a partir de 1946 quando o então presidente Eurico Gaspar Dutra ordenou o fechamento dos cassinos no país. Assim, os músicos que queriam um emprego fixo, e que não tinham sido contratados por alguma orquestra de rádio ou gravadora, provavelmente estavam à procura da boate que melhor pagasse.

Desde 1948, já se podia encontrar nestas boates o pianista Johnny Alf, Dolores Duran, o novato Tom Jobim e Newton Mendonça, além de outros músicos tentando sobreviver. De acordo com Carlinhos Lyra, o pianista Johnny Alf já se destacava à época. Seus amigos do bairro da Tijuca, Dolores Duran e João Donato, foram os primeiros a escutá-lo na Cantina do Cesar – restaurante do radialista Cesar de Alencar, situado no Rio de Janeiro, que mais tarde virou boate - onde foi sua estréia profissionalmente. A harmonia que Johnny Alf fazia ao piano, quando adaptava a sonoridade jazzística, atraía músicos como Tom Jobim, João Gilberto, Lúcio Alves, Dick Farney, Paulo Moura, Baden Powell, Ed Lincoln, e ainda os mais novos como Luizinho Eça, Carlinhos Lyra, Durval Ferreira, Sylvinha Telles, Candinho e Maurício Einhorn. Estes, mais jovens, curiosamente admiravam Johnny Alf por tocar por "cifra musical", que era raridade na época. Todos ficavam impressionados com as tensões que ele usava, além da maneira diferente como cantava. Vale dizer que as experimentações jazzísticas de Johnny Alf vêm desde o final da década de 40, quando se reunia com outros jovens, como João Donato e Dolores Duran, em fãs-clubes como: Sinatra-Farney e Kenton Progressive. Nas reuniões eles tocavam entre si, e escutavam os discos importados que compravam ou conseguiam com as rádios. Estas por sua vez

tinham interesse em mantê-los informados dos lançamentos americanos como forma de aquecer o mercado, portanto conseguiam fotos autografadas dos seus ídolos, recortes de jornais e eventualmente davam alguns discos. Segundo Ruy Castro⁶, um dos conjuntos americanos mais escutado era o do pianista Stan Kenton, e obviamente os cantores Sinatra e Farney.

O repertório na Cantina do Cesar era composto de samba-canções, foxes, muitas composições de Dick Farney e Lúcio Alves, e do próprio Johnny Alf, além das músicas americanas, que segundo Ruy Castro eram as que faziam mais sucesso entre os músicos. Foi observado que o sucesso de Johnny Alf à época se limitava praticamente aos músicos que freqüentavam as boates em que se apresentava. Eles iam para a boate em que Johnny Alf estava tocando em suas folgas ou depois de seus expedientes para dar canjas, ou apenas admirá-lo e tentar aprender o jeito diferente que Johnny Alf tocava e cantava.

Em novembro de 1952, o produtor Ramalho Neto da gravadora Sinter convenceu Paulo Serrano (dono da gravadora e irmão de Luis Serrano) a fazer o primeiro registro fonográfico, de 78 r.p.m., com o pianista Johnny Alf. Este arregimentou Garoto ao violão, e Vidal ao contrabaixo, e ao estilo do “Nat King Cole Trio” gravaram “Falseta” do próprio Johnny Alf e, “De cigarro em cigarro” de Luiz Bonfá. Esta oportunidade poderia ter sido o começo da transformação da carreira de Johnny Alf, já que ele era considerado, pelo menos entre os músicos, a referência musical de modernidade. Porém, a aceitação do produto no mercado não teve quase repercussão e o trabalho não teve continuidade com a gravadora Sinter. Ainda em 1952, Mary Gonçalves, que ia lançar-se como cantora depois de ter-se consagrado no concurso Rainha do Rádio (daquele ano), escolheu para o seu primeiro disco quatro composições de Johnny Alf – “Estamos sós”, “O que é amar”, “Podem falar” e “Escuta.” Com a participação do compositor ao piano gravou estas canções, dentre outras, lançando o LP de 10 polegadas, chamado *Convite ao romance*, pela mesma gravadora, Sinter. Mesmo assim, Johnny Alf não alcançou sucesso a ponto de deixar as boates e continuou mostrando seu talento em algumas delas, como Monte Carlo, Clube da Chave, Mandarim e Drink Café.

"A história do gosto individual ou coletivo é suficiente para desmentir a ilusão segundo a qual objetos tão complexos como as obras de arte, produzidos conforme leis de construção que foram elaboradas no curso de uma história relativamente autônoma, sejam capazes de suscitar preferências naturais apenas pela força de suas propriedades formais." (Bourdieu, 1992, p.272)

⁶ *Chega de Saudade* (Castro, 1990, p.38 e 39)

A partir do pensamento de Pierre Bourdieu, podemos concluir que não foi suficiente um pequeno grupo de pessoas eleger Johnny Alf como referência musical, e ter a ilusão de que sua arte seria admirada naturalmente por mais pessoas. Talvez fosse necessário um empenho maior por parte das pessoas e instituições que detinham o poder e eram formadoras de opinião, em apoiar a arte. Esses meios precisariam instigar e mostrar à sociedade que um determinado trabalho, neste caso a música de Johnny Alf, tinha qualidade.

Depois de passar por várias boates e levar consigo uma legião de fãs, Johnny Alf se estabeleceu no Plaza, porém ainda sem fama. A boate do Plaza não tinha muitos fregueses, era conhecida como “caveira de burro”, e seus freqüentadores acabavam sendo os músicos, por isso podiam tocar o que quisessem. Foi nas madrugadas desta boate, quase vazia, que os jovens freqüentadores, empregados ou não, das várias boates da Zona Sul do Rio de Janeiro se reuniam, e durante quase um ano fizeram experimentações rítmicas e harmônicas que mais tarde se tornaram a gênese da Bossa Nova. A exemplo, Milton Banana, baterista que tocava na boate Drink, que ficava praticamente em frente à boate Plaza, se juntava com Johnny Alf no fim da noite para participar das canjas, assim como todos os músicos que o acompanhavam desde a “Cantina do Cesar” em 1952. O próprio Milton Banana relembra, em entrevista para Homem de Mello, o clima destas canjas:

“Os músicos tocavam o que quisessem, à vontade: a batida da bateria era diferente da batida para dançar. Aquilo vinha da gente, a gente fazia um som sem muito barulho, tudo “piano”. O Johnny sempre gostou que a gente tocasse tudo pianinho, bem baixinho.”(Homem de Mello, 1976, p.81)

Um momento especial, para Carlinhos Lyra, era quando as luzes do Plaza se apagavam e João Donato, o próprio Carlinhos Lyra, João Gilberto e Johnny Alf formavam um quarteto vocal na porta da boate à luz de lampião. Tom Jobim e seu amigo Newton Mendonça, que compartilhavam o cargo de pianista em algumas boates, como Drink, Bambu Bar, Arpège, Sacha's, Monte Carlo, Night & Day, Casablanca, Tasca, Alcazar, Tudo Azul, Posto 5, French Can-Can, Ranchinho do Alvarenga e Vogue, também eram assíduos freqüentadores das canjas no Plaza. Este ceio de confraternização misturado com laboratório musical durou até meados de 1955, quando Johnny Alf mais uma vez mudou de endereço, e desta vez para longe. A convite de um empresário da noite paulistana, chamado Heraldo Funaro, Johnny Alf se distanciou desta efervescência musical carioca, na qual ele era um dos maiores protagonistas, transferindo-se para a cidade de São Paulo. Funaro propôs que Johnny Alf inaugurasse uma boate chamada Baiúca, e nesta época as boates de São Paulo ofereciam melhores salários. Outro músico que também se

distanciou das boates cariocas foi Tom Jobim, que neste mesmo ano fora contratado pela gravadora Continental para transcrever músicas e fazer arranjos e orquestrações, trabalhando ao lado do maestro Radamés Gnatalli, que o adotou como afilhado musical. Ainda em 1955, de passagem pelo Rio, Johnny Alf gravou o primeiro 78 r.p.m. de sua carreira interpretando composições próprias, “Rapaz de bem” e “O tempo e o vento”, lançado pela gravadora Copacabana. João Gilberto também saiu do Rio de Janeiro, mas por um motivo bem diferente ao de Johnny Alf ou de Tom Jobim. Ao contrário dos dois, João Gilberto estava sem oportunidades de trabalho desde a sua demissão do grupo vocal “Garotos da Lua”, em 1951. Ao longo destes anos, João Gilberto viveu perambulando pelas boates do Rio de Janeiro. Por ser músico e amigo dos que estavam tocando, não pagava para entrar, mas nem por isso o convidavam para tocar. João Gilberto tinha fama de indisciplinado, o que era intolerável devido à concorrência para se conseguir um emprego na noite como músico. Chegou a gravar seu primeiro disco solo, em 1952, quando namorava a cantora Sylvinha Telles, pela gravadora Copacabana, no qual apresentou os músicos Jorginho no sax alto, Britinho ao piano e Orlando Silveira nos arranjos. João Gilberto gravou ao estilo de Orlando Silva, que era considerado na década de 30 o cantor das multidões. Nada aconteceu com este disco, pouco tocou nas rádios e, nos programas de auditório as músicas não faziam sucesso.

Segundo Ruy Castro, Orlando Silva fazia o estilo, não declarado, do cantor Bing Crosby. Para uma melhor compreensão dos fatos e influências que ajudaram a construir a sonoridade moderna durante a década de 50, foi considerado pertinente falar um pouco do estilo do cantor Bing Crosby. Antes deste cantor surgir no cenário musical, os cantores populares tinham um estilo quase operístico, com voz impostada e grande volume sonoro. Crosby, em 1929, de acordo com Ruy Castro⁷, passou a usar o microfone como meio para “realçar o timbre, a afinação, o domínio rítmico, o tratamento da letra e o carisma de quem tinha voz e sabia cantar.” Ele começou a ousar nas divisões rítmicas, além de antecipar ou atrasar as frases em relação ao acompanhamento. Crosby, também usou recursos como assovios, cantar com a boca fechada, controle de respiração emendando frases, além de modificar as melodias com ornamentos como se fosse um instrumentista. Sua principal influência era Louis Armstrong que, por volta de 1929, também estava em início de carreira.

De acordo com Ruy Castro, depois que Johnny Alf foi para São Paulo em 1955, João Donato tornou-se o músico mais respeitado do Rio de Janeiro. Ele era considerado pelos músicos das orquestras como um ótimo acordeonista. Além de dominar o acordeon, mostrou interesse pelo piano a partir de 1954 e mais tarde pelo trombone, instrumentos que também dominou. Sua

⁷ *A onda que se ergueu no mar* (Castro, 2001, p.156)

habilidade na parte rítmica, principalmente quando tentava reproduzir o estilo de Stan Kenton⁸, por quem ele tinha profunda admiração, deixava os músicos atordoados.

Foi observado que nesta primeira metade da década de 50, Johnny Alf e João Donato se aprofundaram em suas performances buscando novas sonoridades. Johnny Alf se aprimorou nas questões da interpretação vocal, e João Donato primou pela questão rítmica, e a questão harmônica os dois instrumentistas se preocupavam igualmente. Juntos, eles forneceram rico material e deixaram aberto o caminho a ser explorado para o movimento que eles próprios, inconscientemente, estavam construindo.

1.1.1 As transformações musicais no final da década de 50

Em 1956, os pais de família da época viam no instrumento violão sinônimo de vadiagem. Um jovem da classe média, chamado Roberto Menescal, que cursava o último ano científico no colégio Mello e Souza em Copacabana, e que era fanático pelo violonista Barney Kessel que acompanhava a cantora Julie London, conseguiu convencer seus pais que era melhor acabar seus estudos no colégio Mallet Soares que ficava em frente ao seu na rua Xavier da Silveira, em Copacabana. O motivo da troca de colégio era realmente o aprimoramento dos estudos, mas os musicais, porque Menescal tomou conhecimento de que no colégio Mallet Soares havia um violonista, chamado Carlos Lyra, que sabia tocar por "cifra" e era amigo de Johnny Alf.

Tão logo Carlos Lyra e Roberto Menescal tornaram-se amigos, o primeiro convidou Menescal para abrirem em sociedade uma academia de violão. A intenção era conseguir algum dinheiro e rapidamente viram que o negócio era muito rentável. Para sorte dos dois, um amigo em comum, João Paulo, ofereceu um apartamento de quarto e sala na rua Sá Ferreira, em Copacabana, para o funcionamento da academia e, em troca cobrou 10% do faturamento. No começo os dois acharam que não ganhariam nada, mas o negócio deu tão certo que Carlos Lyra conseguiu sua independência financeira, e Roberto Menescal parou de cursar arquitetura e ainda pôde alimentar seu esporte predileto, pesca submarina.

⁸ A saber, Stan Kenton era pianista e se lançou como líder de orquestra em 1941. Sempre buscou se renovar na música tentando fundir estilos. Ao lado do arranjador Pete Rugolo lançou trabalhos como: *Artistry in Rhythm* (1945), *Progressive Jazz Orchestra* (1947), e outros como *Innovations in Modern Music Orchestra*, *New Conceptions in Artistry in Rythm Orchestra* e *New Era in Modern Music in Orchestra*. Trabalharam em sua orquestra alguns nomes como: Lee Konitz, Bud Shank e Shorty Rogers. A partir de 1953, Kenton e sua orquestra alcançaram sucesso e ganharam popularidade fora dos EUA. Em uma excursão à Europa, se apresentaram em vários países como França e Itália tendo muito êxito, e ganhando reconhecimento no meio musical pela sua proposta inovadora.

Apesar do instrumento violão ter uma conotação de vadiagem entre as famílias na época, e ainda existir uma tradição de colocarem seus filhos para estudar o acordeon, eles tiveram sorte, pois, os jovens tentando fugir deste caminho “natural”, se esforçavam para manter boas notas no colégio e a frequência na Missa em troca de aulas de violão. Outros se matriculavam escondidos. Em poucas semanas, Carlos Lyra e Roberto Menescal tinham quase cinquenta alunos, e talvez por serem dois rapazes bonitos, cerca de 80% das matrículas eram femininas. Uma de suas alunas era Nara Leão, filha do advogado capixaba Dr. Jairo Leão e de "Dona" Tinoca. Ao contrário dos pais da época, eles incentivavam a filha aprender violão, e Nara já vinha tomando aulas com Patrício Teixeira, que foi cantor no conjunto do saxofonista Pixinguinha, "Oito Batutas." A partir daí, Nara tornou-se amiga próxima de Roberto Menescal, ensaiando um pequeno namoro.

Em um dos encontros musicais que aconteciam com frequência na casa do compositor Breno Ferreira, na Gávea, Menescal conheceu Ronaldo Bôscoli (seu futuro parceiro em composições). Conversaram a respeito do estilo musical que estava tocando nas rádios, e viram que não se identificavam com este. A realidade social dos dois era outra. Menescal era filho de pais da classe média e acabara de se lançar com êxito na academia de violão com Carlinhos Lyra, e ainda adorava o sol, mar e pesca. Bôscoli era cunhado de Vinícius e repórter do jornal Última Hora. Eles não viviam as mazelas da noite, eram jovens e bonitos sem desilusões amorosas e não passavam por dificuldades econômicas, portanto não podiam ser tocados por aquelas letras doídas, como: "Vingança" de Lupicínio Rodriguez; "Mãe Solteira" de Wilson Batista; ou mesmo "Ninguém me ama" de Antonio Maria. Eles se identificavam com as canções de Tito Madi, Jobim, Newton Mendonça, as letras de Billy Blanco, Marino Pinto, as harmonias e o jeito de tocar de Johnny Alf, João Donato, Garoto e Radamés Gnattali. Os dois marcaram de se encontrar dias depois, Bôscoli querendo começar a fazer letras, e Menescal música. Porém, nenhum dos dois compareceu.

Para João Gilberto, o ano de 1956 foi o fundo do poço. Depois de recuperar um pouco seu estado físico e sua auto-estima, em Porto Alegre, na casa de Luís Telles (líder do grupo vocal “Quitandinhas Serenaders”), ele insistiu em voltar para o Rio de Janeiro e assim fez. Já no Rio, sua situação física e moral piorou e, mais uma vez, Luis Telles o aconselhou dizendo que ele fosse passar uns dias em Diamantina (Minas Gerais), na casa de sua irmã Dadainha. Em Minas Gerais, João Gilberto refletiu sobre sua trajetória de Juazeiro até o Rio de Janeiro, sobre sua postura de não aceitação das regras do mercado gerando a sua exclusão deste; e mais do que tudo se dedicou obsessivamente ao violão, buscando praticar e aprimorar o que ouviu. Depois de alguns meses sua irmã Dadainha e o marido, Péricles, com o pretexto de mostrar aos pais a filha que acabara de nascer, levaram João Gilberto de volta para a casa dos pais em Juazeiro. Ao

chegar, João Gilberto tentou não discutir com o pai sobre sua derrota nestes anos, só pensava em continuar buscando um jeito particular de usar a voz como um instrumento e aprimorar o seu jeito de tocar violão. João Gilberto virou motivo de chacota na cidade, e seus pais achavam que ele estava enlouquecendo devido a sua obsessão. Pediu para Dewilson (seu primo-irmão) o levar para Salvador, para fazer tratamento psiquiátrico. Depois de constatado que João Gilberto estava em plenas condições mentais, deram-lhe alta e ele voltou para Juazeiro. Poucos dias depois, incomodado com toda a situação em que se encontrava, João Gilberto resolveu seguir para o Rio de Janeiro, desta vez definitivamente. Chegou ao Rio em 1957, completamente seguro de que agora estava musicalmente pronto. Procurou as pessoas com quem havia trabalhado anteriormente, como os rapazes do “Garotos da Lua”, para mostrar seus experimentos cantando e tocando violão em suas composições, “Bim Bom” e “Hô-ba-la-lá.” Nada aconteceu além de um pouco de surpresa ao ver João Gilberto cantando agora muito mais suave e tocando violão, coisa que não fazia. Assim, mais uma vez sem trabalho permaneceu vivendo na casa de um e de outro por quase um ano. Mesmo sem dinheiro e sem moradia, João Gilberto recusou um lugar nas boates da moda que Tito Madi o recomendara (Little Club, no Beco das Garrafas; No Texas Bar, no Leme; ou no Cangaceiro, na rua Fernando Mendes). Esta recomendação seria emprego certo, pois Tito ajudou a consolidar estas boates, cantando nelas nos últimos dois anos.

Segundo Ruy Castro⁹, nesta época (1957), Roberto Menescal tocava aos domingos no clube Columbia, na Lagoa; e o apartamento de Nara Leão a esta altura, passou a ser a "extensão da academia" de Menescal e Lyra, que agora já tinha cerca de duzentos alunos. Quase toda noite ia-se para o apartamento de Nara com os violões. Neste ano de 1957, Menescal reencontrou Ronaldo Bôscoli, que agora tinha 28 anos, era jornalista, poeta, e já tinha uma parceria com Chico Feitosa na canção "Fim de noite." Menescal comentou sobre os encontros no apartamento de Nara, o convidou para participar e Bôscoli levou consigo seu parceiro Chico Feitosa. Também freqüentavam o apartamento Carlos Lyra, Bebeto e Dori Caymmi.

Observamos que a academia criada por Lyra e Menescal teve grande papel na história da Bossa Nova, no sentido de inculcar nos jovens da época o gosto e admiração pela nova estética, provendo aqueles jovens as canções criadas por seus ídolos, como, Tom Jobim, Johnny Alf e Vinícius de Moraes, ou por eles próprios. A seriedade e o interesse de que a empreitada desse certo fez com que Lyra e Menescal estimulassem o interesse dos alunos direcionando os gostos para suas preferências musicais, que eram a da nova estética. E para ser coerente no direcionamento e manter sua continuidade supriam suas necessidades através da imposição, mesmo que fosse inconsciente. Concluímos assim, guardando suas proporções, que a escola de

⁹ *Chega de Saudade* (Castro, 1990, p.132)

Menescal e Lyra assumiu o papel de uma "autoridade pedagógica", termo usado por *Pierre Bourdieu* em "A Economia das Trocas Simbólicas":

"Somente uma autoridade pedagógica pode romper continuamente o círculo da 'necessidade cultural' – condição da educação que supõem a educação – ao constituir a ação propriamente pedagógica nos termos de uma ação capaz de produzir a necessidade de seu próprio produto bem como a maneira adequada de satisfazê-la." (Bourdieu, 1992, p. 272)

De acordo com Ruy Castro, foi no auge da academia de Menescal e Lyra que João Gilberto seguiu o conselho de seu amigo Edinho (músico do Trio Irakitan) e apareceu no apartamento da Galeria Menescal em Copacabana, no dia da festa de bodas de prata dos pais de Roberto Menescal. João Gilberto se apresentou e disse que Edinho havia dado seu endereço. Após falar seu nome, não precisava mais recomendações, mesmo que fossem de seu ex-professor (Edinho), pois Menescal já tinha ouvido falar, e muito bem, nos últimos meses a respeito de João Gilberto. Para os músicos jovens ele era um baiano considerado ótimo violonista, cantor afinadíssimo, e que eventualmente dava canjas na boate Plaza. João Gilberto cantou "Hô-ba-la-lá", uma de suas composições, e tudo soou como novidade para Menescal, pois não havia participado da evolução musical que estava acontecendo desde o começo dos anos 50. Apesar de não ter entendido muito bem a letra, o que chamou a atenção de Menescal foi o canto, que fazia um contraponto rítmico com o violão. Além do timbre de voz de João Gilberto, que fazia as palavras soarem baixinho como um instrumento em dinâmica *piano*, a surpresa foi o ritmo que João Gilberto fazia ao violão, parecendo desencontrar com a voz. Impressionado Menescal levou-o para o apartamento de Bôscoli, onde João Gilberto cantou novamente "Hô-ba-la-lá" e "Bim-bom" (outra composição deste), e vários sambas que os conjuntos vocais cantavam quando João Gilberto chegou ao Rio de Janeiro pela primeira vez, e que Menescal, Bôscoli e seus amigos não conheciam.

Apesar de João ter conhecido aqueles músicos jovens, talentosos e inteligentes, a situação continuava a mesma: sem emprego, sem dinheiro e sem fama. Porém, a obstinação de que tinha algo novo para mostrar parecia alimentar João Gilberto.

Outra pessoa que João conheceu foi Chico Pereira, fotógrafo da gravadora Odeon. Levado por Menescal, que era companheiro de pesca de Chico Pereira, João Gilberto foi ao apartamento deste na rua Fernando Mendes. Quando cantou pela primeira vez, Chico ficou estarrecido e insistiu para que ele procurasse Tom Jobim em sua casa, em Ipanema. Em 1957, Tom já era maestro e arranjador de prestígio dentro da gravadora Odeon, além de parceiro de Vinícius de Moraes na peça *Orfeu da Conceição*¹⁰.

Quando o encontro entre João Gilberto e Tom Jobim aconteceu, este não se impressionou de imediato, ele sabia que João tinha andado fora do Rio de Janeiro e que havia passado por momentos difíceis. Depois de escutá-lo tocando e cantando suas composições, “Hô-ba-la-lá” e “Bim-bom”, ficou surpreso com o jeito de cantar de João, que havia mudado completamente. Cantava suave, sem vibrato, emitindo a nota certa como o trompetista e cantor americano Chet Baker. Segundo William Ruhlmann¹¹, crítico de jazz do site All Music Guide: "Chet Baker foi o primeiro expoente da costa oeste, da escola do *cool jazz* no começo e meados dos anos 50." Porém, a maior novidade foi escutá-lo ao violão. Tom viu na batida que João fazia uma liberdade e clareza rítmica com espaço para as harmonias que ele próprio estava criando. Tom precisava experimentar canções novas para ver como ficava e escolheu uma que havia feito com Vinícius de Moraes, logo após *Orfeu da Conceição* sair de cartaz do Teatro da República. A música era "Chega de Saudade."

Nos últimos meses de 1957, a situação de João Gilberto era ainda mais difícil. Apesar de ser muito conhecido e venerado na Zona Sul, devido as suas canjas nos fins de noite da boate Plaza, nada acontecia. Mas os laboratórios musicais como Johnny Alf fazia em 1955, estavam de volta. A banda da casa era Ed Lincon, no contrabaixo; Donato, no acordeão; Luizinho Eça, no piano e Milton Banana, na bateria. Tom Jobim voltou a freqüentar a boate Plaza para escutar as experimentações de João Gilberto. Segundo Ruy Castro¹², Tom "vira naquela base rítmica um terreno para se plantar um pomar de novos acordes, em torno de suas melodias."

Foi também na casa do fotógrafo Chico Pereira que se realizou a audição para André Midani, o então chefe do departamento de repertório internacional da gravadora Odeon. Chico Pereira proporcionou o encontro para que Midani escutasse as composições de alguns jovens que ele conhecia e admirava musicalmente. Dentre eles estavam: Ronaldo Bôscoli, Roberto Menescal, Carlinhos Lyra, Nara Leão, e o Eumir Deodato de apenas quatorze anos à época. Midani tinha dois anos no Brasil. Em Paris, onde morava, tinha larga experiência com produção

¹⁰ Peça de Vinícius de Moraes, estreada em setembro de 1956, cujas canções foram compostas em parceria com Tom Jobim e que foram registradas em um Lp *Orfeu da Conceição* de 10 polegadas lançada pela Odeon.

¹¹ Chet Baker was a primary exponent of the West Coast school of cool jazz in the early and mid-'50s. (<http://www.allmusic.com/cg/amg.dll>)

¹² *Chega de Saudade* (Castro, 1990, p.173)

fonográfica, e seu objetivo na gravadora Odeon era modificar a concepção de cantar baseada no estilo de Ataulpho Alves, com grande voz, impostada e com vibrato. André Midani desejava encontrar a sonoridade dos jovens daquela época para expandir o mercado fonográfico direcionado para esta faixa etária. Apesar de não ter gostado da imagem excessivamente comportada de todos aqueles jovens, Midani os escutou durante uma hora, e se impressionou de tal maneira que pegou um papel em branco, e mesmo que informalmente, redigiu um documento assinado por todos eles e a Odeon, para que quando fosse a hora certa, aquele papel iria se transformar em contrato com a gravadora.

Tom Jobim também ansiava novos rumos para música, e como as idéias de João Gilberto estavam convergindo com as suas, ele realmente estava fazendo de tudo para conseguir uma oportunidade para o violonista/cantor registrar sua nova concepção na Odeon. João Gilberto, por sua vez, parecia não ter dúvidas que Tom Jobim iria conseguir, porque mesmo passando dificuldades ignorou uma oportunidade na gravadora Columbia pelo simples fato de ter que se submeter a um teste. João Gilberto não admitia ser julgado. Tom fez de tudo, entrou em contato com Russo do Pandeiro - parceiro de João em "Você esteve com meu bem?" (1953) - para gravarem um acetato em seu estúdio, com João se acompanhando ao violão, com a música "Chega de Saudade", de modo que pudesse apresentá-la a Aloysio de Oliveira, atual diretor artístico da Odeon. Mesmo depois de todo o trabalho, Aloysio não se convenceu, pois ainda tinha em mente que, cantar bem, era sinônimo de vozeirão com vibrato, como fazia Dorival Caymmi, de quem era fã, e que vozes pequenas como a de João Gilberto não tinham o menor apelo comercial. Neste momento, André Midani estava por perto e interveio, defendendo que João Gilberto representava a sonoridade do público mais jovem.

A título de esclarecimento, como um dos objetivos de Midani era encontrar talentos musicais que representassem o público jovem, ele viu neste momento a oportunidade de lançar, após João Gilberto, os jovens que havia conhecido na casa do fotógrafo Chico Pereira.

Tom Jobim continuou pressionando com promessas de corte de gastos, falando que gravaria "Chega de saudade" sem o arranjo orquestral que fizera com Elizeth e, no outro lado gravaria "Bim-bom" sendo mais econômico ainda. Ismael Corrêa, diretor de vendas da gravadora, escutando tudo isso, se posicionou também a favor garantindo que venderia o produto. A adesão mais significativa foi de Dorival Caymmi, que interveio a favor de João. A partir disso, Aloysio aceitou fazer um 78 r.p.m., com "Chega de saudade" e "Bim-bom", também dando carta branca para João Gilberto e Tom Jobim gravarem no estúdio da Odeon. Depois de tudo pronto, o disco chegou as lojas do Rio de Janeiro em agosto de 1958.

Para conquistar a credibilidade de quem detinha o poder na época (Alysio de Oliveira) e conseguir gravar seu primeiro disco, João Gilberto precisou de nomes como o de Tom Jobim, André Midani, Ismael Corrêa e Dorival Caymmi, recomendando e avalizando a nova proposta. A partir desta observação, entendemos que as pessoas que têm o poder resistem as mudanças, sendo necessário o apoio e a insistência de um grupo de pessoas que seja forte e influente para fazer o elo com o grupo que tem o poder. Caso contrário qualquer idéia nova tende a se enfraquecer e diluir com o tempo. Pode-se dizer que a atitude de apresentar algo novo dos pianistas Johnny Alf (1952, pela gravadora Sinter), e João Donato (1953, 1954 e 1955 pela Sinter, e 1956 pela Odeon), que já eram referências musicais do que era ser moderno na época, não teve conseqüência por falta de apoio, em todos os sentidos, de pessoas influentes e de quem detinha o poder. Ou ainda, que os dois músicos não estavam preocupados em estabelecer estas mudanças comercialmente, e não tiveram a obstinação que João Gilberto teve anos mais tarde. Para corroborar com as nossas conclusões, foi destacado o seguinte pensamento de Roger Chartier:

“As representações do mundo social assim construídas, embora aspirem à universalidade de um diagnóstico fundado na razão, são sempre determinadas pelos interesses de grupo que as forjam. Daí, para cada caso, o necessário relacionamento dos discursos proferidos com a posição de quem os utiliza.” (Chartier, 1990, p.17)

A seguir foi explicado o processo de implantação da nova concepção. Percebeu-se que além de Tom Jobim ter conseguido conquistar a credibilidade de quem tinha o poder, também foi necessário conquistar o público, de modo que formasse um “gosto coletivo.” Expressão usada por Pierre Bourdieu¹³.

Após o lançamento em 1958, não houve um retorno de vendas satisfatório do disco *Chega de Saudade* de João Gilberto, e nem de qualquer outro disco, porque a única coisa que se ouvia nas rádios e lojas, era o hino da vitória do futebol brasileiro na Suécia, "A Taça do mundo é nossa", dos paulistas Mag, Dag e Lau, com os "Titulares do Ritmo." Ismael Corrêa, sentindo sua palavra ameaçada, por ter garantido boas vendas deste disco, elaborou uma forte estratégia para implantar o produto no mercado. Ele esperou os ânimos da conquista do campeonato

¹³ “A história do gosto, individual ou coletivo, é suficiente para desmentir a ilusão segundo a qual objetos tão complexos como as obras de arte, produzidos conforme leis de construção que foram elaboradas no curso de uma história relativamente autônoma, sejam capazes de suscitar preferências naturais apenas pela força de suas propriedades formais.” (Bourdier, 1992, p.272)

mundial se acalmarem, para em seguida fazer o lançamento em São Paulo. Independente da sua crença sobre a qualidade do produto, Ismael, sabia que com uma boa divulgação iria dar certo.

O plano de ação começava pela maior cadeia de lojas de discos e eletrodomésticos do país, as Lojas Assumpção, que tinha 25 filiais, quase todas na cidade e no interior do estado. Além disso, elas patrocinavam o programa musical de maior audiência do rádio paulista, "Parada de sucesso", comandado pelo disc-jockey Hélio de Alencar na Rádio Excelsior, que ia ao ar diariamente das onze e meia ao meio-dia. Se Alencar e Álvaro Ramos (diretor das Lojas Assumpção) gostasse do disco, o sucesso estaria garantido. Porém, o plano de Ismael não foi tão fácil de ser implantado. A ordem de Aloysio de Oliveira para evitar o fiasco que foi no Rio de Janeiro, era para que o disco de João Gilberto fosse trabalhado mais do que o normal em São Paulo. Quando esta ordem chegou para Oswaldo Gurzoni, diretor de vendas da gravadora Odeon em São Paulo, juntamente com a cópia do disco, não interessava saber se Gurzoni e os outros divulgadores tinham gostado ou não, a orientação era para o disco ser submetido aos meios que costumavam garantir um sucesso. Não tendo como escolher, Gurzoni convidou Álvaro Ramos e os divulgadores da Odeon para uma reunião, que usaram de muita habilidade, para convencer Ramos de que aquele disco seria um bom negócio, principalmente entre os jovens, por ser diferente e moderno. Depois da insistência, Ramos concordou em vender o disco, e este foi recordista de vendas em suas Lojas no ano de 1958. O *disc-jockey* Hélio de Alencar também adotou o disco em seu programa "Parada de sucessos" na Rádio Excelsior-Nacional.

Uma outra rádio, a Bandeirantes, e o *disc-jockey* Walter Silva também o apoiaram, faltava agora conquistar o Rio de Janeiro. Isto não foi problema, depois de alguns programas de rádio como "Viva meu samba", de Oswaldo Sargentelli na Rádio Mauá, e de TV como o da TV Rio, no Programa Paulo Gracindo, o mercado carioca também foi conquistado.

Analisando a manipulação dos meios de comunicação constatamos que este produto, independente do julgamento de sua qualidade ou não, foi arbitrariamente imposto à sociedade, por uma instância dominadora, no caso a gravadora, através da sedução econômica destes meios de comunicação, para defender interesses econômicos de um determinado grupo. Corroborando com nossa análise, destacamos o pensamento de Roger Chartier:

“As percepções do social não são de forma alguma discursos neutros: produzem estratégias e práticas (sociais, escolares, políticas) que tendem a impor uma autoridade à custa de outros, por elas menosprezados, a legitimar um projeto reformador ou a justificar, para os próprios indivíduos, as suas escolhas e condutas.” (Chartier, 1990, p.17)

Seguindo na seqüência dos acontecimentos, ainda no primeiro semestre de 1958, o jornalista Moisés Fuks, editor de um caderno de variedades chamado "Tablóide UH", que era um anexo do jornal "Última Hora", escutou sua irmã praticando algumas canções que aprendera na academia de violão de Roberto Menescal e Carlos Lyra. Eram elas: "Lobo bobo", "Sente", "Se é tarde me perdoa", "Não faz assim" e "Maria Ninguém." Moisés Fuks que também freqüentava as reuniões no apartamento de Nara Leão, e na casa de Aná e Lu, as escutou novamente interpretadas por Feitosa, Normando, Menescal, Lyra e pela própria Nara. Fuks além de escrever no "Tablóide UH" era diretor artístico do Grupo Universitário Hebraica, que vinha a ser uma associação de estudantes israelitas que ficava no Flamengo. Para amenizar o problema da falta de verba para realizar eventos para os associados, Fuks ofereceu a Bôscoli e seu grupo o auditório do Grupo Universitário Hebraico para uma apresentação, e a única sugestão foi que eles levassem alguém de nome. Bôscoli pensou em João Gilberto, mas este estava ocupado com os ensaios e gravações do LP "Canção do amor demais." Silvinha Telles foi a escolhida. Ela seria a estrela sustentando os nomes de Nara, Feitosa, Lyra e Normando, com o acompanhamento de Menescal na guitarra; Luizinho Eça, ao piano; Bebeto ao sax alto; o americano (que morava no Rio) Bill Horn à trompa; Henrique no contrabaixo e João Mário na bateria. A apresentação seria de Bôscoli. Cerca de duzentas pessoas compareceram ao show que fora anunciado: "Silvinha Telles e um grupo bossa nova." Nada saiu na imprensa, nem mesmo no "Tablóide UH", o público, eram os associados do Grupo, os alunos dos colégios Mallet Soares e Mello e Souza, da Universidade da PUC e da Arquitetura da UFRJ, que tomaram conhecimento através de um comunicado escrito ou pela divulgação oral. Foi a primeira vez que o grupo que se reunia no apartamento de Nara, se apresentou em público.

No segundo semestre de 1958, Newton Mendonça e Tom Jobim, que já vinham compondo canções como: "Foi a noite", "Caminhos cruzados", "Meditação" e "Só saudade"; fizeram uma música em homenagem aos cantores incompetentes da noite, segundo eles. A música era "Desafinado", inicialmente oferecida a Ivon Curi, que não manifestou interesse. Lucio Alves e Luis Cláudio a disputaram, mas quem ganhou foi João Gilberto. Tom não ficou tão contente assim, pois ainda estava se recuperando do estresse que foi a gravação do 78 r.p.m., *Chega de Saudade*. Chegou a evitar João, mas em 10 de novembro de 1958, ele estava no estúdio gravando o segundo disco deste, com: "Desafinado" e "Hô-ba-la-lá" (do próprio João). Este disco, chamado *Desafinado*, chegou às lojas no final do ano (1958), e a esta altura o anterior, *Chega de Saudade*, tinha conseguido uma considerável repercussão no Rio de Janeiro, impulsionado pela boa venda em São Paulo. Tom Jobim viu que o segundo disco de 78 r.p.m., *Desafinado*, também tivera boa vendagem, e percebeu que não podia parar por aí. Pressionou Aloysio de Oliveira para fazer um long-playing inteiro com João Gilberto. Ismael Corrêa e

outros dentro da Odeon aceitaram e, foi relativamente fácil convencer Aloysio. Das doze faixas que precisavam já havia quatro: "Chega de saudade", "Bim-bom", "Desafinado" e "Hô-ba-la-lá." As outras oito faixas seriam feitas com arranjos simples para evitar conflitos e reduzindo os custos; foram elas: "Brigas nunca mais", de Tom e Vinicius; "Morena boca de ouro", de Ary Barroso; "Lobo bobo" e "Saudade fez um samba", de Bôscoli e Lyra; "Maria ninguém", de Carlos Lyra; "Rosa morena", de Dorival Caymmi; "É luxo só", de Ary Barroso e Luis Peixoto; e "Aos pés da cruz" de Marino Pinto e Zé da Zilda. Assim, em janeiro e fevereiro de 1959 foi gravado o LP *Chega de Saudade*, que venderia 35 mil cópias. O texto da contra-capas foi escrito por Tom Jobim, no qual ele colocou a expressão Bossa Nova em: "João Gilberto é um baiano bossa nova de 27 anos." Esta frase, mais a letra de "Desafinado" e o anúncio do show no Grupo Universitário Hebraico, no começo do ano, foram as três primeiras vezes que se usou a expressão Bossa Nova, que ainda não era usada para representar de fato aquele movimento.

Em agosto de 1959, os estudantes da Pontifícia Universidade Católica do Rio de Janeiro (PUC) se organizaram para realizar o "1º. Festival de Samba-Session¹⁴". A propaganda do festival era de que as novas canções que estavam sendo ouvidas nas universidades seriam executadas pelos próprios autores. A esta altura, O LP *Chega de Saudade* que fora lançado no mês de julho, já fazia parte do repertório acadêmico e os jovens estudantes se identificavam com o novo som como se fizessem parte dele. O estudante Carlos Diegues, presidente do diretório acadêmico, anunciou que Roberto Menescal e Ronaldo Bôscoli, dois nomes conhecidos de alguns estudantes devido aos encontros musicais e também por causa da academia de violão, levariam sua turma e suas amigas Silvinha Telles e Alayde Costa para se apresentarem na PUC. Os outros cantores seriam os mesmos da apresentação no Grupo Hebraico com dois conjuntos de base: o de Menescal, com Carlos Vinhas, Bebeto, Henrique e João Mário, e os irmãos Castro Neves, com Oscar, Mário, Léo e Iko. Os organizadores contactaram André Midani, da Odeon, para convidá-lo e pedir que suas artistas participassem. Ele se interessou pelo evento e liberou suas contratadas Silvinha e Alayde, que seriam as estrelas, e ainda disse que levaria Aloysio de Oliveira, diretor geral da Odeon. Bôscoli comentou com Midani que tentaria levar "Os Garotos da Lua" e, sem promessas, tentaria também Antônio Carlos Jobim, Billy Blanco, Dolores Duran e Vinícius de Moraes. Depois de escutar esses nomes, André Midani se empolgou e sugeriu a inclusão de Norma Bengell, que a esta altura era a estrela nos shows de Carlos Machado e tinha um LP gravado pela Odeon. O problema, ou solução, para o festival foi exatamente este convite. Os dirigentes da PUC discursaram que a instituição sempre apoiou as iniciativas culturais de

¹⁴ Este nome foi inspirado no Festival de Jazz que acontecera em junho no Teatro Municipal do Rio de Janeiro, no qual o radialista Paulo Santos promoveu uma *jam-session* com Gerry Mulligan, Herbie Mann e outras estrelas americanas.

seus estudantes, desde que estas não prejudicassem em nenhum sentido a imagem da Universidade, mas que uma atração como a vedete Norma Bengell seria um afronte à instituição. O presidente do diretório acadêmico Carlos Diegues e Júlio Hungria, que estava ajudando a organizar, foram chamados à diretoria e o aviso da Universidade foi taxativo proibindo a participação da cantora Norma Bengel. Depois que esta notícia se espalhou entre os estudantes, houve reclamação e indignação com a proibição, e a notícia acabou chegando nos jornais da cidade, inclusive no mais debochado, o "Diário Carioca", que virou manchete de primeira página. A partir daí, a situação ficou constrangedora para os padres daquela Universidade, pois estava clara a discriminação que eles estavam fazendo. No meio da confusão gerada, um dos estudantes teve a idéia de transferir o Festival para o anfiteatro da Faculdade de Arquitetura da UFRJ. A data ficou estabelecida em 22 de setembro (de 1959) e o evento se tornou "o show proibido."

Todos os convidados ilustres compareceram, inclusive Tom Jobim, que elogiou a atitude dos jovens. Vinícius, Billy Blanco, Dolores Duran, estavam todos lá. Dois outros convidados estavam atentos a tudo o que acontecia: André Midani e Aloysio de Oliveira. Midani tinha certeza de que aqueles jovens eram o caminho para suprir o novo mercado que se abria com João Gilberto, já Aloysio de Oliveira mantinha uma postura mais conservadora e, não queria correr riscos. Este enxergava apenas o grande público que existia para consumir a produção de Tom, Vinícius e talvez Carlos Lyra, interpretados pelos cantores que tinham dado certo: Silvinha Telles, Alayde Costa, Lúcio Alves e João Gilberto.

O festival, depois de toda propaganda, inclusive na imprensa, acabou sendo beneficiado. Foi coberto pela imprensa e os jornalistas continuaram a falar sobre o evento nos cadernos de cultura, questionando se era jazz ou o que era. A expressão "samba moderno" foi substituída por "bossa nova", imposta por Ronaldo Bôscoli que escrevia na "Manchete" e, foi apoiada por seus amigos Moisés Fuks do "Última Hora" e, João Luiz de Albuquerque em "Radiolândia."

O papel da imprensa foi fundamental neste episódio. Ela assume a função social a partir do momento que faz a divulgação e fomenta o movimento dentro da sociedade. Aqueles jovens tiveram a exposição que precisavam para estabelecer a nova estética como padrão.

Depois disso, surgiram outras apresentações tão importantes quanto. A primeira foi na Escola Naval, para cerca de mil cadetes, onde Ronaldo Bôscoli agradeceu oportunamente a presença dos contratados da Odeon: Lucio Alves, que fora convidado a juntar-se ao movimento, Silvinha Telles, Alayde Costa e Norma Bengell. Neste agradecimento havia um recado para André Midani. Bôscoli queria saber se Midani iria fazer uso do contrato informal assinado por ele e aqueles jovens, na casa de Chico Pereira, onde os ouviu pela primeira vez. As outras

apresentações foram em lugares menores como os colégios Santo Ignácio e Franco Brasileiro. E o último do ano foi em 2 de dezembro, no auditório da Rádio Globo. Foi aniversário da rádio e o show foi transmitido ao vivo para milhares de pessoas, os artistas eram os mesmo e a novidade era o grupo vocal "Os Cariocas", cantando "Chega de saudade" e "Menina feia."

Outro fato importante que aconteceu na última semana de 1959 para reafirmar o surgimento do termo bossa nova como um movimento musical foi a revista "O Cruzeiro." Esta revista prensava semanalmente 700 mil exemplares, e todos os protagonistas e seus assessores foram convocados a comparecer na casa do pianista Bené Nunes, na Gávea, local escolhido para o encontro. Durante toda a tarde e noite passaram por lá: Tom Jobim, João Gilberto, Luiz Bonfá, Ronaldo Bôscoli, Carlinhos Lyra, Roberto Menescal, Silvinha Telles, Nara Leão, Osca e Iko Castro Neves, Luvercy Fiorini, Luizinho Eça, Luis Carlos Vinas, Sérgio Ricardo, Chico Feitosa, Normando Santos, Alayde Costa, Walter Santos, Pacífico Mascarenhas, Nana Caymmi, Elizabeth Gasper, Bebeto, o contrabaixista Henrique e o baterista João Mário e ainda Ary Barroso; ou seja, todos que estavam no Rio de Janeiro e que de alguma forma participavam do movimento à época. Eles tocaram e cantaram tentando explicar para "O Cruzeiro" o que era Bossa Nova, agora como gênero musical. A partir dessa reportagem a bossa nova ganhou a imprensa e o grande público, conquistou a alta sociedade e virou a música das festas dos luxuosos apartamentos na Gávea, Copacabana, Ipanema, Botafogo e Flamengo, mas só isso não bastava. Por causa do sucesso, o movimento começou a incomodar. Os que já faziam sucesso e, que na época, se sentiram ameaçados em perder espaço e prestígio, começaram a contra-atacar diminuindo os jovens protagonistas. A discussão sobre o que é música velha ou nova, quem a faz, e quem a consome, virou discussão entre os músicos. A Bossa Nova precisava se manter no mercado conquistado, e todos que aderiram ao movimento sabiam que teriam muito trabalho pela frente.

1.1.2 Novas técnicas de interpretação e acompanhamento

Observamos que os músicos buscavam à época uma sonoridade moderna que se aproximasse ao som produzido nos Estados Unidos. A saber, devido a repercussão do *be bop* e depois do *cool jazz*, estes estilos eram o parâmetro de modernidade da segunda metade da década de 50. De acordo com o depoimento de Johnny Alf no livro de Homem de Mello (1976, p.80), nomes como o de George Shearing, Charlie Parker, Lee Konitz, Tristano, Brubeck, Billy Bauer e Stan Kenton (que era o ídolo dos ídolos), eram as principais referências musicais da época. Roberto Menescal, no mesmo livro (p.145), cita o guitarrista Barney Kessel e o baixista Ray

Brow (que acompanhavam a cantora Julie London). Já Carlinhos Lyra fala que queria “acordes mais completos” como os de Gerry Mulligan, Chet Baker, Shortty Rogers, principalmente do *cool jazz*. Essas influências, adaptadas à música popular brasileira, resultaram em novas técnicas de interpretação que ficaram evidentes com a nova concepção, a Bossa Nova. Por exemplo, a melodia que antes se destacava do acompanhamento, com mais intensidade, agora é incorporada à base sem prevalecer nenhum dos instrumentos sobre os demais, tampouco a voz. A interpretação dos cantores agora é mais suave, sem virtuosismo, sem vibratos alongados. É como se o canto fosse quase falado. Essa influência vem do *cool jazz*, que segundo Augusto de Campos “coíbe o personalismo” em prol do espírito de grupo. Como exemplo, destacamos o trompetista e cantor americano Chet Baker que reunia estas características. Outro cantor que é destacado por João Gilberto reunindo estas características e dizendo-se seu admirador, é o brasileiro Orlando Silva: “Ele foi o maior cantor em sua época. Sabia falar as frases com naturalidade e não exagerava em nenhum ponto da música¹⁵.”

Sobre a linha melódica podemos dizer que não existia mais o compromisso em se compor uma de fácil entendimento para rápida assimilação, como se propunha o samba. Neste gênero existia a preocupação em se compor melodias que não “prejudicassem”, ou seja, que não desvirtuassem a atenção do ritmo. Segundo Augusto de Campos¹⁶, o samba tinha o propósito de servir a “prática musical de massa e de rua”, “sua função é condutora e unificadora”, através do ritmo repetitivo. Como a Bossa Nova não tinha o compromisso com a diversão em massa, este gênero primou pelo detalhe elaborando uma harmonia mais rebuscada, e conseqüentemente forneceu mais liberdade e requinte à melodia. A questão textual também passa por mudanças. As letras começaram a falar de amor, praia e sol, com artifícios poéticos. Deixou-se de lado a “dor de cotovelo” e as histórias sofridas da vida noturna. Como bem observou Augusto de Campos¹⁷ “a expressão “cabrocha” foi substituída por “garota”, “requebrado” por “balanço¹⁸”, e, as vezes, “mulata” foi abrandado por “morena” .” Foi percebido, porém sem aprofundar na questão, que um dos fatores que influenciou a temática que inspirava os compositores da Bossa Nova foi a geografia da zona sul carioca, onde praticamente todos moravam e viam diariamente o cenário de mar e montanhas. Já as letras de samba de raiz eram quase um relato da dura realidade do morro, e as do samba-canção quase sempre eram histórias de desilusões amorosas. Quem explica isso é o violonista Baden Powell, no livro de Homem de Mello:

¹⁵ Declaração de João Gilberto à Tárík de Souza em matéria para a revista Veja. “O Mito sem mistério”, Veja, 12/5/71.

¹⁶ *Balanço da Bossa e outras bossas*, Campos, 1968, p.71

¹⁷ *Balanço da Bossa e outras bossas*, Campos, 1968, p.72

¹⁸ Ver glossário

“As letras de antigamente – a não ser das canções brasileiras e das músicas desses caras que tinham outro gosto, metiam o pau na mulher: mulher desgraçada traidora, não volta mais, não quero mais os teus carinhos, some da minha frente. Não tinha nenhuma letra em que a mulher se salvasse . E Vinícius fez a exaltação da mulher. Vinícius trouxe uma letra mais moderna, que falava de flor, mulher, morena, um tipo de poesia que se encontrava nas marchas rancho, como as de Lamartine Babo e outros compositores.” (Homem de Mello, 1976, p. 155)

Outra questão modificada foi o acompanhamento. Não existia mais a necessidade deste ser tocado de forma simples, sem variações rítmicas ou harmônicas, para deixar em destaque a melodia. Os instrumentos integravam à voz em perfeita unidade sonora. As grandiosas introduções e fechamentos orquestrais dão lugar a arranjos camerísticos e econômicos. Como a nova concepção seria apresentada em espaços menores, como boates, característicos das zonas urbanas com maior densidade demográfica, os detalhes nos arranjos poderiam ser apreciados nestes lugares mais intimistas. Assim, um contraponto entre um instrumento e a voz é valorizado no momento apropriado, intervenções esparsas por parte dos instrumentos acompanhadores e o uso da dinâmica, também passam a fazer parte das performances.

Por se tratar de um gênero estruturado por pessoas da classe média, e, por conseguinte, com nível social, econômico e cultural alto, as necessidades e inspirações eram outras. Esta camada da população tinha acesso aos meios de comunicação, portanto, às informações e aos discos importados, basicamente de jazz, que chegavam ao Brasil. Isto despertou o desejo de aprender a nova sonoridade, assim como adaptá-la à música popular brasileira.

Tentando encontrar o elo entre a modernidade americana, sem, no entanto perder a identidade com as raízes da música brasileira, os jovens da segunda metade da década de 50 e começo de 60, presenciaram o surgimento de um gênero musical brasileiro, que hoje é considerado por pesquisadores, como, Ruy Castro, Augusto de Campos e Zuza Homem de Mello, um divisor de águas na história da nossa música.

1.2 A contribuição do jazz e do samba

É importante explicar que depois de tantas discussões, depoimentos e estudos sobre a gênese da Bossa Nova, principalmente da “batida”, não é de intenção deste trabalho especular a paternidade da mesma, e sim mostrar os caminhos pelos quais se chegaram a ela.

As experimentações que Johnny Alf fazia junto com outros músicos na Boate Plaza por volta de 1955, concentram-se nas adaptações dos caminhos harmônicos e das tensões, oriundas do jazz, às suas composições e interpretações, seja de música brasileira ou americana. Basicamente ele introduzia tensões variadas ao canto, fazendo ornamentos com a melodia; e ao piano ele enriquecia a harmonia introduzindo novas seqüências. João Donato, à época, também fazia questão de tocar a nova sonoridade. Depois de escutar em discos ou mesmo em filmes, reproduzia na íntegra os *standard*¹⁹ de jazz, surpreendendo seus colegas com uma harmonia e ritmo diferenciados. Antes mesmo de Johnny Alf e João Donato, o pianista e compositor Custódio Mesquita, reconhecido pelo próprio Johnny Alf em depoimento para o livro de Homem de Mello²⁰, já usava uma harmonia mais avançada. Dick Farney, lembrado por Baden Powell no mesmo livro, cantava no começo dos anos 50 samba-canções e standards de jazz já com voz aveludada e acordes modernos, influenciado pelos americanos.

Enfim, no material de trabalho desta pesquisa, é possível destacar vários fatos e pessoas que contribuíram para o surgimento do gênero, cada qual com a sua importância. Porém, entende-se que a importância de João Gilberto foi de conseguir organizar e concatenar as idéias em uma só performance, usando a própria voz e tocando violão. Apoiando esta observação destacamos a análise do produtor e pesquisador Tárík de Souza²¹: “Quem realmente inventou a Bossa Nova, em termos de síntese, foi João Gilberto.”

Segundo Eumir Deodato²²: “A Bossa Nova difere do que havia antes nos 3 aspectos da música: ritmo, melodia, harmonia.” Sobre a harmonia, é possível dizer que o jazz, sobretudo o *cool jazz*, contribuiu com o uso das tensões, como sextas, nonas e décimas terças, o que enriqueceu não só a parte harmônica como também forneceu novos caminhos para se criar uma melodia mais rebuscada, podendo ainda usar modulações. Até os anos 40 e início dos 50 se conheciam os acordes básicos da harmonia tradicional, como explica Augusto de Campos²³: “Os acordes que tinham o nome popular de “primeira”, “segunda”, “preparação” e “terceira” posição, que na realidade eram tônica, dominante, tônica com sétima e subdominante, passaram a ser insuficientes para o acompanhamento dessas composições.” Outro recurso harmônico foi o uso

¹⁹ Ver glossário

²⁰ *Música Popular Brasileira* (Homem de Mello, 1976, p.146)

²¹ Entrevista realizada por telefone em 03/06/2006.

²² *Música Popular Brasileira* (Homem de Mello, 1976, p.137)

²³ *Balanço da Bossa e outras bossas* (Campos, 1968, p.76)

das inversões, também uma contribuição do jazz. Os acordes podiam ser tocados sem a fundamental no baixo gerando novas inversões dos mesmos. As quintas, “que já soavam nos harmônicos do baixo²⁴”, foram substituídas, dando lugar as tensões. Vale dizer que nas harmonias jazzísticas encontram-se os acordes com um maior número de tensão, além disto, ao longo das músicas estes aparecem com mais frequência. Segundo Augusto de Campos, o uso destes acordes na Bossa Nova, ocorre dentro de uma “progressão harmônica²⁵” com “caráter dominante²⁶”, cuja a característica é gerar um movimento descendente em grau conjunto nas vozes superiores, formando uma linha melódica, ou notas em comum a dois acordes, por exemplo: Dm7/9 – G7/13, G7/b13 – C7M(#5), C7M. Ao armarmos estes acordes devidamente encadeados, começando o primeiro acorde em estado fundamental, por exemplo, encontraremos na voz superior a seguinte linha melódica: mi – mi (nota em comum), e mi bemol que resolve no ré; e na voz logo abaixo, a linha: dó indo para o si, e sol sustenido (quinta aumentada) resolvendo no sol (a quinta justa do mesmo acorde).

Acreditamos que a questão mais marcante e realmente diferenciada da Bossa Nova tenha sido a questão rítmica. É nesta parte que a música popular brasileira se diferencia da americana, encontra sua personalidade e passa de influenciada a influenciadora. Segundo Augusto de Campos:

“Deve-se também mencionar o fato de que, na nova concepção musical, a melodia é estruturada, muitas vezes, segundo configurações rítmicas derivadas das células rítmicas fornecidas pelas chamadas batidas da bossa-nova.” (Campos, 1968, p.31)

A observação de Campos procede, porém, observa-se que o acompanhamento também é estruturado a partir das divisões rítmicas da melodia. Portanto, acredita-se que a melodia e o acompanhamento estão diretamente interligados. É justamente por isso que infere-se o porquê de nenhum instrumento, ou voz, ter maior importância..

Um elemento fundamental para se chegar ao “balanço” da Bossa Nova foi a acentuação do segundo tempo dentro do compasso binário. Segundo Zuza Homem de Mello explica, esta é uma influência tanto do samba como do jazz. Percebe-se que o surdo de uma escola de samba apresenta acentuação no segundo tempo dentro de um compasso binário, já o jazz apresenta acentuação no segundo e quarto tempo dentro um compasso quaternário. Para melhor compreensão da influência do jazz na acentuação da Bossa Nova, observada por Homem de Mello, basta imaginar um compasso quaternário com acentuação característica (no segundo e

²⁴ Depoimento de Tom Jobim para o livro *Música Popular Brasileira* de Homem de Mello (1976, p.149)

²⁵ Ver glossário

²⁶ Expressão usada por Augusto de Campos no livro *Balanço da bossa e outras bossas* (Campos, 1968, p.28)

quarto tempos) sobreposto a dois compassos binários. Como resultado há um ciclo de dois compassos binários com acento no segundo tempo, e que comporta a divisão rítmica da “batida” da bossa nova.

Outro elemento, também fundamental, para a elaboração do “balanço” da Bossa Nova foi a adaptação e junção das células rítmicas usadas pelos instrumentos percussivos no samba, tais como: o grupamento de semicolcheia, colcheia, semicolcheia, e variações a partir de uma seqüência de semicolcheias. Esta, muito usada no samba de morro carioca pelos instrumentos tamborim, cuíca, frigideira e chocalho.



EXEMPLO 1 – Grupamento de semicolcheia, colcheia, semicolcheia

Segundo Augusto de Campos, da variação rítmica destes elementos, João Gilberto "isolou e remontou certos elementos para a criação da sua famosa "batida" de violão, nos acordes, característica da marcação básica da Bossa Nova²⁷." Sobre a adaptação de João Gilberto é possível dizer que ele padronizou onde as síncopes deveriam ser tocadas apontando as antecipações, ora apoiando o canto, ora preenchendo pausas deste, ou ainda contrapontando ritmicamente com o mesmo. Roberto Menescal confirma: “João Gilberto regulamentou as síncopes²⁸.” Apesar de João Gilberto ter padronizado o uso das síncopes, ele acentuou as células rítmicas de maneiras diferentes gerando nuances diversas. Com esta característica foi percebido que mesmo dentro de uma regulamentação, não existia uma divisão rítmica que se repetia continuamente quando João tocava, de modo que se tornava difícil reproduzir a “batida” integralmente. Com isto, cada um aprendia de um jeito, e acabava contribuindo inconscientemente para a evolução do ritmo, porém, a base de João Gilberto sempre era respeitada. A seguir, no exemplo 2, Augusto de Campos mostra a “marcação básica da Bossa Nova.” (Campos, 1968, p.140)

²⁷ *Balanço da Bossa e outras bossas*, Campos, 1976, p.139 e 140.

²⁸ Definição usada por Roberto Menescal, em depoimento no livro *Música Popular Brasileira* de Zuza Homem de Mello. (1976, p.138)



EXEMPLO 2 – Marcação básica da Bossa Nova segundo Augusto de Campos

Os instrumentistas tiveram que adaptar o jeito de tocar, e até mesmo abdicar de algumas peças, como foi o caso da bateria na gravação do disco “Chega de Saudade.” A bateria foi reduzida as peças de contra-tempo e caixa, e as baquetas foram substituídas pelas vassourinhas, enquanto um outro instrumentista tocava caixeta com baquetas. Por vezes o baterista tocava com uma baqueta em uma das mãos e com uma vassourinha na outra. João Gilberto também insistia que o baterista tinha que gravar lendo a letra para que pudesse entender melhor a divisão da linha melódica (canto) e poder seguí-la. Já o contrabaixo passou a tocar uma nota em vez de duas. Segundo Zuza Homem de Mello, “João Gilberto não aceita duas notas em samba”, e explica: “E isso, aliás, é uma influência do jazz, se vê que João é todo influenciado pelo *Jazz West Coast* ²⁹.”

Para Tom Jobim, havia uma combinação rítmica da melodia e da harmonia, quando João Gilberto cantava e tocava. É possível exemplificar a combinação do ritmo sincopado do violão com a voz, também em síncope, com a interpretação de João Gilberto na música “Bim Bom.” No exemplo 3 observou-se a variação das células rítmicas nos acordes do violão: duas colcheias ligadas com o grupo semicolcheia-colcheia-semicolcheia, que ligado a mais um grupo de semicolcheia-colcheia-semicolcheia fecha o ciclo ligado a uma terceira célula de semicolcheia com colcheia. Estas várias ligaduras formam as diferentes síncope, que por sua vez apóiam o canto ou variam a partir dele. Estruturando tudo, com ritmo regular em semínimas, porém “desestruturando” por acentuar o segundo tempo, está o bordão do violão (tocado pelo polegar) com o tempo forte no segundo tempo. Ainda observa-se que a “batida” está toda estruturada em subdivisões de semicolcheias. A seguir temos a transcrição rítmica da “batida” do violão e da voz que João Gilberto faz no refrão da música “Bim Bom”, gravada em 1958. A transcrição a seguir foi copiada do livro de Walter Garcia (1999, anexos), na qual a “batida” do violão foi distribuída em dois pentagramas (clave de fá e sol) ligados por chave; sendo que o bordão, que é tocado com o polegar está escrito na clave de fá; e o acorde, que é tocado com os três dedos está na clave de sol. Já no pentagrama superior, também escrito na clave de sol, tem-se a divisão da melodia. Walter Garcia explica que toda a notação foi feita com “ x ” para realçar o ritmo.

²⁹ *Música Popular Brasileira* Zuza Homem de Mello. (1976, p.139)

refrão

4 para repetir o refrão

EXEMPLO 3 – “Bim Bom”, de João Gilberto. Transcrição rítmica de voz e violão

1.3 O surgimento dos trios

Entendemos que a história musical desta década teve duas fases distintas com seus respectivos protagonistas, porém, a atmosfera da cidade e os desejos foram similares. Entre o final da década de 40 e a primeira metade de 50, tivemos como protagonista, por exemplo, Dick Farney, que para os jovens do seu fã-club, era o cantor que fizera carreira de sucesso internacional e que agora estava voltando para o Brasil com as últimas novidades lançadas nos EUA. Além disso, tivemos Johnny Alf e João Donato, que não só ouviram atentamente as novidades trazidas por Dick Farney, como também já vinham escutando e experimentando por conta própria novos ritmos, novas harmonias e maneira diferente de cantar. Já no início dos anos 50, alguns jovens dos fãs-clubes ou apenas amadores, alcançaram a fase de profissionalização e chegaram com seu talento às boates, que eram dezenas delas na zona sul carioca. Eles mantiveram o espírito criativo e o laboratório musical que muitos deles puderam viver nos fãs-clubes. Apesar de seus trabalhos em orquestras, rádios, ou mesmo nas boates, eles se “visitavam” uns aos outros, o que acontecia normalmente depois dos expedientes, para dar canjas, trocar idéias, ou mesmo apreciar as inovações que surgiam, principalmente de Johnny Alf e João

Donato. Desta primeira fase resultaram as experimentações, idéias e desejos, que não se materializaram em algo mais concreto, salvo algumas gravações de Johnny Alf, João Donato e João Gilberto.

A segunda fase que, nesta pesquisa foi delimitada a partir de 1955, quando Johnny Alf e João Gilberto saíram do Rio de Janeiro e Tom Jobim passou a trabalhar na gravadora Continental. Neste momento o laboratório musical saiu das boates e foi para os apartamentos da zona sul, onde surgiram novos protagonistas, como Carlinhos Lyra, Roberto Menescal, Nara Leão e Ronaldo Bôscoli, que passaram a conduzir as experiências. O estilo musical dominante na década de 50 era o samba-canção com ritmo baseado no bolero, e estes jovens se identificavam com as canções de Tom Jobim, Vinícius e Newton Mendonça, que ao que parece era o que tocavam nas reuniões e ensinavam na academia de Carlos Lyra e Roberto Menescal. Também ficou evidente que nestas reuniões eles buscavam e desejavam novas sonoridades, mas não sabiam exatamente o que era e nem como podiam fazer.

Foi neste hiato das carreiras de Johnny Alf e João Donato – de fato, João Donato gravara em 56 seu último disco, *Chá Dançante*, antes de sair do país - que João Gilberto ressurgiu e faz o elo das duas fases quando procura Roberto Menescal. O curioso é que João Gilberto surge apresentando suas duas composições, “Hô-ba-la-lá” e “Bim Bom”, feitas no período de reclusão fora do Rio de Janeiro, e estas foram recebidas como uma sonoridade nunca antes experimentada por ninguém.

Esta pesquisa enfatiza a genialidade de João Gilberto no sentido de conseguir organizar tudo o que ele próprio buscava, somando ao que Johnny Alf, João Donato e outros deixaram e continuaram fazendo depois do grande laboratório noturno de 1955. Concluiu-se que João Gilberto foi o único a enxergar que, o que os músicos já faziam separadamente, depois de alguns ajustes, resultaria em uma nova concepção, em um novo gênero, que mais tarde seria identificado como Bossa Nova.

João Gilberto se dedicou ao violão, aprimorou sua técnica, que é ponto fundamental para qualquer instrumentista, e buscou incessantemente a sonoridade que provavelmente só ele conseguia escutar. Na parte instrumental era basicamente a organização das tensões harmônicas, combinadas às variações rítmicas, que se baseavam nos instrumentos de percussão usados no samba. Junto a isto tinha a parte vocal, que além dele perceber que a interpretação devia voltar aos moldes de Orlando Silva, de quem ele era fã, aproveitou as divisões da melodia e fez com que os acordes antecipassem juntos, organizando também as síncopes. Muitos estudos como o de Walter Garcia³⁰, faz um detalhamento das técnicas usadas por João Gilberto para chegar ao resultado da “batida”, porém, não temos a pretensão de nos aprofundar nesta questão.

³⁰ “Bim Bom – A contradição sem conflitos” (Garcia, 1999)

Imaginemos quando Roberto Menescal escutou João Gilberto tocando tudo isso ao mesmo tempo. Menescal, que não tinha presenciado a fase de experimentações, ao escutar direto o produto final não poderia ter ficado de outra forma senão estupefato e eufórico em querer mostrar a todos o que estava escutando. A partir do seu retorno ao Rio de Janeiro, João Gilberto passou a freqüentar a boate Plaza dando canjas e os laboratórios musicais voltaram. Com a nova concepção estruturada, João Gilberto instigou os músicos da época a aprendê-la, e o aprimoramento musical que foi ponto fundamental para João Gilberto chegar a nova concepção, passou a ser dos músicos que buscavam o mesmo caminho. A vontade em querer dominar seus instrumentos e aprender a nova concepção fez elevar sensivelmente a qualidade musical dos cantores e instrumentistas no final da década de 50.

Por volta de 1960, existia uma outra boate, chamada Little Club, famosa por suas canjas. Esta boate fazia parte do conjunto de quatro boates (Little Club, Bottle's, Baccarat e Ma Griffe) situadas no Beco das Garrafas na rua Duvivier, em Copacabana. O jovem que comandava as canjas, que aconteciam nas tardes de domingo, era o pianista Sérgio Mendes. A ordem dos donos era que os músicos novatos podiam entrar de graça, tocar também de graça e pagavam o que consumissem. Já os músicos profissionais, também tocavam de graça, mas recebiam uma quota de bebida liberada. Todos podiam tocar o que realmente gostavam, e depois do sucesso das novas composições nos discos recém lançados principalmente por João Gilberto, o repertório era a base de muito Jazz e Bossa Nova. Segundo Ruy Castro, as tardes musicais de domingo no Little Club serviram de escola para muitos músicos. Da mesma forma, o Bottle's também foi uma boate onde muitos instrumentistas brasileiros mostraram seus talentos, São alguns deles: J. T. Meireles, Luizinho Eça, Luis Carlos Vinhas, Durval Ferreira, Tião Neto, Otávio Bailey, Manuel Gusmão, Sérgio Barroso, Dom Um Romão, Edison Machado, Chico Batera, Aírto Moreira, Hélcio Milito e João Palma. A partir de 1961, as canjas evoluíram para apresentações de grupos estruturados em formações fixas como o sexteto de Sérgio Mendes, o quinteto Bottle's do pianista Tenório Jr., e o conjunto de J. T. Meirelles chamado Copa Cinco. Segundo o contrabaixista Sabá³¹, na cidade de São Paulo nesta época, mais precisamente na praça Roosevelt, também existia uma série de boates como a Baiúca e Juão Sebastião Bar, onde trios, quartetos e quintetos se revezavam das nove horas da noite até uma hora da manhã, proporcionando música ao vivo ininterrupta.

Neste ano de 61 surgiu o primeiro grupo com a formação de trio – piano, contrabaixo e bateria - chamado Tamba Trio, com liderança do pianista Luisinho Eça. Esta formação viria ser

³¹ Sebastião Oliveira da Paz formou na década de 60 o quarteto Sabá e o trio Som Três. Trabalhos que tinham ao piano Cesar Camargo Mariano. entrevista concedida em 29 de maio de 2006.

uma das mais usadas quando se tratava de Bossa Nova tocada como instrumental. A saber, depois do Tamba Trio, muitos outros trios se formaram no Rio de Janeiro e em São Paulo, e em sua maioria os líderes eram os pianistas. São alguns deles: Zimbo Trio de Amilton Godoy, Bossa Três de Luiz Carlos Vinhas, Sambalanço Trio de Cesar Camargo Mariano, Sambrasa Trio de Hermeto Pascoal (que se juntou com Airto e Clayber, ex - Sambalanço Trio), Trio 3D de Antônio Adolfo, Jongo Trio de Cido Bianchi, Bossa Jazz Trio de Adilson Godoy (irmão de Amilton Godoy), Copa Trio de Dom Salvador, Som Três de Cesar Camargo Mariano (seu segundo trio), Sérgio Mendes Trio do próprio Sérgio e Milton Banana Trio, este era uma exceção porque seu líder era o baterista que dava nome ao trio – Milton. Enfim, uma infinidade de trios que marcaram uma época em que a Bossa Nova foi tocada como instrumental.

CAPÍTULO 2 – A PARTICIPAÇÃO DE JOÃO DONATO E CESAR CAMARGO MARIANO NA BOSSA NOVA

Foi percebido, durante a pesquisa, que a qualificação do músico se dá à medida que este consegue reproduzir os sons musicais que ouve, através da imitação e experimentação própria. E a personalidade musical do músico é formada quando este alcança uma expressão singular, chegando em alguns casos a um nível de aprimoramento que se destaca daquele dos demais, tornando-se uma referência. Portanto, foram escolhidos dois pianistas considerados referências musicais, dentro do gênero Bossa Nova.

João Donato com sua capacidade de adaptação e inovação contribuiu para criar este novo gênero musical, a Bossa Nova. Já Cesar Camargo Mariano aumentou as possibilidades de execução dentro deste gênero, avançando principalmente no que diz respeito à questão rítmica e harmônica.

2.1 Biografia de João Donato

João Donato nasceu no ano de 1934, em Rio Branco no Acre, e se mudou para o Rio de Janeiro aos 11 anos junto com a família, pois seu pai que era piloto de avião e capitão da Polícia Militar, fora transferido para aquela cidade. Foi com esta idade que ganhou seu primeiro instrumento, um acordeon. Segundo depoimento do jornalista Armando Nogueira, o pai de Donato costumava levá-lo para o Centro do Rio de Janeiro e deixava-o tocando na calçada enquanto se instalava em algum bar para "beber alguma coisa" (sic). Depois disto, para incentivá-lo, e também lhe ensinar que aquele instrumento poderia dar um sustento na vida, instruía o garçom a dar uma gorjeta para o filho. Com esta atitude, seu pai aparentemente queria não só deixar o jovem João Donato seguro de que estava exercendo com êxito a função, como também motivava os transeuntes a reconhecer o trabalho do menino. Em 1949, João Donato fez sua primeira participação significativa como músico profissional na banda do flautista Altamiro Carrilho. Neste mesmo ano, fez seu primeiro registro fonográfico no disco *Altamiro Carrilho e Seu Regional*³², apesar de seu nome não constar em capa. A saber, nos discos da época, todas as informações eram referentes ao artista principal, que era geralmente o cantor.

³² LP de 78 r.p.m contendo as músicas "Brejeiro" de Ernesto Nazareth e "Feliz Aniversário" de Altamiro Carrilho e Ari Duarte.

Em 1950, João Donato formou seu primeiro conjunto, chamado "Os Modernistas", que teve uma vida curta devido à indisciplina de seu líder, o próprio João Donato. Este não aparecia nos ensaios e algumas vezes não comparecia a compromissos como gravações.

De acordo com o crítico musical Álvaro Neder³³, João Donato, aos 17 anos (1951), tocou na Rádio Guanabara, e logo depois foi convidado para atuar no conjunto do violinista e cantor Fafá Lemos³⁴. O conjunto se apresentava na boate Monte Carlo, em Copacabana, e João Donato substituiria o músico Chiquinho do Acordeon³⁵.

Em 1953, os mesmos integrantes de "Os Modernistas" (João Donato, João Luis, Chico e Fred), porém sem Jânio de Freitas (que foi tentar a carreira de jornalista), fundaram "Os Namorados", nome herdado do grupo de Lúcio Alves, líder do extinto "Namorados da Lua." Segundo o website da pesquisadora Bárbara J. Major³⁶, João Donato fez cinco discos de 78 r.p.m pela gravadora Sinter entre os anos de 1953 e 1954. São eles: *João Donato e Seu Conjunto*, que continha as músicas "Já Chegou a Hora" (Rubens Campos e Henricão) e "You Belong to Me" (Pee Wee King, Stewart e Price); *Eu Quero um Samba*, com as músicas "Eu Quero um Samba" (Haroldo Lobo e Janet de Almeida) e "Três Ave Marias" (Hanibal Cruz); e um outro disco com as músicas "Palpite Infeliz" (Noel Rosa) e "Pagode em Xerém" (Sebastião Gomes e Alcebádes Barcelos, conhecido como Bide). Ainda em 1953 gravou um disco instrumental intitulado *Invitation*, com "Invitation" (Bronislau Kaper) e "Tenderly" (Nat King Cole). A saber, este disco impressionou músicos como Johnny Alf, João Gilberto e Badeco (do grupo vocal "Os Cariocas"), mas não fez sucesso algum. Em 1954, gravou dois outros discos: um com as músicas "Você sorriu" (Valdemar Gomes e José Rosa) e "Não sou bobo" (Nanai, Ari Monteiro e L. Machado); e outro para o qual Paulo Serrano teve a idéia de gravar João Donato interpretando ao piano só músicas brasileiras. A formação era trio, composto por João Donato ao piano, Nestor à guitarra, e Gagliardi ao contrabaixo. Foram gravadas as músicas "Se acaso você chegasse", de Lupicínio Rodriguez e Felisberto Martins, e, equivocadamente, "Long ago and far away", de Jerome Kern e Ira Gershwin. Paulo Serrano, conhecida à época como "Há muito tempo atrás."

³³ Website All Music Guide, página referente a João Donato.

<http://www.allmusic.com/cg/amg.dll?p=amg&sql=11:0t7zefbkhg4~T1>

³⁴ Rafael Lemos Júnior (1921-2004). Cantor e violinista começou os estudos pela música clássica. Em 1940 ingressou na orquestra de Carlos Machado, que se apresentava no Cassino da Urca. Em 1950 foi contratado pela Rádio Nacional, e em 52 ingressou no "Trio Surdina" formado por Garoto ao violão e Chiquinho ao acordeon. Também atuou com Carmen Miranda, e se apresentou nas boates do Rio de Janeiro com seu grupo.

³⁵ Romeu Seibel (1928-1993). Compositor e acordeonista. Participou do grupo "Bando da Lua" de Carmen Miranda, e também do "Trio Surdina" junto com Garoto e Fafá Lemos.

³⁶ [http://bjbear71.com/Donato/joao.html#Discography%20\(his%20own\)](http://bjbear71.com/Donato/joao.html#Discography%20(his%20own))

Em 1956, João Donato teve uma passagem pela cidade de São Paulo, onde fez uma temporada com o conjunto "Os Copacabanas", também se apresentou com a Orquestra de Luis Cesar, além de tocar em boates como a nova Baiúca e Cubadaças. Segundo Ruy Castro³⁷, quando João Donato voltou ao Rio passou por vários conjuntos, tocando em uma série de boates, tais como: a de Djalma Ferreira na boate Drink; a de Fafá Lemos no Monte Carlo; e a de Ed Lincon na boate Plaza. Ainda segundo Ruy Castro, outro registro fonográfico que João Donato fez foi no mesmo ano de 1956 quando gravou um LP de 10 polegadas, pela gravadora Odeon, produzido por Tom Jobim, chamado *Chá Dançante*. A saber, Jobim também era diretor artístico da gravadora, e para o repertório foram escolhidas músicas como "Baião", de Luiz Gonzaga e Humberto Teixeira, "Peguei um Ita no Norte", de Dorival Caymmi, "Farinhada", de Zé Dantas, e outras.

Em 1957, fez uma temporada com a cantora Vanja Orico, no Golden Room do Copacabana Palace. A saber, a banda era composta, dentre outros, por: Badeco e Severino, nos vocais (do conjunto "Os Cariocas"); João Gilberto (que ainda não tinha lançado *Chega de Saudade*), voz e violão; Donato, no acordeon; e Chain, ao piano. Vale ressaltar que foi nesta época que João Gilberto colocou letra na música "Minha Saudade" de João Donato.

A última contribuição de João Donato em gravações antes de sair do Brasil aconteceu em duas faixas no LP *Dance Conosco*, lançado pela gravadora Copacabana em 1958. Depois disto, João Donato participou da orquestra do maestro Copinha, no Copacabana Palace, porém, suas idéias avançadas que traçavam seu estilo eram cada vez menos compreendidas pelos músicos, e junto com a falta de compromisso diante dos trabalhos, João Donato ficou praticamente sem ter onde tocar.

Em 1959, no entanto, João Donato aceitou o convite do violonista Nanai para uma temporada na Califórnia com o conjunto Bando da Lua (conjunto que acompanhou Carmem Miranda durante alguns anos), e este fato fez com que a carreira do pianista tomasse novos rumos.

Foi considerada pertinente a análise que o crítico de música Tárík de Souza³⁸ fez sobre a carreira de João Donato, dividindo-a em três fases. Segundo ele: "Sua carreira errante, que combina com sua personalidade libertária e hedonista, pode ser seccionada, arbitrariamente, em três fases."

³⁷ *Chega de Saudade* (Castro, 1990, p.193)

³⁸ Souza, Tárík – *Tem Mais Samba das Raízes à Eletrônica*, 2003, p.195. Editora 34

A primeira fase, referente à estada no Brasil, foi percebida como aquela em que João Donato aprimorou seus conhecimentos através dos diversos trabalhos e gravações em que participou: encontrou sua personalidade musical, e surpreendeu seus colegas com suas experimentações ritmicas e harmônicas, mostrando domínio ao acordeon e ao piano. A segunda fase, que é referente aos anos em que viveu nos Estados Unidos, iniciou-se a partir do convite para uma temporada de seis semanas com o conjunto "Bando da Lua." Porém, mais uma vez João Donato não se adaptou à maneira como precisava tocar. Ao mostrar seu estilo aos rapazes do "Bando da Lua", estes não o entenderam, até porque a sonoridade que estavam buscando não moderna como João Donato fazia no Rio de Janeiro ao lado de Johnny Alf e João Gilberto. Assim, na temporada seguinte, em Las Vegas, João Donato foi dispensado. Quando percebeu que estava sem dinheiro e sem passagem de volta para o Brasil, começou a procurar emprego em boates. A partir daí, seguiu-se uma série de fatos que o levaram a conhecer e tocar com alguns de seus ídolos, e a adaptar seu *swing* e estilo, adquiridos na primeira fase brasileira, à música latina, como salsa e merengue.

Inicialmente tocou em uma boate que o contratou pagando abaixo da tabela, como ele mesmo declarou em entrevista a Almir Chediak³⁹. Nesta boate conheceu um de seus ídolos, o pianista Pete Jolly. Depois disso, conheceu mais dois ídolos seus, Cal Tjader e Mongo Santamaria, com os quais veio a tocar em suas respectivas orquestras. Antes de atuar nestas duas orquestras João Donato foi convidado para participar da orquestra de Johnny Martinez, uma das mais populares de Los Angeles, segundo qualificação do próprio João Donato.

É pertinente ressaltar que, mesmo com todos esses convites e contratações acontecendo tão rapidamente, João Donato não tocava a música latina de forma tão natural como a música brasileira. Ele sabia se posicionar nos trabalhos, para os quais era convidado, devido à linguagem moderna que tinha adquirido no Brasil através da influência do jazz e experiências com outros profissionais. Porém, teve que entender o estilo, como declarou em entrevista para Almir Chediak: "Johnny Martinez dizia que eu era ótimo, mas que precisava ouvir mais discos de Tito Puente, Matito, etc., para pegar o estilo latino" (Chediak, 1999, p.20).

Em 1962, após ter participado de uma turnê com João Gilberto e grupo pela Itália – turnê esta que não foi completada por motivos de saúde de João Gilberto, João Donato retornou ao Brasil em uma curta temporada de dois meses. Segundo entrevista concedida para Almir Chediak⁴⁰, João Donato menciona que, neste período, gravou seus primeiros LPs tocando piano como líder. São eles: *João Donato e seu trio Muito à vontade*; e *A Bossa Muito Moderna de João Donato e seu trio*. Quando retornou aos Estados Unidos, João Donato voltou a entrar em

³⁹ "A casa se chamava The Winners e mudou o nome para The Losers, ou seja, de vencedores para perdedores. Os caras me pagavam abaixo da tabela, mas o que é que eu podia fazer? Era pegar ou largar." (Chediak, 1999, p.18)

⁴⁰ *Songbook João Donato*, 1999, p.21

contato com Johnny Martinez, que o contratou mais uma vez como pianista. Além disso, levou consigo os acetatos das gravações que havia feito no Rio de Janeiro e começou a buscar uma gravadora que se interessasse em lançá-los nos Estados Unidos. Como revelou João Donato não foi fácil conseguir uma gravadora que acreditasse que o seu trabalho poderia ser lucrativo. Depois de algumas tentativas ele entrou em contato com a gravadora Pacific Jazz⁴¹. Quem o atendeu foi o produtor Richard Bock, que se interessou pelo trabalho. Porém existia o problema de inserção de João Donato no mercado fonográfico. Bock teve a idéia de tentar apresentá-lo ao mercado americano através de sua próxima produção, que seria com o saxofonista Bud Shank. Se este gostasse do trabalho de Donato, a estratégia estaria montada. Foi o que aconteceu, e a Pacific Jazz lançou *Bud Shank and his Brazilian Friends* mas, segundo o produtor e pesquisador Arnaldo DeSouteiro⁴², João Donato foi “reduzido a músico acompanhante, embora, na edição brasileira do selo Elenco, constassem na capa, em igualdade de condições, os nomes de Bud, João e Rosinha de Valença.”

Mesmo não tendo destaque no disco de Bud Shank, a estratégia traçada alcançou o objetivo, pois o disco de João Donato (*Muito à Vontade*) foi lançado em 1963, com outro título: *Sambou Sambou*.

Segundo o jornalista Álvaro Neder do website All Music Guide (AMG)⁴³, durante o tempo que ficou nos EUA, João Donato contribuiu com seu talento para o trabalho de muitos artistas, com os quais gravou vários discos. São alguns deles: *Arriba!*, para Mongo Santamaria (Fantasy, 1961); *Vaya Puente*, para Tito Puente (Philips, 1962); *At the Black Hawk*, para Santamaria (Fantasy, 1962); *The Astrud Gilberto álbum*, para a brasileira Astrud Gilberto (Elenco - 1964, gravado nos USA pela Verve, em 1991); *Shadow of your smile*, também para Astrud Gilberto (Verve, 1965); *Brazil! Brazil! Brazil!*, para Bud Shank (World Pacific, 1967); *Solar Heat*, para Cal Tjader (Skye, 1968); e *Prophet*, para Cal Tjader (Verve, 1969). Segundo Arnaldo DeSouteiro, em 1965 João Donato gravou seu primeiro disco nos EUA como líder, pela RCA americana, chamado *The New Sound of Brazil*⁴⁴. Ainda como líder gravou mais dois discos nos EUA. São eles: *A Bad Donato*⁴⁵ (Blue Thumb, 1970); e *Donato/Deodato*⁴⁶ (Muse, 1973).

⁴¹ Segundo Donato, esta gravadora era famosa no meio jazzístico. Lá gravaram nomes como: Chet Baker, Gerry Mulligan, Shorty Rogers e Laurindo de Almeida.

⁴² Texto de contra-capa do disco de João Donato *The New Sound of Brazil*, reedição produzida por Arnaldo DeSouteiro (Jazz Station Productions)

⁴³ <http://www.allmusic.com/cg/amg.dll?p=amg&sql=11:cd9fs31ba3pg~T1>

⁴⁴ De acordo com Arnaldo DeSouteiro os nomes dos músicos não constaram na edição original em LP. São eles: Luiz Bonfá,, Carlos Lyra, no contrabaixo Richard Davis. Como baterista, Donato chamou Dom Um Romão, mas por ordens do produtor Andy Wiswell este ficou na percussão, enquanto Bill Goodwin gravou à bateria

⁴⁵ Este disco tem arranjos de Eumir Deodato e participações de Bud Shank. Os brasileiros Dom Um Romão, Conte Candoli e Oscar Castro Neves. Segundo DeSouteiro, “este disco é um marco do *jazz-funk*.”

⁴⁶ Este disco tem participações de Eumir Deodato, Airto Moreira, o trompetista americano Randy Brecker e o percussionista Ray Barreto.

Seguindo a análise do crítico Tárík de Souza, a partir de 1972, quando João Donato regressou ao Brasil, caracterizou-se a terceira fase do pianista. Para Tárík de Souza, é possível constatar o início desta fase a partir do disco *Quem é quem* - indicado por Marcos Valle para ser feito na gravadora Odeon, e que foi lançado em 1973. Observa-se que o fator determinante desta terceira fase é a inserção de letras em suas composições. João Donato, além de fazer músicas com letras, começou a cantá-las. Ainda segundo o produtor Tárík de Souza, foi o cantor Agostinho dos Santos que incentivou João Donato a colocar letras em suas músicas porque queria cantá-las. João Donato informou que um dos desdobramentos disto aconteceu anos depois (sem fornecer o ano), através da cantora Miúcha, que levou sua música "Índio perdido" para a Bahia, o que o tornou conhecido para Gilberto Gil, Caetano Veloso, Gal Costa e Maria Bethânia. A partir daí, em algumas músicas que já existiam, em caráter instrumental, foram colocadas letras em parceria como, por exemplo: "Índio perdido" (gravada no disco *A Bossa Muito Moderna* como instrumental -1963), que foi letrada por Gilberto Gil e passou a se chamar "Lugar comum" (1974); "O Sapo" (1968), que segundo Jairo Severiano e Homem de Mello passou a se chamar "A Rã" depois da letra de Caetano Veloso e gravada em 1972. Ainda com Gilberto Gil, compôs outras músicas como "A paz" e "Bananeira." Outro parceiro de João Donato passou a ser seu irmão Lysias Ênio, com quem fez músicas como "Mentiras" e "Até quem sabe." Em 1974, passou a trabalhar como diretor musical da cantora Gal Costa no show "Cantar", que gerou um disco gravado ao vivo.

Em 1975 lançou outro disco, *Lugar comum*, pela Philips, e depois uma série de outros. São alguns deles: *Leilíadas*, pela Elektra Music (1986); *Coisas tão simples*, pela Odeon (1986); *Café com pão*, em parceria com o baterista Eloir de Moraes, pela Lumiar (1997); *Só danço samba*, pela Lumiar (1999); e *Amazonas*, pela Elephant Records (2000). Este último foi todo gravado como instrumental com a formação de trio (piano, contrabaixo e bateria). Além dos discos, João Donato trabalhou como diretor musical, gravou e compôs com vários nomes da música popular brasileira, como Marisa Monte, Fernanda Abreu, Emílio Santiago, Joyce e Rita Lee.

João Donato é um músico em atividade à época deste trabalho. A exemplo, pode-se destacar a participação do pianista no DVD Acústico de Marcelo D2, estabelecendo um elo entre a Bossa Nova, e o Hip Hop e a música eletrônica; além da participação especial do DJ Marcelinho da Lua em um de seus últimos trabalhos, chamado *Donatural*.

2.1.1 Influências musicais de João Donato

De acordo com Tárík de Souza e Ruy Castro, João Donato tinha a orquestra do pianista Stan Kenton como uma de suas referências musicais. Segundo o próprio Donato, seu primeiro contato com o universo musical de Stan Kenton foi na casa do cantor e pianista Dick Farney que, após regressar dos EUA, fazia reuniões musicais em sua casa em Santa Tereza, à qual convidava alguns sócios do fã-clube em sua homenagem, "Sinatra-Farney", para escutar sua coleção de LPs. Foi em uma destas reuniões que Farney colocou em execução um LP da orquestra de Stan Kenton.

Para o produtor Arnaldo DeSouteiro, João Donato teria, como referência na parte de arranjo e harmonia o trompetista Shorty Rogers⁴⁷ (que foi da orquestra de Kenton), e, como referência melódica, o compositor Bronislaw Kaper⁴⁸. Também não podemos esquecer que, antes de 1955, João Donato e Johnny Alf, tinham algumas influências em comum. Estas eram digeridas e adaptadas na noite enquanto eles trocavam informações musicais, entre si e com outros profissionais, nas boates do Rio de Janeiro. Outra referência destacada por Johnny Alf é o pianista George Shearing: “Nesse tempo, todo mundo estava naquela de George Shearing, acho que todos sabiam de cor “Conception.”” (Homem de Mello, 1976, p.80).

É pertinente destacar a influência do pianista George Shearing, pois uma das técnicas mais usadas por este era a de blocos de acordes, e percebe-se que João Donato usa essa técnica principalmente em suas performances em trio. A saber, de acordo com o website oficial⁴⁹ de George Shearing, seu reconhecimento no meio jazzístico deu-se quando ele arregimentou um quinteto, que em 1949 gravou a música “September in the rain”, e vendeu 900.000 cópias. A composição de sua autoria “Lullaby of Birdland”, que virou um *standard* americano, também ajudou a se firmar na carreira.

Tárík de Souza ressalta a influência da música latina devido a segunda fase de João Donato nos Estados Unidos. Depois do convívio com músicos como Mongo Santamaria e Jhonny Martinez, João Donato “acrescentou um acento latino à sua ‘batida’ da Bossa Nova.”

É difícil saber o quanto João Donato já se identificava com uma sonoridade diferente da que estava acontecendo no Brasil, ou seja, o quanto foi influenciado pelo Jazz no início da

⁴⁷ Trompetista, que segundo Scott Yanow do site All Music Guide, foi o músico que praticamente definiu o estilo Cool Jazz. Ganhou reconhecimento a partir de 1945 na banda do clarinetista Woody Herman e em 1950 e 51 participou da Kenton Innovations Orchestra.

⁴⁸ Compositor Polonês, que instalou-se nos EUA em 1935. Tornou-se famoso com os temas que compôs para os filmes de Hollywood entre os anos 30 até final dos anos 60. Alguns dos mais conhecidos são: “Cosi Cosa”, “You’re All I Need” (1935), “San Francisco” (1936), “On Green Dolphin Street” (1947) e “Hi-Lili, Hi-Lo” (1953).

⁴⁹ <http://www.georgeshearing.net/bio.html>

carreira. Segundo revela o próprio João Donato em entrevista concedida a Almir Chediak⁵⁰: “eu nunca fui forrozeiro.” Ele ainda fala que a primeira música que tocou ao acordeon foi “Invitation” de Bronislaw Kaper, de quem ele sempre foi fã. Por outro lado, também não é possível afirmar que as experiências com Johnny Alf e outros músicos no Rio de Janeiro ou em outro lugar foram mais importantes do que os discos que ele ouviu.

Foi observado que, a partir do momento que há contato com algo que se acha belo e que se considera admirável, seja por influência externa, neste caso manipulada por uma classe dominante, ou pela simples emoção, devido a uma identidade compartilhada com o objeto de admiração, concluímos que este, mesmo sendo abstrato, como o som, pode vir a se tornar uma identidade. Também foi percebido que as influências podem provir de várias pessoas e, a partir de um conjunto de fatores com que o músico se identifica, é possível criar um estilo próprio.

2.1.1.1 A ligação entre João Donato e João Gilberto

Segundo João Donato, letras não fizeram parte de suas músicas até 1972, quando voltou definitivamente dos Estados Unidos para o Brasil. Porém, ele afirmou em entrevista a Almir Chediak⁵¹ em 1990 que não sentia necessidade de letras em música: “letras foram feitas por uma questão comercial para conquistar o mercado consumidor e conseguir vender mais.” Já para João Gilberto, desde que se firmou na carreira, em 1959, a letra sempre fez parte de suas composições, e em performances sempre cantou. Talvez, essa seja uma das poucas diferenças entre os dois músicos, que se tornaram tão amigos a ponto de João Gilberto conseguir colocar letra na música “Minha Saudade” - mesmo que João Donato não a tivesse composto para tal propósito – e ainda entender de tal forma sua concepção rítmica no acordeon, que conseguiria anos mais tarde transportá-la para o violão, adaptando-a perfeitamente.

Em um dos discos de João Donato feitos pela gravadora Sinter (entre 1953 e 1954), intitulado *Eu quero um samba*, a música de mesmo nome (autoria de Haroldo Lobo/ Janet de Almeida) tem a seguinte análise do produtor Arnaldo Desouteiro⁵²:

“Essa é a primeira vez que a batida de bossa nova (à época, naturalmente, um termo desconhecido) aparece em uma gravação, ouvido no acordeon de João

⁵⁰ *Songbook João Donato*, Chediak, 1999, p.20

⁵¹ *Songbook Bossa Nova vol.3*, Chediak, 1990, p.21

⁵² Texto do encarte do CD *A trip to Brazil: 40 Years of Bossa Nova*. CD compilado por Arnaldo Desouteiro, 1998, Motor Music. “It is the first time that the bossa nova beat (then, of course, unknown term) appears on a recording, heard on Donato's accordion. Gilberto would later adapt and perfect this beat for the guitar.”

Donato. João Gilberto, mais tarde, adaptaria e aperfeiçoaria esta batida para o violão." (DeSouteiro, 1998, encarte do CD *A trip to Brazil*)

Após uma breve análise rítmica do acordeon de João Donato nesta gravação de 1953, é possível perceber a adaptação da divisão rítmica do acordeon para o violão. A partir da comparação do ritmo que João Gilberto faz ao violão (desta mesma música) em uma gravação de 1973⁵³, constata-se que a divisão rítmica é exatamente igual a que João Donato faz nos momentos em que está acompanhando o canto, ou seja, quando o músico está livremente criando seu *swing*. Algumas diferenças de interpretação são observadas entre as duas gravações: começando pela instrumentação das duas gravações que produzem sonoridades distintas; quando no arranjo do conjunto de João Donato encontram-se "convenções"⁵⁴ apoiadas nas divisões rítmicas da melodia, artifício que João Gilberto não usa na interpretação de 1973; quando João Donato sustenta a duração de um acorde com o fole do acordeon, recurso que o violão não apresenta, pois as cordas deste instrumento são "pinçadas", não tendo sustentação sonora prolongada como no acordeon; e ainda, a questão do andamento que a interpretação de João Gilberto tem andamento mais lento que a do "Os Namorados." Outra diferença é a condução da "levada" (harmônica e rítmica) que é feita pelo acordeon na gravação do "Os Namorados", e pelo violão na de João Gilberto.

A partir desta análise é possível corroborar a afirmação do produtor Arnaldo DeSouteiro e concluir que existe um vínculo entre João Donato e João Gilberto quanto à criação da "batida da bossa nova."

⁵³ CD *Personalidade João Gilberto*, faixa 12 – compilação de Roberto Menescal pela Polygran (Phillips). A saber, de acordo com o website de João Gilberto (<http://www.joaogilberto.org/disco.htm>), esta música aparece pela primeira vez no disco *João Gilberto* lançado pela gravadora Polydor em 1973.

⁵⁴ Ver glossário.

Segundo Ruy Castro, no período em que João Donato tocou com o maestro Copinha no Copacabana Palace, João Gilberto o esperava do lado de fora para conversarem durante os intervalos. Eles trocavam idéias musicais, questionavam o tipo de música que fazia sucesso à época e, como lembra João Donato em entrevista ao website Terra⁵⁵, questionavam temas como:

"Por que a música estava assim? Por que só os quadrados⁵⁶ (sic.) e os bregas davam certo? Por que o sucesso era todo voltado para coisas tão banais? Por que as pessoas são tão burras? Por que as pessoas rasgavam as roupas dos artistas Por que se tem de gritar para ser cantor? Reclamávamos bastante. Tínhamos as mesmas opiniões." (website Terra, 2002)

João Donato concluiu na mesma entrevista: "Tínhamos as mesmas opiniões. Éramos jovens, não tínhamos muito que fazer, então ficávamos reclamando de tudo."

Foi constatado que a proximidade entre os dois era grande, por causa do convívio diário e da maneira de agir. Este tipo de relação – que neste caso foi de pelo menos dois anos, nos quais João Gilberto começou como ouvinte de João Donato, depois passou a ser seu companheiro de trabalho e também amigo de reflexões de vida e questões musicais. Este tipo de relação faz com que a troca de conhecimentos seja transmitida naturalmente. Portanto, conclui-se que estes fatores foram fundamentais para João Gilberto se aproximar das idéias musicais de João Donato, entendendo o suficiente de sua parte rítmica a ponto de conseguir organizá-las e transformá-las, junto com outras informações, em uma nova concepção musical.

2.1.2 O LP *Muito à Vontade*

Conforme mencionado anteriormente, em 1962, durante a curta temporada em que passou no Brasil, João Donato fez seus primeiros registros fonográficos ao piano, que foram: *João Donato e seu trio Muito à Vontade*; e *A Bossa Muito Moderna de João Donato e seu trio*.

O disco *Muito à Vontade* foi escolhido para ser analisado nesta pesquisa porque se trata do primeiro disco de João Donato, no qual ele está tocando piano, inserido na formação de piano, contrabaixo e bateria, cuja análise é o objeto desta pesquisa. A partir do repertório do LP,

⁵⁵ <http://www.terra.com.br/musica/2002/11/01/010.htm>

⁵⁶ Ver glossário

escolheu-se a música “Minha Saudade”, que além de ser um dos maiores sucessos de João Donato, é uma "rara parceria, gravada por meio mundo da bossa⁵⁷."

De acordo com o produtor Arnaldo DeSouteiro⁵⁸, foi o guitarrista Luiz Bonfá quem intercedeu junto à gravadora Polydor para que João Donato acordasse sobre a realização do LP *Muito à Vontade*. A gravação do disco foi realizada em apenas dois dias de estúdio, como relatou João Donato no texto de contra-capa do LP *A Bossa Muito Moderna de João Donato e seu trio* (Polydor, 1963). Devido à rapidez e eficiência em gravar, João Donato revelou que "o pessoal da gravadora" expressão usada por ele, provavelmente se referindo ao produtor do disco, Ismael Corrêa pediu-lhe para gravar mais um LP, já que viajaria para os Estados Unidos e não tinha idéia de quando retornaria. Este segundo trabalho é o LP citado anteriormente, *A Bossa Muito Moderna de João Donato e seu trio*, que não será analisado nesta pesquisa.

O lançamento do LP *Muito à vontade* foi realizado no Rio de Janeiro pela gravadora Polydor, que à época fazia parte da Cia. Brasileira de Discos (CBD)⁵⁹, juntamente com a gravadora Phillips. A repercussão do disco à época foi quase nenhuma, até porque João Donato não estava no Brasil para divulgá-lo. De acordo com Arnaldo DeSouteiro: “O impacto maior foi no meio musical”, e a CBD permitiu João Donato negociar o disco no exterior. Foi com este trabalho que João Donato, quando retornou aos Estados Unidos, conseguiu entrar no mercado fonográfico americano, depois da oportunidade de lançá-lo pela gravadora Pacific Jazz.

Muito à Vontade foi produzido por Ismael Corrêa, tendo como engenheiro de som Sylvio Rabello e técnico de som Célio Martins. A arte da capa foi idealizada por Paulo Breves, que também fez a capa do LP *A Bossa Muito Moderna*. Estas informações se encontram na capa do LP *Muito à Vontade*, constituindo sua "Ficha técnica⁶⁰." Este disco foi relançado em LP no ano de 1964 pela gravadora Pacific Jazz, nos EUA, com o nome de *Sambou Sambou*; e em 2002 em CD, pela gravadora Dubas Música no Brasil, mantendo o título original.

João Donato explicou⁶¹ que o desenho da capa ilustrou bem a descontração que havia no estúdio: "Muito à Vontade significa isto, que o cara estava à vontade. Na capa eu apareço de sandálias havaianas, uma camisa florida, chapéu de palha, um copo de fresco... muito à vontade. O que dava mesmo a impressão do que estava rolando no estúdio." O baterista Haroldo Jobim e o produtor Arnaldo DeSouteiro⁶², declararam que a expressão "muito à vontade", era

⁵⁷ Tárik de Souza *Tem Mais Samba* (p.196).

⁵⁸ Texto do encarte do CD *A Trip to Brazil – Bossa Nova & Beyond* (p)1999 EmArcy Records – Universal Music. Compilação produzida por Arnaldo Desouteiro.

⁵⁹ Segundo informação conseguida com o produtor Arnaldo Desouteiro, a antiga gravadora Sinter, de Armando Pitigliani, se transformou na Cia. Brasileira de Discos, que à época incorporou a Polydor e a Phillips.

⁶⁰ Ver glossário

⁶¹ João Donato – entrevista do encarte do CD *Muito à Vontade* (2002).

⁶² Conversa informal no camarim antes do show da cantora Ithamara Koorax, no Hotel Sofitel, em março de 2006

gíria da época. Segundo eles “tudo era motivo para falar à vontade: tô (sic) à vontade, fique à vontade.”

O repertório do disco, segundo João Donato, na entrevista do encarte do CD *Muito à vontade*, foi praticamente escolhido e composto na hora, durante as sessões de estúdio. Eram temas para serem tocados como instrumentais (sem letra) em sua essência, e sobre os quais João Donato reflete: "As músicas não tem muita imagem de letra, são mais uns teminhas mesmo⁶³."

"A maioria dessas músicas foi feita no estúdio. E elas ganharam nomes assim, a gente falando: "vamos nessa!", e tocava; "só se for agora!", e gravava. E essas referências ficavam na fita. E assim fomos botando os nomes, com expressões que usavam muito na época: "Vamos Nessa", "Só Se For Agora", "Naquela Base" e "Caminho de Casa" ." (João Donato, encarte do CD *Muito à Vontade*, Dubas, 2002)

João Donato afirma em suas entrevistas (como a que fez para Almir Chediak e para o website Terra) que as letras só fizeram parte de suas composições após o seu regresso definitivo dos Estados Unidos, que ocorreu em 1972. Porém, consta no repertório do disco *Muito à Vontade* três músicas letradas, apesar de serem interpretadas como instrumental. São elas: "Minha Saudade", composta em 1958 com letra colocada por João Gilberto; "Tim Dom Dom", do violonista Codó e João Mello, que segundo Donato, ouviu pela primeira vez cantada por Jorge Ben⁶⁴, e teve a idéia de interpretá-la como instrumental; e a terceira música, chamada “Sambou... Sambou”, uma parceria de João Mello e João Donato. Durante a escolha do repertório, João teve a recomendação de que alternasse suas músicas com outras um pouco mais conhecidas. Assim, curiosamente, João Donato escolheu gravar mais duas canções com letra: "Pra Que Chorar", da dupla Vinícius de Moraes e Baden Powell, que segundo João Donato "tocava muito na rádio na versão do grupo vocal Os Cariocas⁶⁵"; e uma canção do tecladista Ed Lincoln parceria com o cantor Sylvio Cesar, chamada "Olhou Pra Mim", também conhecida do público à época. Somam-se a estas músicas: "Jodel", que Donato compôs para sua filha com um ano à época, e que segundo o próprio, "Mais tarde ganhou uma letra do meu irmão, Lysias Enio, chamada "Café com Pão"; e ainda outras duas composições próprias, que são "Teima Teimoso", e a música, “Muito à Vontade”, que dá nome ao disco, constituindo-se em um repertório de doze músicas.

⁶³ João Donato – entrevista do encarte do CD *Muito à Vontade* (2002).

⁶⁴ Jorge Bem foi seu nome artístico no início da carreira. Hoje o cantor é conhecido por Jorge Ben Jor

⁶⁵ Conjunto vocal formado em 1942 tendo como líderes Ismael Neto e Severino Filho. O conjunto permanece ativo até hoje.

"Era um conjunto que vinha tocando já há algum tempo: Tião Neto, Milton Banana e eu. A gente estava voltando de uma excursão pela Itália com João Gilberto, e o trio estava ajustadinho⁶⁶." A partir deste depoimento, conclui-se que a escolha dos músicos foi uma opção de João Donato, já que estavam tocando juntos: Sebastião Neto ao contrabaixo, Milton Banana à bateria e Amaury Rodriguez à percussão. Este último não estava na viagem com João Gilberto, mas era amigo e morava com Milton Banana. Estes músicos, cuja função no disco era de acompanhadores, tiveram seus nomes registrados, suas participações analisadas, e ainda receberam elogios no texto da contra-capa do LP, que pode ser conferido a seguir: "Donato, Tião, Milton e Amaury estavam sem dúvida a fim de gravar um esplêndido LP de piano & ritmo quando cruzaram as portas dos estúdios da Cia. Brasileira de Discos." Vale ressaltar que a atitude em fazer menção e elogiar os músicos surgiu com o advento da Bossa Nova.

Ao analisar a frase acima se percebe que o trio era tão importante quanto o artista, e os quatro músicos, apesar do trabalho ser de João Donato, tinham a mesma responsabilidade e importância na performance. Por outro lado, procede a pergunta: como João Donato se destacou dos demais? Entende-se que o solista, a partir da década de 60, passa a ter o papel de instigador e incentivador no sentido de extrair dos músicos a melhor execução naquele momento.

É de conhecimento público a interferência que produtores exercem sobre um artista na hora de escolher o repertório, estilo e até mesmo na hora de fazer os arranjos. Observa-se que, neste caso, houve um raro comportamento por parte dos produtores e da gravadora, já que a interferência na produção foi mínima. João Donato pôde realizar os arranjos da forma como idealizou, pôde escolher a maior parte do repertório e ainda arregimentar os músicos. A única recomendação feita pela gravadora foi que João Donato alternasse as músicas de sua autoria com músicas que faziam sucesso à época. O produtor Arnaldo DeSouteiro confirma a informação acima: "Nos anos 60, os 'produtores' de selos como Audio Fidelity, RGE, Equipe, Som Maior e Philips deixavam que os artistas fizessem o que bem quisessem. Afinal, se o disco resultasse em fracasso, o artista nunca mais gravava, enquanto o emprego deles, produtores, estava garantido." O produtor Tárík de Souza completa que: "Naquela época havia uma liberdade em ousar nas produções." Porém, entende-se que mesmo assim havia necessidade de uma estratégia comercial mínima, e no caso de João Donato ele precisava ser inserido no mercado consumidor.

Segundo o próprio compositor, até então, suas músicas e seu nome eram desconhecidos no Brasil em 1962, até porque ele estava afastado do mercado brasileiro há dois anos, desde 1959 quando foi para os Estados Unidos.

Outra interferência que ocorreu, desta vez nos Estados Unidos foi em 1964, no segundo lançamento deste disco, lançado naquele ano pela gravadora Pacific Jazz. Esta modificou a capa

⁶⁶ Encarte do CD *Muito à vontade*, Dubas Música, 2002

colocando uma foto de João Donato e ainda trocou o nome do LP (*Muito à Vontade*) para *Sambou.... Sambou*, com a seguinte justificativa: "... Fica mais sonoro", como revelou Donato. Quanto ao repertório, este não foi modificado. Esta justificativa faz perceber a forte relação da imagem musical do Brasil com o samba. Remetendo à Carmem Miranda, que era conhecida nos Estados Unidos, e que contribuiu para construir a imagem musical brasileira cantando sambas acompanhada por seu conjunto "Bando da Lua", se constata que foi associada à imagem de Carmem Miranda a de João Donato, apostando que não havia nada mais sonoro para apresentar um pianista brasileiro do que a palavra samba.

Além desta interferência, a gravadora colocou a foto de João Donato na capa, muito provavelmente para firmar a imagem do artista. Isto nos faz lembrar as produções brasileiras da década de 40, nas quais a foto do artista sempre estava na capa para valorizar e ressaltar sua imagem, visando a aceitação do produto.

Em 1994, *Muito à Vontade* foi relançado em CD, segundo o produtor Arnaldo DeSouteiro⁶⁷, pela mesma gravadora Pacific Jazz, com o mesmo título dos Estados Unidos – *Sambou... Sambou*. No ano de 2002, houve um outro lançamento, este agora no Brasil (Rio de Janeiro), também em CD pela gravadora Dubas Música, com distribuição da Universal Music. No Brasil, esta reedição foi produzida por Leonel Pereda e Ronaldo Bastos. Os fonogramas foram cedidos pela gravadora Universal Music. A arte da capa, que foi feita originalmente pelo desenhista Paulo Breves, em 1962, foi mantida, e a partir desta foram criadas outras ilustrações por Filipe Jardim, com *design* de Beto Martins. Essas ilustrações são desenhos de Milton Banana e Sebastião Neto à bateria e ao contrabaixo, respectivamente, e foram anexadas à ilustração de João Donato ao piano. Também foi adicionada ao encarte uma entrevista com João Donato, da qual foram retirados alguns dados para esta pesquisa.

2.2 Biografia de Cesar Camargo Mariano

De acordo com o website oficial⁶⁸ de Cesar Camargo, o pianista fez sua primeira exposição em público acompanhando a trombonista americana Melba Liston, que em 1957 fez uma turnê pelo Brasil. No mesmo ano ele se apresentou na Rádio Globo e, devido a sua desenvoltura ao piano, passou a ser conhecido como "o menino-prodígio que toca jazz"⁶⁹.

⁶⁷ Encarte do CD *Piano of João Donato: The new sound of Brazil*, RCA, 2001. Reedição produzida por Arnaldo DeSouteiro.

⁶⁸ <http://www.cesarcamargomariano.com/24bioport.htm>

⁶⁹ <http://www.cesarcamargomariano.com/24bioport.htm>

Segundo o próprio Cesar Camargo Mariano⁷⁰, por costume de seus pais cresceu escutando jazz e música clássica. Também revelou que, todas as noites, sua mãe tentava sintonizar a rádio BBC de Londres e a NBC de Nova York, que costumavam ser captadas na cidade de São Paulo, para escutar programas de jazz. Já seu pai, que era concertista, tinha preferência por música clássica.

Cesar Camargo Mariano, segundo relato próprio, foi autodidata. Tentou, adicionalmente, estudar teoria musical com seu pai para entender as músicas que escutava no rádio e tocava de ouvido. Porém, revelou que não teve muito êxito, continuando seus experimentos por conta própria.

Ainda em 1957, formou alguns grupos amadores e participou do programa "Passaporte para o estrelato", na TV Record (SP). No ano seguinte, em 1958, Nat "King" Cole veio fazer sua primeira apresentação no Brasil. Cesar Camargo, por ter admiração pelo pianista e cantor, e por saber interpretar suas músicas, foi convidado pela TV Record para fazer a divulgação deste show. Esta consistiria em Cesar Camargo tocando ao piano as músicas de seu ídolo e seria transmitida através de inserções ao vivo durante os comerciais da emissora. De acordo com o website do pianista, para a propaganda ficar mais realista pintaram-lhe os braços e as mãos de negro. Quando Nat "King" Cole, já no Brasil, assistiu a um desses comerciais, ficou impressionado com a desenvoltura do rapaz e mandou convidá-lo para um de seus shows. Porém, Cesar Camargo, mesmo acompanhado de seu pai, não teve permissão para entrar na casa noturna por ser menor de idade, e esta foi a única e frustrada chance de conhecer pessoalmente um de seus ídolos.

No mesmo ano de 1958, trabalhou na orquestra de baile de William Furneaux, com a qual tocava de três a quatro dias por semana. Nesta época tornou-se músico profissional. Em 1959, foi trabalhar em banco porque o que ganhava com música não era suficiente para o seu sustento. Mesmo assim formou um quarteto, composto por Théo de Barros no contrabaixo, Flavio Abbatepietro no trompete e José Luis Schiavo na bateria, para tocar em festas e bailes na cidade de São Paulo. Este conjunto impressionou o maestro Enrico Simonetti⁷¹, que os convidou para fazer uma série de shows, ao longo de 1962, acompanhando cantores da música popular brasileira e internacional. O conjunto foi reestruturado e passou a se chamar "Três Américas." Segundo o website de Cesar Camargo Mariano, este grupo durou três anos e com ele pôde aprimorar seus conhecimentos sobre arranjo e técnicas em acompanhamento. Neste período, foi convidado para participar do "Quarteto Sabá", que era composto por Sabá Oliveira no contrabaixo, Hamilton Pitorre na bateria, Theo de Barros na guitarra e Cesar Camargo ao piano.

⁷⁰ Entrevista concedida para a rádio Joven Pan em 11/10/1986.

⁷¹ Maestro, arranjador e líder de orquestra. Fez parte da programação da TV Excelsior, gravou e produziu discos pela gravadora paulista RGE

Este quarteto tocou durante dois anos na casa de jazz Baiúca, em São Paulo. Segundo Nelson Motta⁷²: "Era lá que tocavam Dick Farney e Johnny Alf, o trio de Moacyr Peixoto, irmão de Cauby, aonde iam artistas, gente de gravadoras, de teatro e de televisão." Nelson Motta lembra que os conjuntos se revezavam das oito da noite às quatro da manhã. Nomes como: Sérgio Mendes, Eumir Deodato, Roberto Menescal, Tom Jobim e Vinícius de Moraes, passavam por lá quando estavam em São Paulo para "darem canjas." Ainda em 1962, Cesar Camargo Mariano produziu e arranjou o disco da cantora Claudete Soares, *Claudete é Dona da Bossa*, pela gravadora Mocambo/RGE, com sede em São Paulo; e, pela mesma gravadora gravou o primeiro disco com o "Quarteto Sabá."

Segundo César Camargo,⁷³ foi na boate "A Baiúca" que ele foi convidado pelo baixista Humberto Clayber para formar um trio para tocar em uma nova casa noturna:

"Disse a ele que já estava contente com o meu trio e meu trabalho mas ele insistiu e acabou me convencendo a conhecer um baterista que havia chegado recentemente de Curitiba. Seu nome era Airto Moreira. Logo no primeiro dia de ensaio houve uma identificação muito grande entre os três, e nasceu o trio."

Em 1964 foi formado o "Sambalanço Trio", composto por Humberto Clayber no contrabaixo e Airto Moreira na bateria, com Cesar Camargo ao piano. Segundo Nelson Motta, o trio inaugurou a casa paulistana, chamada João Sebastião Bar. Recorda que: "Era mesmo um grande balanço de samba, um suingue irresistível, a casa lotava para ouvi-los tocar com Hermeto Pascoal e acompanhar Taiguara e Claudete Soares. Era o Beco da Garrafas de São Paulo⁷⁴." Tárik de Souza, que vivia em São Paulo à época, confirma o surgimento do trio no João Sebastião Bar já com grande consistência musical, e diz que foi através do "Sambalanço Trio" que conheceu o pianista Cesar Camargo Mariano.

De acordo com Cesar Camargo: "A musicista e compositora, muito nossa amiga, chamada Vera Brasil, batizou o trio de 'Sambalanço Trio' ." O pianista ainda revelou que havia um freqüentador assíduo que costumava dizer que o trio tinha que ter um nome e que precisavam gravar. Depois de escolhido o nome, este cliente chamado, Luiz Mocarzel, que era o diretor artístico da gravadora Som Maior – RGE, convidou o trio para fazer a primeira gravação.. Segundo Cesar Camargo, Luiz Mocarzel também foi o responsável e produtor executivo do segundo disco do "Sambalanço Trio".

⁷² *Noites Tropicais*, Nelson Motta, 2000, p.58.

⁷³ Entrevista realizada por email recebida em 02/06/2006

⁷⁴ Idem nota 43

Foi no João Sebastião Bar que Cesar Camargo Mariano conheceu o diretor do Teatro Arena, Solano Ribeiro. Segundo Nelson Motta, Solano Ribeiro estava dirigindo à época um novo show com o americano Lennie Dale e convidou o "Sambalanço Trio" para acompanhá-lo. Segundo Zuza Homem de Mello⁷⁵, o espetáculo foi um sucesso durante oito meses em São Paulo, e depois seguiu para o Rio de Janeiro, onde ficou também oito meses em cartaz na boate Zum Zum, em Copacabana. De acordo com Augusto de Campos o coreógrafo, bailarino e cantor Lennie Dale "em muito pouco tempo influenciou consideravelmente toda uma geração de cantores e intérpretes." Sua experiência de palco voltada para o movimento do corpo, fez surgir uma nova concepção relacionando o canto e o movimento. Ele participou de vários *pocket shows*⁷⁶ que aconteceu no Beco das Garrafas. Introduziu a concepção de ensaio, o que antes não existia, e passou a marcar entradas e saídas de luzes combinando-as com a movimentação dos artistas. Como produtor e cantor, Dale dirigiu alguns cantores como Sylvinha Telles e Elis Regina, e dizia que elas precisavam evoluir cenicamente no palco de forma que conseguissem entreter mais ainda o público. Elis Regina chegou a ter uma coreografia particular que se tornou marca registrada da cantora. Eram uns rodopios com os braços, marcados por Lennie Dale, para ela evoluir enquanto cantava.

Em 1966, Cesar Camargo foi convidado por Toninho Pereira (bateria) para formar um novo trio, o "Som Três", com Sebastião Oliveira (Sabá). Estes dois eram dissidentes do Jongo Trio. O "Som Três", além de ter sido a base instrumental dos shows de Wilson Simonal, gravou alguns discos entre os anos de 1966 e 1971. São eles: *Som Três Show* pela EMI-Odeon, em 1968; *SomTrês II* também pela EMI-Odeon, em 1969; *Som Três III – Um é pouco, dois é bom, esse Som Três é demais* pela Odeon, em 1970; *Som Três IV* pela EMI-Odeon, no mesmo ano; e uma coletânea em 1971 pela Odeon. Ainda em 1966, o pianista gravou um disco instrumental chamado *Octeto de Cesar Camargo Mariano* pela gravadora Som Maior, em que, segundo ele: "chamei os componentes dos dois trios para participarem das bases, ora em uma faixa ora em outra." Então além das bases do Sambalanço Trio e do Som Três, mais cinco sopros participaram deste disco.

Em 1968, passou a trabalhar com o cantor Wilson Simonal, fazendo a direção musical e arranjos de seus shows. Segundo o contrabaixista Sabá, o grupo que acompanhava o cantor Wilson Simonal era o "Som Três", formado por ele no contrabaixo, Toninho Pinheiro na bateria e Cesar Camargo no piano. Sabá revelou que, neste trabalho, o pianista já despontava como arranjador, e confirmou a direção musical do mesmo. A partir deste trabalho, Cesar Camargo foi

⁷⁵ *A Era dos Festivais*, Homem de Mello, 2003, p.53.

⁷⁶ Conceito criado pela dupla Luiz Carlos Miéle e Ronaldo Bôscoli. Eram pequenos shows com roteiro, iluminação marcada, projeção de *slides*, porém, tudo era muito pobre feito por eles próprios e praticamente não eram remunerados por isto. Segundo Ruy Castro, esta dupla introduziu no Brasil "um novo conceito de show: o da pobreza de *luxo*."

convidado, ao longo de sua carreira, para fazer arranjos e dirigir shows de outros nomes conhecidos na música popular brasileira. São alguns deles: Elizeth Cardoso, Marisa Gata Mansa, Chico Buarque, Edu Lobo, Rita Lee e Maria Bethânia. Em 1970 foi contratado como músico e arranjador pela TV Record, em São Paulo.

Segundo o *website* oficial de Cesar Camargo Mariano, em 1971 a cantora Elis Regina convidou-o para dirigir, produzir e arranjar um show que estava fazendo no Teatro da Praia, no Rio de Janeiro. O pianista assumiu essas três funções durante dez anos junto com a cantora, realizando shows no Brasil e exterior, e gravando vários discos. O conjunto era composto por: Hélio Delmiro na guitarra, Luizão Maia no contrabaixo e Paulinho Braga na bateria. Vale ressaltar que foi através do trabalho com a cantora Elis Regina que Cesar Camargo teve maior exposição, principalmente para o grande público, e tornou-se um expoente da música popular brasileira, revelando-se como um dos melhores arranjadores da época. Durante o trabalho com a cantora Elis Regina, o pianista também se especializou em trilhas para comerciais, cinema e teatro. Trabalhou com nomes como Arnaldo Jabor no filme *Eu te amo*, e ganhou prêmios como músico, arranjador, compositor, produtor de shows e de discos.

Após o falecimento da cantora Elis Regina, em 1981, Cesar Camargo voltou a trabalhar com formações instrumentais, gravando o disco *Samambaia*, com Hélio Delmiro ao violão. A partir deste disco, Cesar Camargo Mariano avançou com sua carreira solo, sempre tocando em formações instrumentais. Além disso, continuou produzindo e fazendo arranjos para artistas brasileiros, como Gal Costa, Simone, Leny Andrade, Emilio Santiago, Leila Pinheiro e Ivan Lins. Também produziu artistas estrangeiros, como o saxofonista Sadao Watanabe; tocou ao lado do saxofonista Michel Brecker, do pianista Michel Petruccianni e da cantora Dianne Reeves, além de outros.

A partir de uma intensa carreira musical, Cesar Camargo Mariano desenvolveu um estilo particular e uma sonoridade em termos de arranjo, pelos quais é possível identificá-lo em suas performances. Foi observado que, no meio musical, quando se trata de *swing* em Samba e Bossa Nova ao piano, seu nome é unanimidade, sendo reconhecido pelas próprias pessoas com quem trabalhou como Aírto Moreira, Sabá e Elis Regina.

A partir de 1994, Cesar Camargo Mariano foi viver nos Estados Unidos. Segundo ele mesmo comenta no DVD *Duo*⁷⁷: "Estou aqui por trabalho, por praticidade de trabalho."

A saber, o pianista está até hoje (2006) nos Estados Unidos, trabalha em trilhas de filmes, de comerciais de televisão, elabora arranjos para cantores nacionais e estrangeiros, continua desenvolvendo trabalhos como instrumental (por exemplo, o CD e DVD *Duo* com o violonista

⁷⁷ Este trabalho foi gravado em 2003 em CD, e depois em DVD em 2005, ao lado do violonista Romero Lubambo. A formação como o próprio título indica foi em duo.

Romero Lubambo) e também vem ao Brasil, com uma certa frequência, realizar trabalhos selecionados por ele.

2.2.1 Influências musicais de Cesar Camargo Mariano

Muito do conhecimento de Cesar Camargo Mariano foi basicamente adquirido através da audição, reprodução e experimentação. Segundo o próprio pianista⁷⁸, depois de ter ganhado um piano de seu pai, ao completar treze anos de idade, começou a tocar sozinho. Escutava as músicas no rádio e as reproduzia ao piano. Estas músicas, seriam as que sua mãe escutava todas as noites, nas rádios americanas que conseguia sintonizar à época na cidade de São Paulo, ou seja, Jazz.

Uma formação autodidata como a de Cesar Camargo Mariano pode ser observada em outras trajetórias musicais, como é o caso de João Donato, Hermeto Pascoal e Sivuca. Apesar deste tipo de aprendizado não ser o mais comum entre a maioria dos músicos, as histórias de quem adquire conhecimento desta forma são parecidas: através da audição, experimentação e imitação estes músicos se aprimoram no dia a dia.

Um dos primeiros ídolos de Cesar Camargo e, portanto, uma influência, foi Nat "King" Cole. Sua adoração pelo pianista era total, e o imitava nos mínimos detalhes. Esta imitação era tão perfeita que uma de suas primeiras exposições em público foi reproduzindo as músicas de seu ídolo em comerciais na TV Record.

Segundo suas próprias declarações⁷⁹, Cesar Camargo Mariano revelou que Johnny Alf era amigo de sua família e que este chegou a se hospedar em sua casa. Cesar Camargo lembrou: "Eu passava horas vendo e ouvindo-o compor. Conversávamos muito sobre música de cinema e música clássica." Segundo Cesar Camargo, Johnny Alf, após escrever algumas idéias e achar que não estavam boas, amassava estes escritos e jogava-os no chão. "O chão ficava cheio de papel, e eu no final do dia ia lá recolhia tudo e guardava."

É possível observar que existiu um convívio diário durante o qual Cesar Camargo se aproximou naturalmente de Johnny Alf pela facilidade de trocar experiências musicais, ou mesmo pessoais, já que estavam morando na mesma casa. Apesar do convívio e reconhecer que absorveu muitas informações musicais de Johnny Alf, Cesar Camargo vê pouca influência direta do pianista em seu estilo.

⁷⁸ Entrevista concedida para o programa "Roda de Sábado" na rádio Jovem Pan em 11/10/1986.

⁷⁹ Show de lançamento do CD *Nós* de Lenny Andrade e Cesar Camargo Mariano realizado no Teatro Rival, em 2002, no rio de Janeiro

Mais uma influência encontrada no estilo do pianista, e ressaltada pelo próprio César, foi Oscar Peterson. De acordo com o que escreveu Moracy do Val no texto de contra-capa do LP *Sambalanço Trio* (1965), segundo trabalho deste grupo, Cesar Camargo e Humberto Clayber tinham gostos musicais parecidos quando formaram o trio: "Cesar tinha Oscar Peterson como ídolo, enquanto Clayber tinha Ray Brown." A saber, Ray Brown teve, além de outros trabalhos, um trio com Oscar Peterson ao piano e Herb Ellis na guitarra, com os quais gravou, por exemplo, a música "Tenderly", que virou sucesso segundo Scott Yanow⁸⁰. É válido ressaltar que a música "Tenderly" é de autoria de Nat "King" Cole, um dos primeiros ídolos de Cesar Camargo.

Outro nome que Cesar Camargo cita como sua influência é o pianista Geroge Shearing. É possível perceber o uso de blocos de acordes, técnica que foi muito usada por este pianista, nas performances de Cesar. A exemplo, apresenta-se a re-exposição da melodia de "Samba de Verão", do disco *Sambalanço Trio*, no *corpus* desta pesquisa,. Segundo o produtor Moracy do Val: "Neste disco é forte a influência das experiências de andamentos feitas por Dave Brubeck em *Time Out*." A saber, *Time Out* foi lançado em 1959, e foi considerado por críticos e músicos como um marco em termos rítmicos na história do Jazz. De certo percebe-se no disco *Sambalanço Trio* (1965) o uso da troca de compasso, como na música "Deus é brasileiro"; ou mesmo a superposição de compassos, como na música "Cangaceiro." Porém, é pertinente ressaltar o comentário de Cesar Camargo a respeito da afirmação de Moracy do Val: "Talvez ele tenha encontrado algo que, conscientemente, eu não identifico.

É óbvio que um músico é também o resultado de tudo o que escuta, vivencia e é capaz de reproduzir. Para o pianista Leandro Braga,⁸¹ estilo é "inevitável" e as influências são parte do processo de criação do estilo, mas existe o perigo do músico parar na imitação destas. No entanto, entende-se que a experimentação em busca de uma individualidade musical é o que diferencia e define o estilo de um profissional. Portanto, não se pode limitar as influências de Cesar Camargo Mariano àquelas comentadas nesta pesquisa. A partir desta observação destacamos algumas palavras do próprio Cesar Camargo:

"É bom que amemos nossos ídolos e absorvamos as informações e experiências que eles nos fornecem; mas temos que fazer nossas próprias experiências e, em questão de estilo, que fique somente a intenção, a sonoridade e a admiração."

⁸⁰ "All Muisic Guide" página sobre Oscar Peterson
<http://allmusic.com/cg/amg.dll?p=amg&sql=11:81w67uu0h0jf~T1>

⁸¹ Entrevista realizada por telefone em 02/06/2006

2.2.2 O LP *Sambalanço Trio*

Este disco foi o segundo que o trio gravou ao longo de sua existência. Foi lançado em 1965 pela gravadora paulista Som Maior e teve como produtor executivo Luiz Mocarzel, que era o diretor artístico desta gravadora.

Este disco foi escolhido como fonte de material de análise para esta pesquisa porque, além de ter sido gravado por um trio com a formação de piano, contrabaixo e bateria, Cesar Camargo Mariano é considerado referência, em termos de *swing*, por músicos, críticos e produtores. Ainda, os três músicos em questão eram, à época, admirados, respeitados, e tornaram-se parâmetros de qualidade em termos de música tocada como instrumental, como confirma Nelson Motta:

"No Juão Sebastião Bar, desde a noite de estréia, Cesar formava o Sambalanço Trio com o baixista Humberto Clayber e um novo baterista vindo do Paraná, Aírto Moreira. Era mesmo um grande balanço de samba, um suingue irresistível, a casa lotava para ouvi-los tocar com Hermeto e acompanhar Taiguara e Claudete Soares. Era o Beco das Garrafas de São Paulo." (Motta, 2000, p.58)

Deste disco, foi escolhida a música "Samba de Verão", de Marcos Valle e Paulo Sérgio Valle. Além de ser um *standard*⁸² da Bossa Nova, foi uma das mais gravadas em 1965 (ano em que foi composta), segundo Zuza Homem de Mello⁸³. Ela foi gravada pela primeira vez em caráter instrumental por Eumir Deodato, no álbum *Os Catedráticos*. Depois, esta música foi interpretada por Marcos Valle, cantada, em seu segundo disco, *O compositor e o cantor*. A partir de então, recebeu inúmeras versões cantadas e como instrumental.

A capa do disco em questão, ao contrário da concepção da Bossa Nova, não traz a "ficha técnica" completa. Esta contém apenas um texto de contra-capá que revela o nome dos músicos, com algumas informações sobre suas carreiras. Também identifica os nomes das músicas que foram gravadas, seguidos de comentários musicais, escritos por Moracy do Val. Neste caso, pode-se justificar a questão da falta de informação, pelo fato de que, também à época, muitas gravadoras, como Audio Fidelity, Som Maior e Forma, enfrentavam problemas financeiros. Outras, como a gravadora Elenco, tentavam superar as dificuldades não contratando profissionais

⁸² Ver glossário

⁸³ *A Canção no Tempo* (Homem de Mello e Severiano, 2002, p.91)

para as funções de produção como, por exemplo, divulgadores. Segundo Ruy Castro⁸⁴: "A Elenco não tinha bala para a divulgação. O próprio Aloysio escrevia os *press releases*⁸⁵, passava-os no mimeógrafo, colava os envelopes com a língua e despachava-os para os jornais e revistas." Algumas informações da ficha técnica só foram conseguidas depois da entrevista realizada com Cesar Camargo Mariano que consta deste trabalho. A saber, a escolha do repertório e modo como fizeram-se os arranjos, segundo ele, "foram coletivos, baseados nas vontades e sonhos de cada um." Porém, ele completa afirmando que, nesta formação de trio, "o instrumento líder é o piano", e, portanto, o acabamento final ficava a seu cargo. A arte da capa, inclusive a do primeiro disco, foi feita por Edmar Salles. Ainda segundo Cesar, não houve muita interferência do produtor Luiz Mocarzel porque, além de gostar muito do repertório do trio, ele queria registrar em disco a sonoridade que acontecia no Juão Sebastião Bar. Este disco (como todos os do Sambalanço Trio) foi gravado nos estúdios da RGE, ao vivo em *stereo*, sendo todos instrumentos gravados conjuntamente (sem *overdubs*). Sua gravação e mixagem foram feitas em um dia. Cesar Camargo relembra: "Imagine que todos nós éramos muito jovens e cheios de sonhos. Estávamos registrando nosso trabalho!."

O Sambalanço Trio, sem estar acompanhando outros nomes, lançou apenas três discos: *Sambalanço Trio* em 1964, pela gravadora Audio Fidelity, que foi relançado também em LP no mesmo ano, pela gravadora Som Maior, no qual apenas a arte da capa foi modificada; *Sambalanço Trio* em 1965, novamente pela gravadora Som Maior, o qual, segundo o website de Airto Moreira,⁸⁶ foi relançado no Japão em CD pela gravadora Bomba Records, no ano de 1997, praticamente sem alterações; e o terceiro disco, chamado *Reencontro*, que foi lançado também pela gravadora Som Maior no mesmo ano que o segundo disco (1965). A produtividade do trio neste ano foi tão intensa que eles gravaram em trabalhos de outras pessoas. Primeiramente, no disco do cantor e bailarino Lennie Dale. Nelson Motta⁸⁷ revela que o diretor do Teatro Arena à época, Solano Ribeiro, depois que escutou o trio durante uma performance no Juão Sebastião Bar, os convidou para acompanhar o cantor/bailarino no show que este estrearia no Teatro Arena. O conjunto fez sucesso na temporada de São Paulo e, depois, no Rio de Janeiro. Como resultado das performances ao vivo que, segundo Nelson Motta, "lotavam", o conjunto gravou um disco ainda em 1965 pela gravadora Elenco, chamado *Lennie Dale e o Sambalanço Trio*. Neste mesmo ano, os três músicos gravaram o quinto e último disco, ao lado do trombonista Raul de Souza, intitulado *Raulzinho – À vontade mesmo*.

⁸⁴ *Chega de Saudade* (Castro, 2002, p.341)

⁸⁵ Textos de contra-capa dos discos.

⁸⁶ <http://www.airto.com>

⁸⁷ *Noites Tropicais* (Motta, 2000, p.58 e 59)

A saída de Cesar Camargo Mariano resultou no fim do Sambalanço Trio. Segundo Airto Moreira⁸⁸, Cesar começou a se destacar como arranjador e conseqüentemente passou a ter mais convites para trabalhar nesta função, e ainda como diretor musical de TV. A partir disto, Airto Moreira convidou Hermeto Pascoal para ensaiar novos arranjos com Humberto Clayber e ele próprio, formando o Sambrasa Trio.

⁸⁸ Entrevista concedida à N. Scott Robinson para a revista *Modern Drummer*, em junho de 2000.

CAPÍTULO 3. ACOMPANHAMENTO, UMA PRÁTICA INTERPRETATIVA.

3.1 Apresentação

Como apresenta o *Dicionário Grove*, prática interpretativa é uma disciplina da musicologia que lida com “a maneira como a música é e tem sido tocada (especialmente no que se refere ao relacionamento entre as notas escritas e o som real⁸⁹).” Foi observado que os compositores tentam estabelecer ou mesmo controlar, através da notação musical, o limite da contribuição dos intérpretes. Estes por sua vez, exercem a função de entender os códigos da época, ou mesmo de épocas remotas, para realizarem suas performances. A partir da afirmação do *Dicionário Grove*: “Nem todos os elementos de uma interpretação podem ser fixados através da notação⁹⁰”, pode-se entender que, apesar de existir a preocupação de especificar articulações, dinâmicas, intensidades, e outros aspectos de interpretação, são os músicos que precisam compartilhar do mesmo universo que o compositor. Ou seja, o músico deve participar dos mesmos sinais usados pelo compositor para poder decodificá-los, e alcançar uma interpretação desejada. Para enriquecer a explicação sobre prática interpretativa foi destacado o pensamento de Jonathan Dunsby⁹¹ sobre a atuação do músico:

"No entanto, existe uma idéia mais abrangente, atualmente, sobre estudos de práticas musicais sob o ponto de vista do músico. Este pode questionar-se 'bem, qual o meu papel?', e eu almejo manter esta questão em mente no decorrer destas páginas. Esta é uma questão que reflete o espírito de uma época, e é quase desnecessário que eu cite uma extensa lista de fontes de comentários a respeito disto, nos anos recentes, feitos por músicos, críticos, historiadores e teóricos. Todos eles tendem em concordar com a mesma opinião, de que os músicos necessitam de um padrão de referência sobre como pensar a música em geral, e sobre como eles consideram sua formação e seu campo de trabalho em tempos passados." (Dunsby, 1995, p.18).

⁸⁹ (...) meaning the way music is and has been performed (especially as regards the relationship between the written notes and the actual sounds). (performing practice In: Stanley Sadi. Grove, 1954, p.370)

⁹⁰ Not all the elements of a performance can be fixed in writing. (Grove, 1954, p.370)

⁹¹ *Performing Music – Shared Concerns*. "Yet there is a broader idea nowadays of performance studies viewed from the position of the performer. The performer may say 'well, what is my position?', and I aim to keep that question in mind throughout these pages. It is a question reflecting the spirit of the times, and it is hardly necessary for me to quote from an extensive list of sources of comments on this in recent years from players, critics, historians, and theorists. They all tend to subscribe to the one climate of opinion, that performers need a frame of reference for how they think about music in general, and for how they go about their training and their job or pastime." (Dunsby, 1995, p.18).

O assunto torna-se ainda mais complexo quando estamos no contexto de música popular, pois a quantidade de códigos usados na notação, que não estabelecem a *performance* do intérprete, é ainda maior. E quando se trata da questão do acompanhamento, a liberdade é quase que total, já que esta é feita por "cifras." Portanto, é exigido do intérprete não só o conhecimento prévio para decodificar os sinais, mas também o conhecimento, a criatividade e o bom gosto de como usá-los. De acordo com o pianista Cristóvão Bastos⁹², "por mais que o compositor coloque sinais de interpretativos, estes foram postos a partir do gosto particular, e no momento da performance não existe uma regra dizendo com se faz."

Para confirmar a complexidade do assunto foi destacada a observação de Frederick Neumann⁹³ a respeito da quantidade de grupos que desenvolvem um estudo sobre práticas interpretativas:

"Estes grupos variam em caráter e em seu foco em específicos períodos de tempo e formas musicais, mas eles geralmente visam a "autenticidade" da *performance*, o uso de instrumentos históricos, sejam antiguidades ou reproduções, e aplicar o que eles consideram ser técnicas historicamente corretas." (Neumann, 1989, p.3).

É sobre a dificuldade da decodificação, o uso destes sinais, e principalmente a liberdade de criação durante a performance, focalizando a parte rítmica do acompanhamento ao piano, dentro do contexto de música popular e especificamente no gênero de Bossa Nova, que se pretende contribuir, esclarecendo alguns pontos nesta pesquisa.

3.2 Gênero e Estilo

A insatisfação com os conceitos musicais vigentes em uma determinada época pode levar um grupo de músicos a desenvolver, através de pesquisa ou experimentação, um novo jeito de interpretar peças, criar novas composições e utilizar as técnicas citadas acima de forma diferente. Esta atitude, conseqüentemente, direciona o surgimento de um novo gênero e este processo não é necessariamente consciente, e tampouco ocorre de forma rápida. Não existe uma data limite estabelecendo as transformações, toda movimentação se dá paulatinamente. O gênero anterior se

⁹² Entrevista com o pianista, arranjador e compositor Cristóvão Bastos realizada em 31/05/2006. A saber, Cristóvão Bastos leciona performance em piano e acordeon no gênero Choro, na Escola Portátil de Música da UNIRIO.

⁹³ *New essays on Performance Practice*. "These groups vary in character and in their focus on specific time spans and musical forms, but they generally aim at "authenticity" of performance, use historical instruments, either antiques or reproductions, and apply what they consider to be historically correct techniques." (Neumann, 1989, p.3).

confunde com o que está surgindo até que este consiga ter as mudanças que foram apresentadas, entendidas e reconhecidas.

Depois de constatar a inexistência do significado da palavra gênero no *The new Grove, dictionary of music and musicians*, ou ainda, não encontrar explicações satisfatórias em dicionários específicos de música, foram utilizadas definições de alguns filósofos para esclarecer a análise acima do termo. Para Edmond Goblot⁹⁴: "Um gênero é um grupo fictício, dentro do qual todos os indivíduos, em número indefinido, e dotados de certos caracteres comuns, estão reunidos." E para corroborar foi destacada a definição de André Lalande⁹⁵: "Dois objetos são ditos do mesmo gênero desde que tenham em comum algumas características importantes; da mesma espécie quando se parecem muito (praticamente quando são designados pelo mesmo nome no uso corrente)."

Tomando como exemplo a Bossa Nova, esta começou a ser reconhecida como gênero depois de ter sido difundida entre os músicos e público da época, e até divulgada no exterior, a partir 1962. Os músicos que participaram das transformações não tinham a consciência de estar criando um novo gênero musical. Porém, tinham vontade de transformar os conceitos que existiam, e esse desejo de mudança era o que os impulsionava a buscar novos caminhos. A dificuldade de se desprender do que havia anteriormente e compreender, por exemplo, as experiências harmônicas e rítmicas de Johnny Alf e João Donato, e ainda, a concepção de João Gilberto, quando este mais tarde apresentou a fusão do que vinha acontecendo em uma mesma performance, gerou uma diversidade de percepções das informações que chegavam para os músicos. Cada um reproduzia em seu instrumento o que conseguia escutar ou aprender, nas faladas reuniões em apartamentos da Zona Sul do Rio de Janeiro. Conseqüentemente cada músico tocava a seu modo.

Ao analisar estas maneiras de tocar e cantar, depois da familiarização com os novos conceitos e da vivência musical que ocorreu entre os músicos da época é possível perceber que aqueles jovens estavam usando de forma específica as técnicas interpretativas, composicionais e de arranjo, assim como os padrões rítmicos, harmônicos e melódicos, para buscar, mesmo que inconscientemente, um estilo particular.

De acordo com *The new Grove dictionary of music* estilo significa: "termo que designa tipo de discurso ou maneira de expressão; mais particularmente, a maneira através da qual uma

⁹⁴ *Vocabulário filosófico*. Buenos Aires: El Ateneu, 1945, p.271: "Un género es un grupo ficticio, en el que todos os individuos, en numero indefinido, y dotados de ciertos caracteres comunes, están idealmente reunidos."

⁹⁵ André Lalande (org.). *Vocabulaire technique et critique de la philosophie*, 1960, p.385: "Deus objets sont dits être du même genre lorsqu'ils ont em commun quelques caractères importants; de la même espèce quand ils se ressemblent davantage (pratiquement, quand on les désigne usuellement par le même nom)."

obra de arte é realizada⁹⁶." No *Dicionário de Filosofia*, de Nicola Abbagnano, estilo é explicado como: "o conjunto dos caracteres que diferenciam das outras uma determinada forma expressiva⁹⁷." A partir destas definições entende-se que estilo é a expressão mais individual que pode existir e o que diferencia um músico do outro. O desenvolvimento do estilo resulta na personalidade musical, que é adquirida através da prática e da vivência. Este estilo próprio, por vezes se torna tão particular que alguns instrumentistas ou cantores são reconhecidos pela simples audição. O pianista Cristóvão Bastos deu o seu parecer: "O estilo é importante porque identifica o músico, e pode ser estudado, porém requer tempo e experiência. Posso dizer que foi através do amadurecimento musical que alcancei meu estilo." Leandro Braga também concorda com a observação de Cristóvão, e completa dizendo que uma "prova de maturidade musical" é quando o músico reconhece a sua individualidade, se respeita, e não tenta forçar um estilo que não faz parte da sua personalidade musical.

Segundo Augusto de Campos: "Há, de outro lado, uma diversidade de estilos interpretativos na quase generalidade dos cantores do movimento, o que representa um fator de enriquecimento para a **BN**⁹⁸" (Campos, 2003, p.37). Campos, nesta observação, faz referência apenas aos cantores, mas é válido dizer que a diversidade de estilos na Bossa Nova, ou em qualquer outro gênero, não é uma peculiaridade dos cantores. É fato que os instrumentistas também têm estilos interpretativos diferenciados. Também é fato que não existe uma interpretação idêntica à outra. Concordamos com Augusto de Campos quando ele diz que esta diversidade enriquece a Bossa Nova. Imaginemos se em todos os gêneros não houvesse diferença de estilos, todas as performances seriam iguais e a música de uma forma geral ficaria monótona. É devido à variedade de estilos interpretativos que um gênero não estagna nem se torna antiquado.

Será analisado, neste capítulo, o acompanhamento de dois pianistas pertencentes ao mesmo gênero (Bossa Nova), em que ficará evidente a diferença de estilos em suas performances. Por hora, o trecho abaixo, do pesquisador Augusto de Campos, analisa o tema tomando como exemplo alguns cantores do gênero em questão:

⁹⁶ *The new Grove dictionary of music*, 1980, p. 316: "A term denoting manner of discourse, mode of expression; more particularly the manner in which a work of art is executed."

⁹⁷ *Dicionário de Filosofia* de Nicola Abbagnano, 1970, p.356.

⁹⁸ A saber, no livro *Balanço da Bossa e outras bossas*, de Augusto de Campos, a abreviação **BN** significa Bossa Nova.

"A riqueza da BN está também em suas diferenciações internas. Ao lado da linha sóbria de João Gilberto e das cantoras-cool, como Nara Leão e Astrud Gilberto, ou a mais balanceada Claudette Soares, sempre houve a linha da variação e da improvisação (Johnny Alf, Leny Andrade, Simonal). E na medida que estes últimos cantores conseguem utilizar a voz como instrumento e não como mero artifício virtuosístico (às vezes é difícil distinguir), enquadram-se na linha bossa-novista." (Campos, 2003, p. 56).

Com esta observação, Campos se reafirma dizendo que apesar de existirem estilos diferentes, e ainda, que as performances tenham particularidades, os referidos cantores quando utilizam as mesmas técnicas interpretativas da Bossa Nova se enquadram no gênero.

3.3 Swing

Para não ficar no plano da percepção auditiva e explicar através de palavras o que é o *swing* no acompanhamento, foi construído um raciocínio a partir da interpretação dos padrões rítmicos (que podem ser harmônicos e/ou melódicos) com diferentes articulações, intensidades e dinâmicas. Um músico, quando não interpreta os padrões, está apenas executando, obtendo um resultado sonoro sem variações, sem sentimento e sem intenção. Para que haja interpretação entende-se que é necessário o uso das técnicas citadas acima.

Segundo o *Dicionário Grove*, articulação é: "A junção ou separação de notas sucessivas, isoladamente ou em grupo, por um intérprete, e a maneira pela qual isso se faz, sendo que esta palavra é mais amplamente aplicada ao fraseado musical em geral" (Grove 1994, p.44). Ao analisar a explicação sobre articulação ("junção ou separação de notas sucessivas") em acordes ou qualquer tipo de som, entendeu-se que estas duas ações resumem o percurso do som em três etapas: o ataque inicial do som, o seu prolongamento e o seu término; e que a combinação destes movimentos (ataque, prolongamento e término), interpretados de formas variadas resulta nos ritmos. Seguindo neste pensamento, foram encontradas uma conclusão e uma explicação para o termo duração, no livro *Meter as Rhythm* de Christopher F. Hasty, que ajudam a compreender o raciocínio acima: "Digamos que o começo do som representado aqui é claramente diferenciado de um silêncio precedente. Se há som, este sempre teve (mesmo desde seu início) duração"⁹⁹. Hasty segue mais adiante dizendo que: "Ao definir início como um potencial para duração ao

⁹⁹ "Let us say that the beginning of the sound represented here is sharply distinguished from a preceding silence. If there is sound, it has always (even from its beginning) had duration." (Hasty, 1997, p.69).

invés de um ponto que, juntamente com um ponto final, delimita uma duração¹⁰⁰." Para completar a explicação foi destacada a definição de Nikolaus Harnoncourt para o termo articulação: "Articulação é o nome dado ao processo técnico de falar, a maneira de proferir as diversas vogais e consoantes." Harnoncourt segue a sua explicação dizendo que:

"De acordo com o *Lexikon* de Meyer (1903), articular é dividir, expor algo ponto por ponto; fazer com que as partes separadas de um todo apareçam claramente, sobretudo os sons e as sílabas das palavras. Na música, compreende-se por articulação o ligar e o destacar das notas, o *legato*, o *staccato*, bem como a sua mistura, para a qual muitos empregam abusivamente o fraseado." (Harnoncourt, 1988, p.49).

Ainda foi percebido que as articulações de um som possuem diferentes níveis de intensidade e dinâmica. Também foi questionado o que seria o ataque do som, e foi entendido que é o começo da nota, e que este faz parte da articulação. Mas e quanto aos diferentes tipos de toques como *staccato*, *portato* e *legato*? Também fazem parte da articulação, já que a duração e o corte do som são o prolongamento e o término deste, respectivamente. Mas e quanto ao toque mais leve ou mais forte? Neste caso trata-se de intensidade.

A partir das definições que foram encontradas e destacadas, e das análises feitas nesta pesquisa é possível dizer que as diversas formas de articular o som usando diferentes ritmos têm como resultado o *swing*. Resumindo a análise, o *swing* é a maneira como o intérprete vai articular o som combinando este a uma sucessão de ritmos.

Para esta pesquisa ficou claro que a articulação é o meio para se chegar ao *swing*, e este está ligado ao estilo. Por mais que os padrões rítmicos sejam os mesmos, cada músico os interpreta com estilo próprio, *swingando* de forma diferente. Analisando o objeto de estudo observa-se que o acompanhamento dos pianistas, João Donato e Cesar Camargo Mariano, está baseado em síncope, colcheias, no grupamento semicolcheia, colcheia, semicolcheia; e algumas células rítmicas dentro de quatro semicolcheias como, colcheia com duas semicolcheias. Mesmo tendo ritmos em comum o resultado sonoro entre os dois pianistas é distinto.

No exemplo 4, João Donato usa uma articulação quase toda em *staccato* apresentando uma sonoridade leve. Apesar de dar mais intensidade em algumas notas utilizando a articulação em *portato* para apoiar a melodia (última semicolcheia dos compassos 24, 26 e 29), este trecho

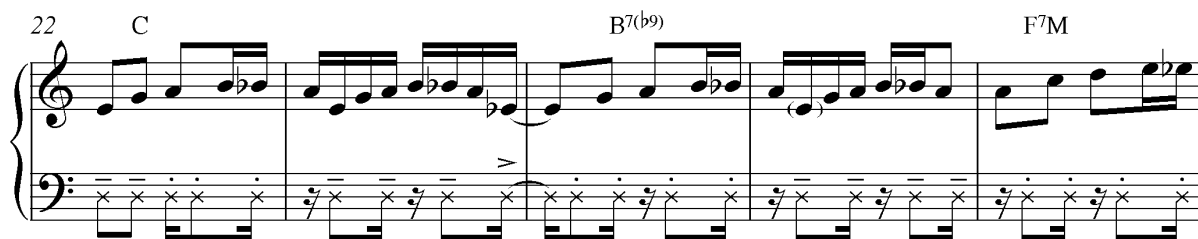
¹⁰⁰ "By defining beginning as a potential for duration rather than as a point that together with an end point delimits a duration." (Hasty, 1997, p.78).

não apresenta uma articulação ligada. A performance de João Donato em relação à dinâmica é bastante linear, praticamente toda em *mf*.

Já no exemplo 5, Cesar Camargo apesar de também usar articulações em *staccato*, o que prevalece são as em *portato*, produzindo uma sonoridade mais ligada. A mão esquerda ora apóia as semicolcheias (compassos 23 e 25), ora contraponteia com colcheias da melodia (compassos 24 e 26). Sobre a dinâmica, Cesar Camargo varia mais que João Donato, principalmente na hora do improviso e na re-exposição do tema da peça. Para um melhor entendimento da performance de Cesar Camargo Mariano, é pertinente dizer que o andamento de "Samba de Verão", nesta interpretação, é semínima igual a 65. Vale ressaltar que o andamento influi nas articulações. Por exemplo, se "Samba de Verão" fosse interpretado com semínima a 120, provavelmente Cesar Camargo articularia menos, ou então, usaria mais *staccato* a *portato* para ter uma interpretação mais leve e ágil.



EXEMPLO 4 – Minha Saudade, compassos 24 a 29.



EXEMPLO 5 – Samba de Verão, compassos 22 a 26.

É óbvio que só é possível analisar o *swing* na hora da performance, quando o músico está atuando em seu instrumento, seja ao vivo, ou em gravações. Durante a performance o músico pode exercer duas funções: solista ou acompanhador. Na primeira função, solista, o músico está em destaque sobre os demais, e encarregado de fazer o solo, que não é obrigatoriamente o tema, pois este pode estar improvisando em um determinado momento da peça. Na segunda função, acompanhador, o músico está encarregado de prover a base, e esta pode ser harmônica/percutível

quando executada através de acordes combinados com padrões rítmicos, e ainda melódica, quando, por exemplo, se trata de um instrumento monofônico. Em ambas funções (solista ou acompanhador) observamos que para qualquer gênero ser caracterizado, o músico precisa usar padrões e técnicas apropriadas, com estilo específico, e conseqüentemente fará uma interpretação adequada, com *swing*.

O pianista Leandro Braga ressalta que "o piano é um instrumento percussivo", e que os ritmos em geral (como a batida da Bossa Nova e o Samba) não foram criados direto neste instrumento. A partir disto, o pianista acredita, por experiência própria, e através de exemplos com seus alunos, que para se chegar ao *swing* precisa haver, em primeiro lugar, uma análise dos padrões rítmicos realizados pelos instrumentos percussivos usados no gênero, e fazer a adaptação e imitação dos mesmos. O pianista analisa que é "evidente" que ao se adaptar os padrões rítmicos aos recursos do piano, por exemplo, o instrumentista chegará em um resultado sonoro diferente do instrumento imitado. Outro exercício que também ajuda no processo, segundo Leandro Braga, é imitar os músicos que já fizeram estas experimentações e desenvolveram algumas técnicas como, harmônicas e melódicas. Leandro Braga conclui: "depois de se entender a essência dos padrões rítmicos é possível ter uma performance com *swing*."

3.4 Acompanhamento

A palavra acompanhamento em música, de uma maneira geral, significa o ato de acompanhar um solista. Porém, mesmo que o acompanhador e o solista exerçam funções diferentes, acredita-se que elas estejam interligadas, e que o grau de importância seja igual, independente da exposição ou da aparente hierarquia que existe.

Segundo o *Dicionário Grove*, acompanhamento significa "de um modo geral, as partes secundárias (subordinadas) em uma textura musical"¹⁰¹. Tais definições procedem em parte. As palavras usadas pelo *Dicionário Grove*, secundária e subordinada, nivelando o acompanhamento como posição inferior, ou menos importante, não são pertinentes para a definição, mesmo que o acompanhador tenha a incumbência de prover base musical para um solista, seja ele vocal ou instrumental. Apesar do solista estar em destaque, entende-se que o acompanhador tem o poder de influenciar, e até mesmo transformar, induzir ou mudar a interpretação de um solista. Da

¹⁰¹ Accompaniment (Ger. Beleitung). In the most general sense, the subordinate parts of any musical texture made up of strands of differing importance. (Grove, 1954, p37)

mesma forma, e que é o mais comum, o solista instiga e induz determinadas interpretações a seus acompanhadores. Foi destacada uma parte da entrevista de Cesar Camargo na qual ele explica as funções dos instrumentistas: “Todos os instrumentos tem a mesma importância. Cada um com sua função. Mais que tudo isso, é muito importante que todos se ouçam e se respeitem para que exista uma unidade sonora e personalizada.”

Segundo o *Dicionário de Termos e Expressões da Música*¹⁰², acompanhar significa “realizar o acompanhamento de um solista.” E solista é “o músico que atua à frente de uma orquestra, em solo.” Esta definição foi considerada limitada por esta pesquisa. Existem diferentes situações na prática de acompanhamento, sendo pertinente explicar algumas delas, com a intenção de deixar claro em que situação esta prática será analisada.

Ao analisar a performance de uma orquestra, como observou Autran, os músicos podem estar acompanhando um solista (instrumentista, cantor ou coro), mas não necessariamente um único músico precisa estar em solo para que haja o acompanhamento. Por exemplo, esta orquestra pode ser a própria solista e acompanhadora de si mesma. Neste caso, é possível que um agrupamento de músicos (naípe) esteja solando em um determinado trecho da peça. É válido observar que este solo não determina a função de solista para um naípe específico, porque a orquestra como um todo é ao mesmo tempo solista e acompanhadora de si mesma. De maneira semelhante, em formações menores, como: sextetos, quintetos, quartetos e etc, pode haver um solista pré-determinado, ficando os demais instrumentistas com a função de acompanhamento, ou ainda, estes podem alternadamente assumir a função de solista. Esta indicação pode ser estipulada através do arranjo, caso exista algum para a peça. A saber, o arranjo pode ser feito por um profissional (arranjador) contratado pelo conjunto ou por uma pessoa integrante do conjunto, ou ainda, os próprios integrantes em conjunto combinam verbalmente ou escrevem, a performance de cada um durante a interpretação da peça.

Há quem se especialize na profissão de acompanhador de solistas, por exemplo: um pianista que fornece fundo musical para um cantor ensaiar um determinado repertório; ou ensaiar um coro, que esteja preparando um concerto e necessita de um profissional que simule a base instrumental, antes dos ensaios com a orquestra; ou também um pianista que realiza a redução de orquestra para ensaiar um solista em concerto para solo com orquestra.

Como se vê há inúmeras funções na prática do acompanhamento as quais esta dissertação não se propõe analisar. Em um trio, formação em questão, o instrumento piano encontra-se na maior parte do tempo como o solista, e o contrabaixo e a bateria provendo o acompanhamento. Um dos momentos no qual a troca destas funções pode ser observada claramente, com as

¹⁰² Autran, 2004, p.27.

adaptações necessárias, é na hora do improviso, quando o arranjo permite que todos os instrumentos participem solando.

Nas duas gravações, além da performance dos instrumentistas, observamos uma clareza sonora sustentando o destaque necessário a João Donato e Cesar Camargo, que se dá através da diferença timbrística e das regiões onde os instrumentos soam. O piano atua na região média e aguda, o contrabaixo na região grave e a bateria nas regiões grave, média e aguda, junto com a percussão (encontrada apenas em “Minha Saudade”). Apesar de existir uma interseção de atuação na região grave entre o contrabaixo e a bateria, e na região média e aguda entre o piano e a bateria, isto não causa incômodo sonoro, porque o som produzido por estes dois últimos (bateria e percussão) é percussivo, não tendo altura definida, como existe no contrabaixo e no piano. Além disso, percebemos um equilíbrio sonoro entre os instrumentos, o qual é respeitado pelos músicos durante a performance.

As funções foram divididas em dois focos para serem analisadas. Primeiramente os pianistas como foco, não esquecendo que estão dentro dos trios, e sob um segundo foco, os trios em si.

3.4.1 Os pianistas como foco

Foi observado que João Donato e Cesar Camargo, dentro do *corpus* da pesquisa, exercem ao mesmo tempo a função de solista e a função de acompanhador. Os dois pianistas além de geralmente estarem fazendo uma melodia com uma das mãos, que pode ser o a linha melódica da peça ou um improviso criado na hora da performance, também proporcionam acompanhamento para si mesmos com a outra mão, seja com acordes e/ou contracanto, dependendo do tipo de acompanhamento que foi escolhido. É possível perceber então as duas funções simultaneamente: solista perante o conjunto e acompanhador perante si próprio.

Na introdução de “Minha Saudade”, exemplo 6, João Donato começa se acompanhando em blocos de acordes nas duas mãos, destacando uma melodia na voz superior da mão direita. Os blocos de acordes estão associados a uma divisão rítmica que todos os integrantes do conjunto realizam juntos em convenção. Esta é intercalada por motivos em arpejos ascendentes (compassos 2 e 4), tocados apenas pela mão direita do pianista, fazendo a conexão entre os blocos de acordes.

EXEMPLO 6 – Minha Saudade, introdução (compassos 1 a 8)

Esta dupla função, de solista e acompanhador de si próprio, é observada sempre que o pianista está solando, seja fazendo a melodia da peça ou improvisando, o que acontece praticamente em toda a interpretação de “Minha Saudade.” O tipo de acompanhamento que João Donato usa é basicamente acorde na mão esquerda, como foi visto no exemplo 4, salvo os momentos em blocos de acordes. A combinação das variações rítmicas entre as mãos do pianista, associada às diferentes articulações escolhidas por ele, resultará em uma performance com estilo próprio.

O único trecho em que João Donato não está em destaque é durante o improviso da bateria e da percussão. Após o improviso de piano, que é finalizado com quatro compassos em blocos de acordes com caráter percussivo, João Donato prepara a entrada do improviso de bateria que tem a extensão de quatro compassos binários. Depois disso o conjunto volta para os mesmos quatro compassos percussivos, mencionados acima, e “entrega”¹⁰³ novamente para a percussão improvisar, também durante quatro compassos. Neste trecho, o destaque é da bateria e da percussão, até porque o piano e o contrabaixo estão em *tacet*. A título de curiosidade, chamamos este pequeno exemplo de revezamento de improvisos de “quatro x quatro”¹⁰⁴, ou “bate-bola”, porém, todos os instrumentos geralmente participam.

¹⁰³ Ver glossário

¹⁰⁴ Ver glossário.

The musical score is divided into three systems, each with a treble and bass staff. The key signature has one sharp (F#).

- System 1 (Measures 72-79):** Chords above the staff are D7, G7M, Am7, Bm7, E7(b13), Am7, D7(b9), and G7M. The bass staff includes a section labeled "improviso de bateria" starting at measure 76.
- System 2 (Measures 80-83):** Chords above the staff are D7, G7M, Am7, and Bm7.
- System 3 (Measures 84-89):** Chords above the staff are E7(b13), Am7, D7(b9), G7M, E7, and Am7. The bass staff includes a section labeled "improviso de bongô" starting at measure 84.

EXEMPLO 7 – Minha Saudade, improviso de bateria e percussão e retorno a parte B (compassos 72 a 89)

Em “Samba de Verão”, Cesar Camargo Mariano exerce as duas funções, o que acontece durante toda a interpretação da música, já que o arranjo desta não abre espaço para outro instrumento solar.

Cesar Camargo não faz introdução, começando direto no tema, com uma pequena anacruse da bateria. Nesta primeira exposição ele usa o mesmo tipo de acompanhamento que João Donato usa em “Minha Saudade”, mão esquerda tocando os acordes e a direita a melodia. Porém, Cesar Camargo Mariano varia ritmicamente a mão esquerda um pouco mais que João Donato.

EXEMPLO 8 – Samba de Verão, 1ª. exposição do tema (compassos 1 a 9).

Já na segunda vez em que expõe o tema Cesar Camargo finaliza em blocos de acordes (compassos 30 e 31). Logo em seguida, no compasso 32 ele entra no improviso voltando ao primeiro tipo de acompanhamento (acordes x melodia).

EXEMPLO 9 – Samba de Verão, fim do tema e início do improviso (compasso 30 a 36).

Finalizando o improviso, no exemplo 10, Cesar Camargo cita o final do tema utilizando blocos de acordes na mão direita, mas sem deixar que sua mão esquerda fique obrigatoriamente presa às divisões rítmicas do tema (compasso 62 a 65). Assim ele se auto-acompanha e enriquece a performance através de variações rítmicas ora apoiando a mão direita, ora diversificando. No compasso 66, Cesar Camargo modula re-expondo o tema na tonalidade de fá maior. Usa oitavas na mão direita e acordes na mão esquerda em dinâmica *fortíssimo* (*ff*), levando o grupo a uma outra atmosfera. Neste exemplo ele reafirma sua dupla função, a de acompanhador de si próprio e solista perante o conjunto.

62 C7(13) F7(13) C6 C7

66 F7M F6 Bm7(b5) E7

cresc.

ff

EXEMPLO 10 - Samba de Verão, saída do improviso e volta ao tema modulando para fá maior (compasso 62 a 68).

3.4.2 O trio como foco

Nas duas músicas, sob o foco do trio, observa-se principalmente o acompanhamento exercido pelo contrabaixo e pela bateria em relação ao piano, pois o arranjo das mesmas coloca o piano realizando o solo na maior parte das performances. Neste contexto percebe-se que a dinâmica do grupo é feita naturalmente destacando o piano, e que a performance do conjunto também contribui sustentando a função deste. O contrabaixo e a bateria estão atentos às sugestões do pianista, por conseguinte, percebem como e quando podem criar "espaço musical"¹⁰⁵, contribuindo para a evolução da performance deste.

Para o pianista Cristóvão Bastos, ao comparar performances em outras formações à performance em solo, as dificuldades técnicas diminuem, "porque o instrumentista tem apoio e as funções são divididas." Por outro lado o pianista ressalta que o compromisso com a estética entre os instrumentistas, para que haja entrosamento no conjunto, é ponto fundamental. Por exemplo, percebe-se que quando o solista está desenvolvendo uma idéia musical, os acompanhadores naturalmente "tocam menos", "dão menos notas." Isto não quer dizer que são menos importante, que não podem sugerir outros caminhos, ou que as performances devam ter dinâmica *piano*. Pelo contrário. A intervenção dos acompanhadores se faz mais do que necessária para que o solista não se torne repetitivo em suas idéias, porém é necessário que se entenda a "utilização do espaço musical."

¹⁰⁵ Expressão usada pelo pianista Cristóvão Bastos

Fazendo um paralelo com uma conversa a três, se todas as pessoas falarem ao mesmo tempo e o tempo todo, muitas informações ficarão perdidas e não terá o entendimento, porque não foi escutado o que cada um disse. Pode ocorrer ainda do assunto se esgotar, porque não houve a troca de idéias.

Na exposição do tema de “Samba de Verão” observa-se o equilíbrio de volume entre os instrumentistas, sendo que o piano está em destaque. Além do tipo de toque e da dinâmica feita pelos músicos, a escolha dos timbres também influi neste equilíbrio. Nota-se que a bateria está usando as peças contra-tempo, aro da caixa e bumbo, fornecendo uma dinâmica mais *piano*. Já no improviso, exemplo 9, que é antecedido por quatro compassos, sendo dois compassos de piano solo (compassos 32 e 33) e dois de "convenção" com o trio (compassos 34 e 35), a dinâmica do grupo muda. A bateria sai da posição fechada no contra-tempo e vai para o prato de condução, além de passar do aro para a caixa propriamente dita, enriquecendo com intervenções rítmicas. O contrabaixo segue junto com a bateria endossando as intervenções, estabelecendo um elo entre a bateria e o piano, e este, variando idéias melódicas e rítmicas, instiga o conjunto a crescer na dinâmica paulatinamente.

Logo no início do improviso (compassos 38, 39 e 40) Cesar Camargo Mariano repete três vezes um pequeno motivo melódico que a bateria responde com uma seqüência de colcheias. Percebe-se neste trecho o espaço musical seguido de intervenção, do contrabaixo e bateria, o qual foi mencionada acima.

EXEMPLO 11 – Samba de Verão, improviso (comp. 37 ao 41)

No final do primeiro *chorus*¹⁰⁶ do improviso, o piano faz com a mão direita uma seqüência de quiálteras em seis, apoiadas por síncopes na mão esquerda, e segue com outras quiálteras nas quais têm a mão esquerda apoiando as notas acentuadas. Esta seqüência prepara

¹⁰⁶ Ver glossário

um *crescendo* para a entrada do novo *chorus*. A bateria e o contrabaixo respondem com uma variação rítmica entre si, e os três entram no segundo *chorus* com a dinâmica em *forte* (**f**). Nesta parte, a bateria continua enriquecendo com variações rítmicas, por vezes nos pratos e outras na caixa, sempre com o apoio do contrabaixo. O piano segue fraseando em quiálteras de seis (semicolcheias) e com a mão esquerda apoiando quase que integralmente a mão direita enfatizando a dinâmica *forte*. Antes da volta ao tema Cesar Camargo sugere ligeira queda da dinâmica, que é feita pelos demais, e prepara novo *crescendo* usando a técnica de trilos na mão esquerda, que também é acatado pelo baixo e bateria. Em seguida o pianista enfatiza o *fortíssimo* usando blocos de acordes na mão direita, e entra na re-exposição do tema em Fá maior, ainda em *fortíssimo*. Vale ressaltar que, mesmo com toda intervenção rítmica e variação na dinâmica, o equilíbrio do volume entre os três instrumentistas é naturalmente mantido.

EXEMPLO 12 – Audição da passagem (1.20s a 2.15s), referente ao improviso de piano em
 “Samba de Verão¹⁰⁷.”

A seguir destacamos algumas outras passagens em áudio do *corpus* da pesquisa para exemplificarmos o trio como foco:

- Minha Saudade (0.40 a 0.45s) – a base (baixo e bateria) faz uma parada para pontuar a finalização do tema, preparando a entrada do improviso do piano.
- Minha Saudade (1.17 a 1.37min.) – o piano faz uma preparação rítmica para o improviso da bateria e da percussão. Observamos aqui a flexibilidade nas funções.
- Samba de Verão (0.58s a 1.10min.) – a base (baixo e bateria) em uníssono preciso com a melodia. Logo em seguida, baixo e bateria, executam uma divisão rítmica em "convenção" valorizando a entrada do improviso do piano.
- Samba de Verão (1.34s) – passagem para o segundo *chorus* com aumento na dinâmica percebida e executada pela base (baixo e bateria)
- Samba de Verão (1.39 a 2.04min.) – trilo na mão esquerda do pianista chamando a atenção da base para crescer a dinâmica e retornarem ao tema em **ff** (*fortíssimo*). Observamos os três instrumentistas dialogando ritmicamente e melodicamente com o objetivo de executarem a dinâmica proposta pelo pianista.
- Samba de Verão (2.19min.) – ocorre uma caída drástica na dinâmica, sugerida pelo pianista. A base (baixo e bateria) percebe, e se adapta imediatamente, terminando a música em dinâmica **p** (*piano*).

¹⁰⁷ Para que a performance do contrabaixista e do baterista fossem melhor percebidas foi indicada a audição do exemplo 12.

3.5 Três habilidades fundamentais para a performance em geral

Através da observação das performances dos instrumentistas em shows e gravações; da experiência própria como pianista atuante e como professora de piano em música popular; além dos comentários informais de músicos nos camarins depois de shows, em estúdios de gravação; ou ainda, em encontros que não necessariamente de trabalho, foi percebido que os músicos, em geral, costumam comentar suas performances a partir de algumas habilidades, que foram resumidas e comentadas em três tópicos, são elas: interação, capacidade de improvisação e adaptação recíproca.

3.5.1 Interação

Durante qualquer performance, em qualquer formação, observou-se a existência de algum tipo de interação, que pode ser entendida de um modo geral como comunicação. Até mesmo em piano solo observa-se a interação do público com o solista. Vale ressaltar que quando um músico sente a interação positiva do público, ele se motiva. Isso instiga o músico a se superar se entregando mais à performance e enriquecendo esta.

Para que haja interação em um conjunto, os músicos precisam estar atentos uns aos outros, para perceberem as dinâmicas, as variações rítmicas, melódicas e harmônicas, ou qualquer tipo de sugestão relativa à interpretação. De acordo com Leandro Braga: "é fácil o instrumentista tocar no automático, e para isto não ocorrer todos os integrantes precisam estar se escutando durante toda a *performance*."

Um instrumentista que desenvolve a comunicação musical consegue se integrar com os demais músicos, pois no momento da performance foram observados dois meios para se comunicar, que são através da interação auditiva, e/ou visual. A interação auditiva é feita apenas através do som, um músico toca, um outro escuta e reproduz, "embarcando"¹⁰⁸ na sugestão, ou sugerindo algo novo. A outra maneira é visual, através da movimentação corporal dos músicos: um olhar, um aceno de mão, uma indicação com a cabeça, ou até a forma com que os músicos empunham seus instrumentos.

Para exemplificar a explicação de interação foram construídas (imaginadas) duas performances em lugares distintos. A primeira, uma gravação em estúdio, na qual os músicos

¹⁰⁸ Ver glossário

estão gravando ao vivo, portanto juntos, e não separadamente, como é possível se fazer hoje usando a tecnologia apropriada. Ao gravarem em conjunto, os músicos tocam a mesma música várias vezes até chegarem à interpretação desejada. A título de esclarecimento, chamamos corriqueiramente estas tentativas de *takes*¹⁰⁹ e a interpretação desejada de “a boa”¹¹⁰. Ao escutarmos cada uma destas tentativas notaremos que não existirá uma interpretação igual a outra, e que os músicos ao escolherem um determinado *take*, estão convencidos de que este teve a performance, na qual eles mais interagiram contribuindo para obter a melhor interpretação, “a boa.”

A segunda performance, um concerto ao vivo. Ao assistir o mesmo concerto várias vezes nota-se que a interpretação foi diferente em cada um deles. Isto acontece porque a interação do conjunto entre si - que lida com a disposição física e emocional dos músicos, já que se trata de pessoas e não de máquinas - em combinação com a recepção do público, a cada dia procede de uma forma, afetando positivamente ou negativamente a performance dos músicos, e conseqüentemente a interpretação das peças.

Um conjunto que tem desenvolvido a interação entre si consegue surpreender o público e até mesmo a si próprios. Quando isto acontece, é comum escutar ao final de uma apresentação, expressões como: “nós voamos hoje”; “fomos para outro lugar”; ou da parte do público: “você adivinham o que o outro vai fazer”; “você se comunicam com os olhos”; “parece que você respiram juntos.” Esta relação fluente, onde tudo parece ser combinado (mas que não é), cria uma identidade especial, o que entendemos que seja a afinidade musical, que pode ser adquirida com o tempo, ou pode acontecer de forma imediata já no primeiro contato, ou ainda, pode simplesmente não acontecer. É por este motivo que conjuntos ficam juntos durante muito tempo, ou ao contrário, conjuntos que passam a existência trocando seus integrantes, sem conseguir encontrar os músicos certos.

Analisando as duas músicas em questão nesta pesquisa, foi observada freqüentemente a interação entre os músicos. Percebeu-se uma cumplicidade nas performances. As dinâmicas realizadas em conjunto e as variações rítmicas que supostamente foram percebidas e seguidas na hora da performance são exemplos do conjunto interagindo. No exemplo 13 a seguir, nota-se uma perfeita interação entre os músicos. Cesar Camargo Mariano começa o improviso sozinho fazendo uma frase de dois compassos (32 e 33) “secando”¹¹¹ no compasso 33. Porém, a mão esquerda segue variando ritmicamente. A interação se dá porque o baixo e a bateria percebem a intenção de Cesar Camargo e “quebram”¹¹² juntos fazendo uma outra “convenção” em cima da

¹⁰⁹ Ver glossário

¹¹⁰ Ver glossário

¹¹¹ Ver glossário

¹¹² Ver glossário

variação rítmica do pianista (compassos 34 e 35). Ainda no mesmo exemplo, logo a seguir nos compassos 38, 39 e 40, Cesar Camargo cria três frases ritmicamente e melodicamente parecidas, como se estivesse chamando atenção da base (baixo e bateria) para realizarem algo juntos, em seguida, o trio se encontra em uma célula rítmica executando-a quase em uníssono.

The musical score is presented in two systems. The first system covers measures 32 to 35, and the second system covers measures 36 to 41. Each system consists of a grand staff (treble and bass clefs) and a separate percussion line below. The piano part features a variety of rhythmic patterns, including eighth and sixteenth notes, and rests. The percussion line uses 'x' marks to indicate specific rhythmic events. Fingerings are indicated by numbers 1-5 above notes. Measure numbers 32, 37, and 41 are explicitly labeled at the beginning of their respective measures.

EXEMPLO 13 – Samba de Verão, improviso (compasso 32 a 41)

3.5.2 Capacidade de Improvisação

Mesmo que a performance de um conjunto esteja submetida a um arranjo previamente elaborado com convenções e formas, a criação espontânea é permitida, sendo inerente ao gênero

Bossa Nova. Alguns músicos têm facilidade para improvisar, se aprimorando através da prática e experimentação diária. Outros necessitam de uma preparação anterior, na qual através de conhecimento adquirido, desenvolvem a capacidade de improvisação.

“Improvisação. A criação de uma obra musical, ou de sua forma final, à medida que está sendo executada. Pode significar a composição imediata da obra pelos executantes, a elaboração ou ajuste de detalhes numa obra já existente, ou qualquer coisa dentro desses limites.” (Dicionário Grove, 1994, p. 450).

Escolas como Berklee College of Music e Guitar Institute of Technology (GIT), nos Estados Unidos, desenvolveram métodos específicos¹¹³ para ensinar esta habilidade, enfatizando a questão melódica e harmônica, e continuam aprimorando-os. Porém não nos aprofundaremos neste tipo de improviso, que é o geralmente mais analisado, no qual o músico tem uma parte pré-estipulada na peça e está livre para criar uma idéia musical com começo, meio e fim, em uma harmonia determinada. A saber, neste momento ele é o solista absoluto.

Segundo Leandro Braga: "a cifra proporciona liberdade de experimentação, o que resulta em *performances* imprevisíveis. O músico precisa estar atento e ousar novos caminhos, porém com consciência." A partir desta observação constatou-se que a improvisação pode ocorrer em algumas situações, como por exemplo, durante a exposição do tema da peça, na qual o solista tem a liberdade de modificar a melodia ritmicamente e/ou alterar e omitir algumas notas. Outra forma é criando pequenas intervenções melódicas e/ou rítmicas (*extratema*), que podem ser adicionadas nas pausas do tema. Existe ainda o recurso da dinâmica (*pp*, *p*, *mf*, *f*, *ff*, *cresc.*, *decresc.*), que pode ser usada subitamente surpreendendo a performance dos músicos, ou instigando os mesmos a mudar a atmosfera.

Nas duas músicas analisadas, foi observada uma parte pré-estipulada para a improvisação dos pianistas, que corresponde à mesma forma da composição. A saber, esta forma é denominada *chorus*. Em “Minha Saudade” foram estipulados alguns compassos para improvisação de bateria e percussão. Nas duas músicas foi percebido que durante os improvisos de piano, a bateria e o contrabaixo também improvisam através de intervenções, principalmente rítmicas. Percebeu-se ainda, que estas intervenções foram mais freqüentes no improviso de Cesar Camargo Mariano. Sobre a melodia, quando comparada a uma versão cantada, observou-se a improvisação tanto na parte rítmica quanto melódica em ambas as performances.

¹¹³ Podemos citar alguns métodos como: *The Jazz Piano Book* de Mark Levine e *How to Improvise* de Hal Crook.

Observou-se ainda a improvisação através do recurso da dinâmica, que foi mais utilizado por Cesar Camargo Mariano para instigar seus acompanhadores a evoluírem musicalmente em seu improviso, bem como sugerindo novas atmosferas.

3.5.3 Adaptação recíproca

Esta adaptação consiste na habilidade do instrumentista ou cantor entender sua função dentro do conjunto e adaptar a performance ao seu instrumento. Por exemplo, um acompanhador, que tem esta habilidade treinada, naturalmente interpreta uma peça com a dinâmica mais *piano* que um solista. Porém, quando ele passa, eventualmente, para a função de solista, sua dinâmica particular deve crescer, se destacando dos demais. Outro exemplo é quando se tem dois instrumentos harmônicos no mesmo conjunto, como violão e piano. É necessário que os dois instrumentistas tenham conhecimento prévio para se adaptarem às funções. Apesar de terem a mesma função (harmônica), eles devem saber utilizar seus instrumentos de formas diferentes. Por exemplo, em uma formação de duo, enquanto o violão faz a “levada”, o piano pode estar apoiando com uma das mãos, também em acordes, porém sem fazer ritmo, e com a outra mão pode fazer a melodia. Também podem se adaptar diferenciando as regiões da performance: um instrumento na região média e o outro na região média - aguda; ou seja, de modo que os dois não tenham que disputar “espaço.”

Como um terceiro exemplo é pertinente observar o contrabaixo, dentro de um trio, saindo da função de acompanhador para a função de solista. Nesta situação, todos os instrumentos do conjunto precisam se adaptar. O baixista que estava fazendo linhas melódicas/rítmicas conduzindo a harmonia, passa para a função de solista improvisando uma idéia musical com início, meio e fim. Neste momento sua “pegada”¹¹⁴ se modifica, passando ser mais *forte* para se destacar dos demais. Já os outros instrumentos como o piano, que estava na função de solista, passa a encaminhar a harmonia tocando acordes e/ou intervenções harmônicas ou melódicas, em dinâmica *piano*, tomando cuidado para não ofuscar o contrabaixo. A bateria, por sua vez, também se adapta modificando a “pegada”, e passa a usar peças de menos intensidade para sustentar a dinâmica *piano*, porém, mantendo o ritmo, caso isto tenha sido o combinado.

No *corpus* da pesquisa, foi observado em “Minha Saudade”, exemplo 7, a adaptação da bateria e da percussão, que saem momentaneamente da função de acompanhador para a função de solista. Neste momento, a dinâmica de suas performances cresce, e eles deixam de fazer a “levada” da música para fazerem o solo. Logo em seguida percebe-se a adaptação dos mesmos

¹¹⁴ Ver glossário

para voltarem a tocar a “levada”, sem perder o tempo ou causar qualquer dificuldade ou estranheza para os demais músicos, ou para os ouvintes. Já o piano e o contrabaixo estão em tacet, estipulado através de arranjo.

3.6 Técnicas interpretativas

Cada instrumento tem sua peculiaridade no uso das técnicas interpretativas como articulação, intensidade e dinâmica, pois cada um tem uma constituição acústica e mecânica diferente, além de uma extensão sonora (grave, médio, agudo) própria. Nesta pesquisa serão analisadas apenas as técnicas correspondentes ao piano, dentro do contexto de trio em questão.

Sobre a articulação, exemplificada em 3.3, destacamos três maneiras básicas: (1) *staccato* (.) é um tipo de articulação cortada, picada, que é indicada com um ponto acima da nota. Este sinal não define uma duração exata, ou seja, por ser *staccato* “diminui-se” a duração da figura. Percebeu-se que o instrumentista aprendeu em sua formação e registrou na memória o som que deve ser produzido. (2) No *legato*, a execução respeita o valor das figuras, e uma nota é tocada após a outra sem interrupção, ou seja, ligadas. (3) O *portato* (-) pode-se entendê-lo como um toque no qual o pianista repousa o pulso em cima do dedo como se empurrasse a tecla, a sonoridade é quase ligada, e igualmente ao *staccato*, o sinal não define com exatidão a duração. No caso específico do piano, o músico aprende que antes de tocar a próxima nota levanta-se levemente a mão, de forma que o som seja momentaneamente interrompido.

Para o pianista Leandro Braga articulação é fundamental para se chegar ao *swing*, e analisa que o aprendizado desta é a partir dos instrumentos percussivos realizando adaptações para outros instrumentos. É válido lembrar que os recursos e as limitações de cada instrumento produzem articulações diferentes. Por exemplo, uma nota sustentada por uma sanfona é diferente de uma sustentada ao piano, assim como, uma articulação em *staccato* em um saxofone e um violão encontra-se intensidade sonora distinta. O instrumentista precisa se adaptar às limitações e aos recursos de seu instrumento, sabendo tocá-lo de acordo com sua constituição e atento ao gênero.

Nas gravações analisadas percebemos o intenso uso de articulações e cada uma delas com intensidades diferentes, o que resulta em padrões rítmicos com sonoridades distintas apontando o estilo individual de João Donato e Cesar Camargo. Observamos também em ambas as peças e durante toda a interpretação, que existe uma dinâmica distinta entre as mãos direita e esquerda, na qual a direita, por estar tocando a melodia, se faz mais presente do que a esquerda.

No trecho transcrito abaixo, João Donato, usa na mão direita uma articulação misturada de *legato* com *portato*. Os encadeamentos escolhidos para os acordes, por estarem bem próximos aproveitando as notas em comum, ajudam a superar a dificuldade em articular os mesmos em *legato*. As síncopes que começam com pausa de semicólcheia (compassos 17, 19 e 21) recebem mais intensidade, com articulação em *portato* na última semicólcheia, e as figuras que se encontram entre parênteses (compassos 16, 17, 19 e 21), são tocadas com intensidade quase nula e geralmente em *staccato*. Estas articulações com intensidade quase nula são denominadas “notas mortas” ou “notas fantasmas.” Esta expressão que se origina do Jazz é conhecida como *ghost note*. João Donato também usa mais intensidade e articulação em *portato* nas colcheias pontuadas e semicólcheias (mão esquerda), que se encontram em todo o trecho acompanhando o impulso da melodia. Esta produz um acento natural que coincide com a troca de bloco de acorde da mão direita.

The musical score for 'Minha Saudade', Part A, measures 16 to 23, is presented in two systems. The first system covers measures 16 to 19, and the second system covers measures 20 to 23. The right hand (treble clef) features a melodic line with various articulations, including legato and portato. The left hand (bass clef) provides a rhythmic accompaniment with staccato and portato articulation. Chords are indicated above the staff: D7(b13) in measure 16, G7M in measure 17, Am7 in measure 18, Bm7 in measure 19, E7(b13) in measure 20, Am7 in measure 21, D7(b9) in measure 22, and G7M in measure 23. A box labeled 'Parte A2' is placed above measure 17.

EXEMPLO 14 – Minha Saudade , parte A (compasso 16 a 23).

Na parte B de “Minha Saudade”, exemplo 15, foi observado articulação em staccatto, que diferencia da parte A, como já foi analisada no exemplo 4 em 3.3. Além disso, observamos ainda o uso de notas mortas, na mão esquerda, nos compassos 24, 25 e 27. Já no compasso 31 as duas mãos utilizam notas mortas junto com a técnica de blocos de acorde. Vale ressaltar que as armações dos acordes não foram transcritas.

Nesta peça nota-se que a leveza do toque é uma característica de João Donato em todo o acompanhamento. Esta leveza, que compreende na intensidade dada a cada acorde está associada a dinâmica e ajuda o pianista a tocar as articulações escolhidas.

24 E7 Am7 D7(9) Gm7

28 C7(9) Fm7 Bb7(13) Eb7M D7(9)

EXEMPLO 15 – Minha Saudade, parte B (compasso 24 a 32)

Outra questão considerada parte das técnicas interpretativas é o uso do tempo forte e tempo fraco de cada gênero. O instrumentista precisa adquirir o conhecimento do tempo forte de cada gênero e principalmente senti-lo, como se fosse um coração que pulsa, para poder colocá-lo em prática de forma natural; e não como um conhecimento adquirido apenas teoricamente. Para melhor compreensão do significado de tempo forte foi destacada uma explicação do termo *stress* fornecida por Cooper e Meyer em seu livro *The Rhythmic Structure of Music*¹¹⁵, que esta pesquisa considerou ser o termo usado na língua inglesa: "O termo *stress* significa a valorização da dinâmica de um tempo, mesmo que acentuado ou não acentuado. Portanto um 'stress', não importando a intensidade, colocada em um tempo fraco, não constituirá um tempo acentuado." A partir desta explicação foi entendido que o tempo forte é percebido durante a interpretação da música dentro de um determinado gênero. Esta percepção é inerente ao gênero e não importa se o tempo forte é acentuado ou não, pois mesmo que um tempo fraco seja acentuado isto não causará interferência para que o tempo forte continue sendo percebido.

Um exemplo ocorrido com um aluno que cursava a disciplina Laboratório em Música Popular, no ano de 2005 na Universidade Federal do Rio de Janeiro (UFRJ), demonstra a dificuldade que existe de uma forma geral, em sentir o tempo forte. No decorrer de uma aula, após a explicação da professora na qual ela dizia que o segundo tempo precisava ser mais forte e que ele necessitava enfatizá-lo, já que ele estava tocando uma Bossa Nova, e depois dela ter

¹¹⁵ "The term 'stress,' (...) means the dynamic intensification of a beat, whether accented or unaccented. Thus a stress, no matter how forceful, placed on a weak beat will not make that beat accented." (Cooper and Meyer, 1963, p.8)

tocado a mesma música, com o mesmo arranjo, o aluno fez o seguinte comentário: “Eu estou fazendo tudo igual, mas quando você toca é diferente. Não entendo, o som não fica igual ao seu...” (Depoimento oral de um aluno, durante aula na UFRJ, setembro 2005)

A partir de comentários como este acima, e também por experiência própria como pianista, foi observado que é através do treinamento diário no instrumento, escutando outras interpretações e tentando imitar outros músicos, é que conseguimos realmente internalizar e colocar em prática o tempo forte de maneira natural, sem isto se tornar uma preocupação no momento da performance. Não basta que o músico tenha conhecimento teórico como, por exemplo, saber que o samba é escrito em compasso binário, e seu tempo forte está no segundo tempo; ou saber que o Jazz é escrito em compasso quaternário, e o tempo forte está no segundo e quarto tempos. Isto não assegura que o instrumentista tocará com os tempos fortes corretamente, podendo prejudicar o *swing* da música. Conseqüentemente os padrões rítmicos usados no acompanhamento, assim como, a parte melódica e harmônica, perde a interpretação esperada, virando apenas uma execução teórica, à qual é chamada corriqueiramente de uma interpretação “quadrada.”

Como exemplo de tempo forte no segundo tempo, podemos observar João Donato, ao piano, Sebastião Neto ao contrabaixo e Milton Banana à bateria, interpretando “Minha Saudade” com a pulsação apropriada no segundo tempo, característica da Bossa Nova. Abaixo é possível observar a transcrição da linha do contrabaixo na pauta inferior, e da melodia na pauta superior, na qual foram usados sinais de articulação na linha do contrabaixo para destacar o tempo forte no segundo tempo.

The musical score is presented in two systems. The first system covers measures 8 to 11, and the second system covers measures 12 to 16. The melody is written in the treble clef, and the bass line is in the bass clef. Chords are indicated above the staff: G7M, Am7, Bm7, E7(b13), Am7, D7(b9), G7M, and D7(b13). The bass line includes articulation marks (accents) on the second and fourth beats of measures 8, 10, 12, 14, and 16.

EXEMPLO 16 – Minha Saudade, melodia e linha do contrabaixo (compasso 8 a 16).

Para exemplificar o tempo forte no segundo e quarto tempo foram transcritos os quatro primeiros compassos (sax e contrabaixo) do *standard*¹¹⁶ de Jazz, “Blues for Alice” de Charlie Parker, que se encontra no CD “Bird”¹¹⁷, uma compilação de 1988.

Abaixo no exemplo 17, o sax alto se encontra na pauta superior e o contrabaixo na inferior, interpretando os quatro primeiros compassos do tema. Ao escutar a gravação percebe-se que todos os outros instrumentos (trompete, piano e bateria) mesmo que não estejam tocando no segundo e quarto tempos, estão pulsando (dando ênfase) com mais intensidade nos tempos dois e quatro, a exemplo do contrabaixo.

The musical notation shows the first four measures of 'Blues for Alice' in 4/4 time. The top staff is labeled 'melodia' and the bottom staff is labeled 'Linha de contrabaixo'. The melody starts with a quarter rest, followed by a quarter note G4, a quarter note A4, and a quarter note B4. The bass line starts with a quarter rest, followed by a quarter note G2, a quarter note A2, and a quarter note B2. The notation includes a triplet of eighth notes in the melody and a triplet of eighth notes in the bass line. Chords F, Em7(b5), A7, Dm, and G7 are indicated above the melody staff.

EXEMPLO 17 – Blues for Alice (compasso 4 a 7).

Outra questão técnica, e talvez a mais recorrente entre os pianistas, é a independência entre as mãos direita e esquerda. O fato das duas mãos serem completamente independentes proporciona ao instrumentista inúmeras formas de atuar na hora da performance. A mais usual em música popular, dentro da formação de trio, é quando a mão direita está fazendo a melodia (região médio-agudo), e a esquerda está acompanhando fazendo a harmonia (acordes com ritmo geralmente na região médio-grave). Neste tipo de independência, nota-se que o acompanhamento, feito pela mão esquerda, apóia muitas vezes a divisão rítmica da melodia, porém, está completamente livre para fazer variações em pausas e notas longas, contrapontando com a melodia. Com isto o nível de independência se torna maior exigindo uma técnica mais apurada do pianista. Apesar do *swing* ser feito mais com a mão esquerda, não significa que a direita está obrigatoriamente presa à melodia, eventualmente, ela pode *swingar* com alguns

¹¹⁶ *Standard*. Palavra em inglês que em música quer dizer um tema conhecido popularmente.

¹¹⁷ “Bird, The original recordings of Charlie Parker” (1988, Polygram Jazz Paris). Esta faixa foi gravada em agosto de 1951 (New York), por Charlie Parker no sax alto, Red Rodney no trompete, John Lewia no piano, Ray Brown no contrabaixo e Kenny Clarke na bateria.

acordes. Por sua vez, a mão esquerda também pode fazer alguns comentários melódicos, o que não caracteriza uma troca de função entre as mãos.

Apesar de não ter sido encontrado outros tipos de acompanhamento pianístico no *corpus* desta pesquisa, este também pode ser apresentado de outras formas, como melódico, no qual o pianista faz uso, por exemplo, de arpejos, ficando uma nota da mão direita contra uma nota da mão esquerda, nota contra nota. Ainda na forma melódica, tem-se outra forma, quando uma segunda, terceira e quarta vozes são apresentadas em contracanto com a melodia (primeira voz). Também é possível encontrar o pianista usando as duas mãos em uníssono, técnica bastante presente em alguns gêneros da música cubana, principalmente em acompanhamentos denominados *montunos*, e também nos improvisos. Neste caso, uma das mãos reproduz exatamente a melodia que a outra está fazendo em uma outra oitava, podendo manter a distância de duas ou mais oitavas. O resultado do uso desta técnica é a valorização da melodia através da intensidade sonora. Neste caso, percebe-se a ausência de acordes ficando a variação rítmica e o caminho harmônico a cargo da melodia e/ou do contracanto. Vale lembrar que na formação em questão o contrabaixo também sustenta a variação rítmica e harmônica, e a bateria apenas a rítmica.

Analisando as duas gravações percebe-se que a menor subdivisão tocada pela mão esquerda, na maior parte do tempo, é em semicolcheias, e a célula rítmica mais presente é a síncope. Foi observado que nas duas músicas, João Donato e Cesar Camargo usam de independência em suas interpretações.

No exemplo 14 de “Minha Saudade” destaca-se um motivo rítmico que se repete nos compassos 17-18, 19-20 e 21-22, ora apoiando a divisão rítmica da mão direita, ora variando nas pausas do tema. Este apoio não é feito em todas as divisões, percebe-se que ocorre basicamente no começo e final das células. A mão esquerda não varia intensamente fora da melodia, salvo os compassos 17, 19, 21 e 23, que João Donato aproveita os momentos de pausa e nota longa desta.

Em “Samba de Verão”, exemplo 18, Cesar Camargo Mariano usa contraponto rítmico na mão esquerda baseado em síncope, ora ele apóia algumas semicolcheias e colcheias da mão direita, ora ele alterna variando as células rítmicas entre as mãos. O resultado é bem “balançado”¹¹⁸, como se diz no linguajar de música popular, soando mais variado ritmicamente do que a interpretação de João Donato.

¹¹⁸ Ver glossário

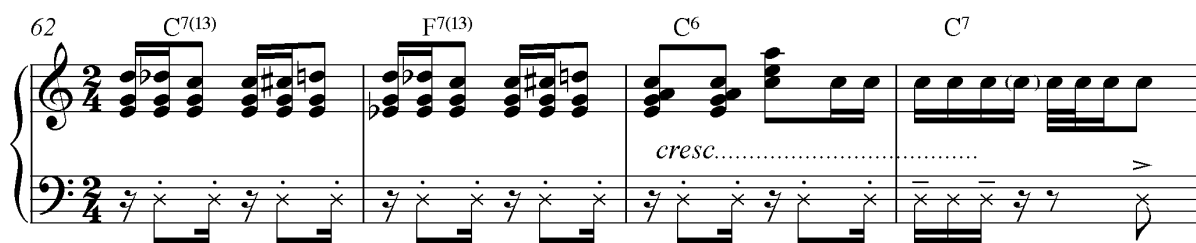
EXEMPLO 18 – Samba de Verão, exposição do tema (compassos 1 a 9).

O uso da técnica de blocos de acordes geralmente apresenta uma melodia na primeira voz do acorde (da mão direita). Neste caso, o pianista usa a técnica de dar ênfase maior a esta nota, que está na voz superior do acorde. Ele dá mais intensidade, na maioria das vezes, para o quinto ou o quarto dedo, conseguindo assim, destacar a melodia. O pianista precisa escolher uma inversão de acorde para a mão direita, de modo que a melodia fique na voz superior, e com os dedos restantes ele anexa mais duas ou três notas, que melhor lhe convém, para compor o acorde. Feito isto, também precisa escolher uma inversão de acorde para a mão esquerda, de preferência diferente da mão direita, que sustente a função harmônica desejada. Pode-se mencionar o estilo do pianista americano George Shearing, que ficou conhecido por executar temas ao piano, dentro deste estilo, que seria uma espécie de coral homofônico.

No exemplo 6, observa-se a técnica de blocos de acordes na introdução da música "Minha Saudade", na qual João Donato começa em "convenção", executada com as duas mãos. Ao usar mais intensidade na voz superior da mão direita, João Donato destaca uma linha melódica que é pontuada com um arpejo. A introdução termina com uma "virada de bateria"¹¹⁹ (esta expressão em inglês é chamada de *fill*, e é também bastante usada entre os músicos no Brasil), preparando a entrada da primeira parte do tema, que inicia em anacruse.

No exemplo 19, percebe-se Cesar Camargo Mariano utilizando a técnica de blocos de acordes no final do tema de "Samba de Verão." A melodia que está na voz superior da mão direita se destaca das demais vozes através da intensidade.

¹¹⁹ Ver glossário



EXEMPLO 19 - Samba de Verão, final do improviso (compassos 62 a 65).

Outra questão técnica no ato de acompanhar, no caso de um instrumento harmônico (piano), é a escolha apropriada do caminho para uma "progressão harmônica"¹²⁰, e as variações dos padrões rítmicos feitas a partir deste caminho. Apesar do caminho harmônico não ser o ponto central desta pesquisa achamos pertinente a colocação, já que este interfere totalmente no *swing*. Porém não nos aprofundaremos na questão.

Caminho harmônico pode ser entendido como o encadeamento dos acordes através da escolha de suas armações (*voicings*). Esta escolha poderá gerar uma fluência ou desconforto no deslocamento da mão, que influirá diretamente no *swing* ("balanço"), quando o instrumentista utilizar as variações rítmicas. Se um pianista opta por um encadeamento no qual os acordes estão distantes um do outro, fica praticamente impossível executar as variações rítmicas, pois o tempo que sua mão despende para chegar até o outro acorde faz com que ele perca a pulsação, prejudicando a precisão rítmica. Portanto, é imprescindível que os instrumentistas harmônicos adquiram o conhecimento prévio sobre armações e encadeamentos dos acordes.

No exemplo 20 ("Minha Saudade" – Parte B), João Donato, usa síncope na mão esquerda praticamente em toda a "progressão harmônica." Observa-se que no encadeamento entre os acordes menores e os dominantes, apenas uma nota se move. João Donato aproveita as notas em comum entre os acordes para fazer o melhor encadeamento, de modo que a mão se mova o mínimo possível ficando livre para realizar com precisão a variação rítmica que desejar.

¹²⁰ Ver glossário

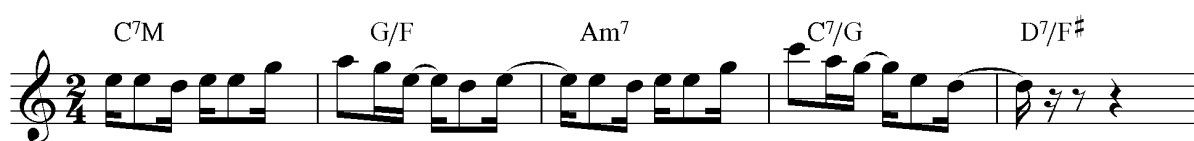
EXEMPLO 20 - Minha Saudade, tema parte B (compassos 89 a 96).

É fato que sem precisão rítmica o pianista, ou qualquer instrumentista, não consegue chegar ao *swing* desejado. É interessante observar que ao se falar em precisão (valor exato, valor real, metronomicamente contado) de uma célula rítmica, deve-se levar em consideração algumas questões de interpretação como dinâmica, articulação e intensidade, o que acaba nos distanciando da teoria que é ensinada em nível básico. Por exemplo, ao analisar a célula rítmica semicolcheia-colcheia-semicolcheia pode-se encontrar várias interpretações para a mesma, com precisão mais ou menos exata. Ao se colocar a interpretação usando diferentes tipos de articulação, como, qual figura será acentuada ou que duração cada articulação terá (*staccato*, *portato*, *legato*), modifica-se a sonoridade final e conseqüentemente o *swing*.

Um ouvido treinado musicalmente conseguirá distinguir através da articulação (duração, acentuação e intensidade) a diferença do estilo em interpretar, por exemplo, a célula semicolcheia, colcheia, semicolcheia dentro do gênero Choro, do gênero Bossa Nova ou Samba. Esta célula inserida no gênero Choro observa-se a acentuação está na colcheia, porém, o apoio do tempo forte deve ser sentido na primeira semicolcheia e a última semicolcheia deve ser *staccato*. Para exemplificar a observação acima foi transcrito um arranjo próprio, feito para o instrumento piano, para a música “Meu caro amigo” de Chico Buarque e Francis Hime.

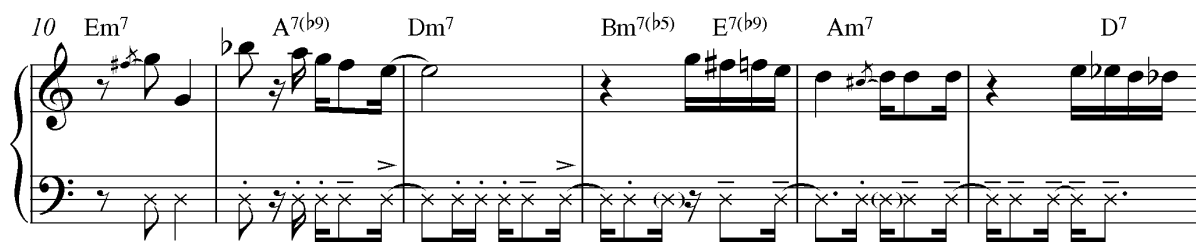
EXEMPLO 21 – Meu Caro Amigo (compassos 1 a 4)

Ao analisar no exemplo 22 a mesma célula rítmica, no gênero Bossa Nova observa-se que esta não é interpretada com subdivisão matematicamente correta em semicolcheias, percebe-se que a célula é tocada quase como tercinas. A articulação é em *legato* provocando uma sonoridade sem rigidez rítmica, porém nunca perdendo o andamento. Para exemplificar foi copiado um exemplo melódico retirado do livro *Songbook Bossa Nova vol.1*, no qual a escrita não fornece os elementos de interpretação. Se um instrumentista ler exatamente o que está escrito não estará interpretando com o *swing* característico do gênero.



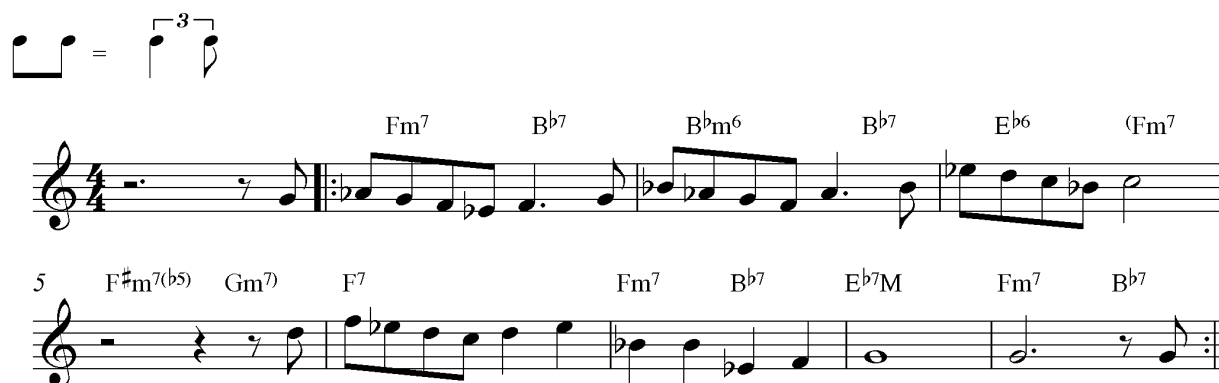
EXEMPLO 22 – Carta ao Tom 74 (compassos 1 a 5)

No exemplo 20 do *corpus* da pesquisa é possível notar uma demonstração de síncope na mão esquerda, interpretada por João Donato, com total precisão, mesmo usando articulações diferenciadas como *portato* e *staccato*, além de acentuações (intensidades diferentes). Já no exemplo 18, Cesar Camargo Mariano apresenta a interpretação de figuras rítmicas sem uma rigidez na duração, porém sem perder a pulsação. As síncope do segundo tempo no compasso 12 (mão esquerda), e mais nitidamente a do segundo tempo no compasso 14, nas mãos direita e esquerda, ganharam durações diferentes da matematicamente correta. Percebe-se que Cesar Camargo dá à primeira semicolcheia duração mais longa, modificando a duração das seguintes figuras, e conseqüentemente o *swing* da interpretação. Vale dizer que os outros compassos do mesmo exemplo 23 apresentam as células rítmicas sendo interpretadas com durações exatas e nem por isso deixam de ser “balanço.”



EXEMPLO 23 – Samba de Verão (compassos 10 a 15)

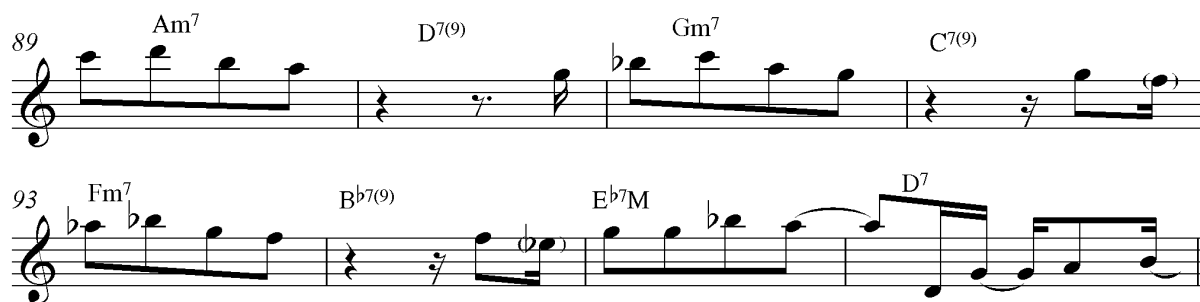
Outro típico exemplo de interpretação distinta de figuras rítmicas, na qual a escrita musical não condiz com a interpretação, é no gênero Jazz. Quando um músico toca colcheias dentro deste gênero, ele precisa pensar em uma subdivisão em quáteras articulando a primeira e a terceira tercina, caracterizando assim o *swing* da "colcheia de jazz", como a chamamos habitualmente. O exemplo 24, copiado do livro *The Real Book*¹²¹, apresenta uma ilustração da explicação.



EXEMPLO 24 – As Time Goes By (compassos 1 a 8)

Já no gênero Bossa Nova as mesmas colcheias são geralmente interpretadas com a duração exata. Uma pulsação é dividida em duas partes iguais. Os exemplos 25 e 26 apresentam no *corpus* da pesquisa colcheias e semicolcheias interpretadas com duração exata.

¹²¹ A partitura da peça *As Time Goes By* (Herman Hupfeld) se encontra no livro *The Real Book*, e foi colocada nos anexos ao final da dissertação. Este livro foi inicialmente organizado pelos estudantes da Berklee School of Music em Boston nos Estados Unidos.



EXEMPLO 25 – Minha Saudade, parte B depois do improviso (compassos 89 a 96)



EXEMPLO 26 – Samba de Verão (compassos 2 a 7)

Conclui-se que as células rítmicas são interpretadas com estilo (*swing*) peculiar em cada um dos gêneros. O estilo das células rítmicas deve ser não só compreendido teoricamente, mas precisa ser vivenciado através da prática de execução e prática auditiva, para o músico poder dominá-lo. Assim, na hora da performance o músico interpretará os ritmos com segurança, precisão e naturalidade, conseqüentemente dentro do gênero.

Entende-se que tocar uma célula rítmica aprendida previamente não é o suficiente para entrar no gênero. Também não é suficiente ter adquirido um vocabulário vasto de padrões rítmicos, o instrumentista precisa saber como usá-los, quando, e em que proporção adaptá-los, no decorrer da performance. Para ter este discernimento é fundamental a maturidade musical no gênero, que usa a percepção, a criação espontânea, interação entre o solista e entre os músicos, além do domínio da parte técnica explanada. Escutar outros músicos tocando, compreender o estilo e tentar imitá-los, também é muito importante. Acredita-se que este é o caminho para o músico desenvolver o bom senso, e o gosto individual, ficando próximo de alcançar uma personalidade musical própria.

Para finalizar e resumir os exemplos deste capítulo resolveu-se listar todas as células rítmicas da mão esquerda interpretadas pelos dois pianistas no *corpus* da pesquisa. Vale lembrar que algumas destas células fazem mais sentido quando interpretadas junto com a melodia, já que eventualmente estão apoiando esta. Porém, algumas outras quando interpretadas repetidamente, ou combinadas com outras células fazem sentido enquanto “levada” dentro do gênero. A saber, as indicações de número de compasso (por exemplo: comp. 1) acima de cada célula correspondem à numeração que está na transcrição de cada peça. Esta se encontra nos Anexos.

comp. 1 comp. 10 comp. 12 comp. 15

8 comp. 25 comp. 28 comp. 30

14 comp. 41 comp. 42 comp. 53 comp. 61

20 comp. 64 comp. 66 comp. 68

26 comp. 70 comp. 73 comp. 89

32 comp. 91 comp. 98 comp. 102

EXEMPLO 27 - João Donato em Minha Saudade

The musical score is written for a single melodic line in bass clef, 2/4 time. It consists of six staves, each containing a sequence of notes and rests. The notes are primarily eighth and sixteenth notes, often beamed together. The rests are indicated by a 'z' symbol. Dynamic markings such as accents (>) and slurs are used throughout. The score is divided into measures by vertical bar lines. The following table summarizes the measure numbers and composition numbers (comp.) for each staff:

Staff	Measure Numbers	Composition Numbers (comp.)
1	1-6	2, 4, 6
2	7-12	8, 11, 14
3	13-18	18, 21, 28, 29
4	19-24	38, 50, 53
5	25-30	61, 66
6	31-36	70, 76, 77, 82

Additional markings include the number '6' appearing three times under measures 23, 24, and 25 of the fourth staff, and various slurs and accents throughout the piece.

EXEMPLO 28 - Cesar Camargo Mariano em Samba de Verão

CONCLUSÃO

O inconformismo frente às referências musicais da época gerado por influência externa ou não, fez com que alguns jovens, ao longo da década de 50, buscassem uma nova concepção musical para a música popular brasileira. Verificou-se através dos dados coletados para esta pesquisa – parte em fontes primárias, parte em fontes secundárias comprovadas por entrevistas – que, para este movimento se tornar uma realidade, - houve contribuições de diversas pessoas e conjuntos, como: orquestras, principalmente as americanas; conjuntos vocais; e músicos tais como Johnny Alf, João Donato, João Gilberto, Tom Jobim, Carlos Lyra, Roberto Menescal, Nara Leão, e outros. Estas pessoas e conjuntos demonstraram que através da experimentação, audição e imitação de outros músicos e, principalmente, do aprimoramento dos conhecimentos adquiridos em busca de uma personalidade musical, que as concepções musicais da Bossa Nova surgiram. A pesquisa realizada no Capítulo II, sobre a trajetória musical dos dois pianistas selecionados, João Donato e Cesar Camargo Mariano, forneceu exemplos para esta conclusão.

Fazendo um paralelo com o processo de aprendizagem dos dois pianistas, constata-se que a experimentação individual, como autodidatas e em conjunto, esteve presente ao longo de suas carreiras. Tanto João Donato quanto Cesar Camargo Mariano tiveram um primeiro momento no qual imitavam seus ídolos. Foi a partir da escolha destes ídolos que a diferença entre eles se manifestou. Neste momento começaram a se profissionalizar. Aprimoraram-se em seus instrumentos através da prática diária e de trabalhos dos quais participaram, sendo naturalmente influenciados por estes. O desejo individual de evoluir musicalmente resultou na definição de suas personalidades, desenvolvendo seus estilos próprios.

João Donato, como um dos precursores da Bossa Nova, porém sem ter consciência disto à época, participou da elaboração dos novos conceitos através dos laboratórios musicais realizados em casas noturnas, e os transformou em um estilo todo particular ao juntar esta experiência com os conhecimentos adquiridos no período em que viveu no exterior. Já Cesar Camargo Mariano enriqueceu estes conceitos, já existentes, ao participar do avanço da música de caráter instrumental, ocorrido principalmente em São Paulo, onde participou como pianista e arranjador em trios, quartetos e outras formações. Através deste movimento, o nível técnico dos instrumentistas brasileiros elevou-se e a Bossa Nova, além de passar a ser tocada também em caráter instrumental, ganhou um virtuosismo que não existia em sua concepção original.

A partir de suas respectivas trajetórias musicais, buscou-se a compreensão das influências destes dois pianistas. Verificou-se, entre outros fatos, que João Donato sempre buscou, até os

dias de hoje (2006), se reciclar, trabalhando em diversas vertentes musicais, tais como Bossa Nova, música latina, Hip Hop e música eletrônica. Já Cesar Camargo Mariano, que também começou com a Bossa Nova, se especializou em acompanhar cantores e em direção musical, fazendo arranjos para diversas formações. Nesta parte de arranjo e direção musical destaca-se o trabalho que o pianista fez com a cantora Elis Regina. Além disso, participou e ainda participa de trabalhos com caráter instrumental, não necessariamente de Bossa Nova, e ainda trabalhou e continua trabalhando com trilhas para filmes e comerciais em geral.

As transcrições realizadas nesta pesquisa demonstraram a diferença de estilo entre os dois pianistas, além dos momentos distintos da história musical dos quais eles fizeram parte. A partir do destaque de algumas passagens destas transcrições, verificaram-se algumas dificuldades técnicas que um pianista encontra em uma performance em trio.

Depois da análise feita sobre o acompanhamento rítmico de João Donato, constatou-se que este não apresenta virtuosismo pianístico em suas performances, primando por um *swing* com toque leve e sutis acentuações, sendo, por um lado, econômico em relação à quantidade de articulações, mas, por outro, extremamente rebuscado no que diz respeito à parte rítmica. É provável que isto seja devido à influência da música latina, ou ao fato de ter vivenciado uma época em que os trabalhos eram mais voltados para o canto (conjuntos vocais e início dos anos 50), e não tendo a experiência de laboratórios estritamente instrumentais, ou ainda, devido a gosto pessoal. A leveza do seu toque, a clareza das divisões rítmicas, valorizando as pausas, e o uso recorrente de blocos de acordes em seus arranjos, são algumas características que definem este estilo que lhe é peculiar.

Cesar Camargo Mariano, por sua vez, desenvolveu um virtuosismo ao piano provavelmente motivado pelas formações instrumentais - surgidas no começo da década de 60 em São Paulo, que primavam pela valorização do instrumentista - ou por ter crescido escutando em seu lar um concertista virtuoso na figura de seu pai, ou por influências externas, tais como Oscar Peterson e Nat “King” Cole. Cesar Camargo explora bastante as pausas da melodia variando intensamente as divisões da mão esquerda. Na mesma medida, contraponteia ritmicamente com a melodia, apoiando ou não a mesma. Também é recorrente em sua performance o uso da dinâmica como recurso para modificar os climas e instigar o conjunto.

Não é possível definir quais as influências que cada pianista sofreu, porém percebe-se que os pianistas tratados neste trabalho alcançaram suas personalidades próprias e desenvolveram um estilo individual, através do qual são identificados.

Sobre o ponto central desta pesquisa, que é a questão rítmica, foram percebidos alguns padrões recorrentes no acompanhamento de ambos os pianistas, sendo eles: síncope; colcheias; grupos de semicolcheia, colcheia e semicolcheia; e quatro semicolcheias. Analisando estes

padrões chegou-se à conclusão de que um dos principais fatores que diferencia suas performances é a articulação dada a cada um destes, associada a dinâmica e intensidade. Portanto, João Donato e Cesar Camargo Mariano, ao escolherem as articulações para os padrões rítmicos com que mais se identificam, e ao usar estas combinações (de articulações e padrões rítmicos) com uma certa frequência, definem seus estilos, estabelecendo suas diferenças.

A partir das transcrições apresentadas foram observados alguns recursos técnicos, que os dois pianistas usaram para enriquecer seus acompanhamentos. Estes recursos foram destacados do *corpus* da pesquisa e analisados, visando esclarecer como são usados frequentemente e quais são suas dificuldades. São alguns deles: blocos de acordes; toques em *staccato*, *portato* e *legato*; tempos fortes; precisão rítmica; caminho harmônico; e independência entre as mãos.

No que diz respeito a esclarecer a concepção rítmica do acompanhamento ao piano dentro do gênero Bossa Nova, constata-se que a quantidade de gêneros existentes na música popular brasileira é grande e, além disso, é possível encontrar várias formações nestes gêneros, como: duos, trios, quartetos, quintetos e orquestras. Em cada uma destas formações, após a adaptação com os demais integrantes, um instrumento assume funções diferentes dentro do conjunto e, a partir desta função, sua performance é estabelecida. Por exemplo, no começo desta pesquisa foram percebidas duas funções para o pianista dentro da formação de trio, sendo elas: solista perante o trio e acompanhador perante si mesmo. Depois da identificação destas funções, concluiu-se que, independente do gênero musical, da formação em que se encontra, ou da função exercida, qualquer músico necessita de habilidades específicas para ter uma performance satisfatória. Estas habilidades foram resumidas em três tópicos: interação, capacidade de improvisação e adaptação recíproca.

Partindo da constatação da diversidade de instrumentos que existe, das inúmeras possibilidades de formações, dos gêneros conhecidos, e ainda de músicos que são referências dentro destes gêneros, considera-se que o trabalho elaborado nesta pesquisa pode ser utilizado como início da exploração sobre o assunto. Vale ressaltar que esta pesquisa abordou um único instrumento, o piano, dentro de uma formação, em trio, e apenas em um gênero, a Bossa Nova.

Portanto, o caminho está completamente aberto para novas pesquisas. Espera-se que esta dissertação tenha contribuído para uma melhor compreensão da performance em acompanhamento ao piano, servindo de base para posteriores pesquisas.

REFERÊNCIAS BIBLIOGRÁFICAS

Livros

- BAIHANA, Ana Maria. *Nada será como antes – MPB nos anos 70*. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 1980.
- BACH, Carl Philipp Emanuel. *Essay on the true art of playing keyboard instruments*. New York: W. W. Norton & Company, 1949.
- BOURDIER, Pierre. *A Economia das trocas simbólicas*. São Paulo: Editora Perspectiva, 1992.
- CAMPOS, Augusto. *Balanço da Bossa e outras Bossas*. São Paulo: Editora Perspectiva, 1968.
- CASTRO, Ruy. *Chega de Saudade – A História e as Histórias da Bossa Nova*. São Paulo: Companhia das Letras, 1990.
- _____. *Ela é carioca – Uma enciclopédia de Ipanema*. São Paulo: Companhia das Letras, 1999.
- _____. *A onda que se ergueu no mar – Novos Mergulhos na Bossa Nova*. São Paulo: Editora Schwarcz, 2001.
- CHARTIER, Roger. *A História Cultural*. Lisboa/Rio de Janeiro: Difel/Bertrand Brasil, 1990.
- CHEIDAK, Almir. *Songbook – Bossa Nova*. Rio de Janeiro: Editora Lumiar, 1990. vols. 1, 2, 3, 4, e 5
- _____. *Songbook – João Donato*. Rio de Janeiro: Editora Lumiar, 1999.
- COOPER, Grosvenor & MEYER, Leonard B. *The Rhythmic Structure of Music*. Chicago: University of Chicago Press, 1960.
- CRAVO ALBIN, Ricardo. *O Livro de Ouro da MPB – A História de Nossa Música Popular de sua origem até hoje*. Rio de Janeiro: Editora Ediouro, 2003.
- CROOK, Hal. *How to Improvise – An approach to practicing improvisation*. Advance Music, 1991.
- DUNSBY, Jonathan. *Performing Music – Shared Concerns*. Clarendon press, Oxford, 1995.
- GARCIA, Walter. *Bim Bom - A contradição sem conflitos de João Gilberto*. São Paulo: Editora Paz e Terra, 1998.
- HARNONCOURT, Nikolaus. *O Discurso dos Sons: Caminhos para uma nova compreensão musical*. Rio de Janeiro Jorge Zahar Editor, 1988. Tradução: Marcelo Fagerlande.

- HASTY, Christopher F. *Meter as Rhythm*. New York, Oxford University Press, 1997.
- HOMEM DE MELLO, José Eduardo. *Música Popular Brasileira cantada e contada*. São Paulo: Editora Universidade de São Paulo, 1976.
- _____. *João Gilberto*. São Paulo: Publifolha (Coleção Folha Explica), 2001.
- _____. *A Era dos Festivais: uma parábola*. São Paulo: Editora 34, 2003.
- LEVINE, Mark. *The Jazz Piano Book*. Califórnia: Sher Music Co., 1989.
- MARIZ, Vasco. *A Canção Brasileira - Erudita, Folclórica, Popular*. Rio de Janeiro: Editora Civilização Brasileira, 1977.
- MOTTA, Nelson. *Noites Tropicais – solos, improvisos e memórias musicais*. Rio de Janeiro: Editora Objetiva, 2000.
- NEUMANN, Frederick. *New Essays on Performance Practice*. New York: University of Rochester Press, 1989.
- PASSOS, Claribalte. *Música Popular Brasileira*. Recife: Imprensa Universitária - Universidade Federal de Pernambuco, 1968.
- PISTON, Walter. *Harmony*. New York: Norton & Company, 1969.
- ROSEMBLUM, Sandra P. *Performance Practices in Classic Piano Music – Their Principles and Applications*. Indiana University Press, 1991.
- SEVERIANO, Jairo & HOMEM DE MELLO, José Eduardo. *A Canção no Tempo*. São Paulo: Editora 34, 2002. vols. 1 e 2.
- TÁRIK, de Souza. *Tem mais samba – das raízes à eletrônica*. São Paulo: Editora 34, 2003.
- TATIT, Luiz. *O Cancionista – Composições de Canções no Brasil*; São Paulo: Editora da Universidade, 1996.
- TINHORÃO RAMOS, José. *Pequena História da Música Popular – da Modinha à Canção Protesto*. Rio de Janeiro: Editora Vozes; 1974.
- _____. *Música Popular - Um Tema em Debate*. São Paulo: Editora 34; 1997.
- VIANNA, Hermano. *O Mistério do Samba*. Rio de Janeiro: Editora UFRJ, 1999.

Entrevistas

BASTOS, Cristóvão. Entrevista realizada por telefone. Rio de Janeiro, 2006. 1 Fita cassete (35min.).

BRAGA, Leandro. Entrevista realizada por telefone. Rio de Janeiro, 2006. 1 fita cassete (25 min.)

PAZ, Sebastião Oliveira. Entrevista realizada por telefone. São Paulo, 2006. 1 fita cassete (30 min.).

PAN, Jovem. *Cesar Camargo Mariano*. Rádio Jovem Pan - Programa Roda de Sábado. São Paulo, 1985 e 1986.

PAPALÉO, Giovanni. *O Brasil redescobre Airtó Moreira*. Revista Drummer do Brasil. Abril 1998

ROBINSON, N. Scotti. *Airtó Moreira*. Revista Modern Drummer 24, no. 6. Baltimore, 2000.

SOUZA, Tárík. Entrevista realizada por telefone. Rio de Janeiro, 2006. 1 fita cassete (40 min.)

____. João Gilberto: *O mito sem mistério*. Revista Veja, 12/05/71.

Monografias

MERHY, Silvio Augusto. *Bossa Nova: A Permanência do Samba entre a Preservação e a Ruptura*. 2001. Tese (Doutorado em História Social) - Instituto de Filosofia e Ciências Sociais, Universidade Federal do Rio de Janeiro.

ZAGURY, Sheila. *A Harmonia Criativa: Uma Descrição dos Processos Didáticos de Luiz Eça*. 1996 Dissertação (Mestrado em Música) – Centro de Letras e Artes, Universidade Federal do Rio de Janeiro.

THAUMATURGO BECKER, José Paulo. *O Acompanhamento do Violão de 6 Cordas no Choro a Partir de sua Visão no Conjunto “Época de Ouro.”* 1996. Dissertação (Mestrado em Música) – Escola de Música, Universidade Federal do Rio de Janeiro.

Partituras

PARKER, Charkie. *Blues for Alice*. The Real Book (p.57). [s.e.], 1994.

HUPFELD, Herman. *As Time Goes By*. The Real Book (p.31). [s.e.], 1994.

MORAES, Vínicius & TOQUINHO. *Carta ao Tom 74*. Songbook Bossa Nova vol.1 (p.60). Rio de Janeiro: Editora Lumiar, 1994.

BUARQUE DE HOLANDA, Chico & HIME, Francis. *Meu Caro Amigo*. Songbook Chico Buarque vol. 3 (p.116). Rio de Janeiro: Editora Lumiar, 1999.

Dicionários

ABBAGNANO, Nicola. *Dicionário de Filosofia*. São Paulo: Editora Mestre Jou, 1970.

AUTRAN, Henrique Dourado. *Dicionário de Termos e Expressões*. São Paulo: Editora 34, 2004.

CHEDIAK, Almir. *Dicionário de Acordes Cifrados*. São Paulo: Irmãos Vitale, 1984.

GOBLOT, Edmond. *Vocabulário filosófico*. Buenos Aires: El Ateneu, 1945.

LALANDE, André (org.). *Vocabulaire technique et critique de la philosophie*. Paris: Presses Universitaires de France, 1960.

SADI, Stanley (Ed.). *Dicionário Grove de Música*. Editora Zahar 1994. Tradução: Eduardo Francisco Alves.

____. *The new Grove dictionary of music*. Londres: Macmillan, 1980, vol.18.

Material da Internet

ALL MUSIC GUIDE. Disponível em <<http://www.allmusic.com>> Acesso em jan. de 2004.

BEM BRASIL. Disponível em <<http://www2.tvcultura.com.br/bembrasil/programacao.asp?progid=104>> Acesso em mar. de 2004. Website TV Cultura.

CAMARGO MARIANO, Cesar. Disponível em <<http://www.cesarcamargomariano.com>> Cesar Camargo Mariano Website. Acesso em jan. de 2005

CLIQUE MUSIC. Disponível em <<http://cliquemusic.uol.com.br>> Acesso em jan. de 2004.

CLUBE DE JAZZ. Disponível em <<http://www.clubedejazz.com.br>> Acesso em fev. 2005.

CRAVO ALBIN. Disponível em <<http://www.dicionariompb.com.br/apresentacao.asp>>. Acesso em set. de 2004.

DISCOVERING JOÃO DONATO. Disponível em <<http://www.bjbear71.com/Donato/joao-3c.html>> Website de Barbara J. Major. Acesso em dez. de 2003

DONATO, João. Disponível em <<http://www2.uol.com.br/joaodonato/biografia.htm>> João Donato Website. Acesso em jun. de 2005.

DUBAS MÚSICA. Disponível em <<http://www.dubas.com.br/>>. Acesso em agosto de 2003

MOREIRA, Airton. Disponível em <<http://www.airto.com/>>. Acesso em dez. de 2005.

WEBSITE TERRA. Disponível em <<http://www.terra.com.br/musica/2002/11/01/010.htm>> Acesso em jun. de 2003.

Discos

A TRIP TO BRAZIL. *40 Years of Bossa Nova*. Motor Music GmbH, p1998. 2 CD's (ca. 90min.)

____. *Back to Bossa vol. 3*. Universal, p 2003. 2 LP's (ca. 50 min.)

CHALIE PARKER. *Bird – The original recordings of Charlie Parker*. Polygram Records, p 1998. 1 CD (75 min.).

JOAO DONATO. *João Donato e seu trio Muito à Vontade*. Dubas Música, p 2002. 1 CD (55 min.)

____. *A Bossa Muito Moderna de João Donato e seu trio*. Dubas Música, p 2003. (50 min.)

JOÃO GILBERTO. *Personalidade*. Polygram, p 1990. (60 min.)

SAMBALANÇO TRIO. *Sambalanço Trio vol. I*. Som Maior, p1964. 1 LP (50 min.)

____. *Sambalanço Trio vol. II*. Som Maior, p1965. 1 LP (50 min.)

DVD's

DUO Cesar Camargo Mariano e Romero Lubambo. *Trama*, p 2002 (135 min.).

GLOSSÁRIO

Expressões e termos usados com frequência no contexto de música popular.

A boa: expressão usada quando uma determinada peça é tocada várias vezes e o(s) músico(s) escolhe a melhor interpretação. Esta expressão é bastante usada em gravação quando o músico se refere à versão que ficará registrada. Também serve como palavra de incentivo: “vamos fazer a boa agora.”

Balanço: significa interpretar as divisões rítmicas de forma apropriada dentro de um determinado contexto. As divisões rítmicas podem ser interpretadas sem duração exata, mas com pulsação precisa.

Batida: palavra usada para o ritmo característico de um gênero. Muito usada no começo dos anos 60, se referindo ao ritmo de Bossa Nova ao violão. Exemplo: "A batida de João Gilberto."

Chorus: é a forma, a estrutura da peça. Ou seja, o conjunto das partes que compõe a peça, sendo que uma parte pode ser repetida. Por exemplo, uma música que tem a estrutura dividida em duas partes (A e B), e foi combinado que a parte A seria tocada duas vezes, seguindo para a parte B e voltando para a parte A. Logo, entendemos que um *chorus* desta música significa A, A, B, A.

Cifra: nome que se dá à combinação de letra e números que indicam as notas que formam um acorde, ou seja, um código que determina a harmonia de uma música.

Convenção/cachorro: é uma divisão rítmica e/ou melódica pré-estabelecida que geralmente todos os integrantes do conjunto realizam ao mesmo tempo. A convenção também pode ser para um número determinado de músicos, e o restante do conjunto não realizar.

Embarcar: termo usado para demonstrar que um músico percebeu, aceitou e seguiu a sugestão de um outro integrante do conjunto, na hora da performance.

Entregar o solo: expressão usada para indicar, por exemplo, que o músico está improvisando e preparando a finalização da seção. Ao sair do solo, ele entrega para um outro músico entrar. Este pode seguir na mesma seção improvisando, ou não, ou ainda passar para uma nova seção.

Ficha técnica: são informações como nome de músicos, nome de engenheiro de gravação, produtor musical e fotógrafo; que não constavam nos encartes dos discos. Foi o movimento da Bossa Nova que trouxe a valorização musical dos instrumentistas e das pessoas que faziam parte da produção, reconhecendo-os através de texto ou da ficha técnica.

Levada: é a base rítmica da peça que é constituída por células rítmicas padrão, com eventuais variações. O termo pode ser usado para um instrumento, como: “a levada do piano”, ou para todo o conjunto, como: “a banda volta para a levada.”

Pegada: é referente ao toque do instrumentista que está relacionada com a dinâmica. Porém, pode-se estar em dinâmica *piano* sem perder a pressão, sem perder a pegada.

Progressão harmônica: Uma sucessão de acordes, ou estruturas semelhantes, que mantêm uma coerência em relação à harmonia (“progressão de acordes”, “progressão de harmonia”), especialmente uma que se baseie num modelo conhecido. (Grove, 1994, p.746)

Quadrado: termo usado para um resultado sonoro sem interpretação. Pode indicar uma performance quadrada, um ritmo quadrado, etc.

Quatro por quatro (bate bola ou revezamento): expressão usada para indicar um revezamento entre os músicos no momento do improviso. É estipulado um número de compassos, múltiplo de 2 (4 compassos ou 8 compassos), estabelecendo uma ordem de entrada para o improviso dos integrantes do conjunto. Esta ordem geralmente é revezada com o improviso da bateria/percussão. Comumente, nos compassos em que o baterista/percussionista está improvisando, os demais integrantes estão em convenção ou em *tacet* e, nos compassos em que os instrumentos harmônicos e melódicos improvisam existe acompanhamento (rítmico e harmônico).

Ritmo quebrado/quebração: expressão que define um trecho musical com intensa variação rítmica. A quebração pode estar sendo feita por apenas um integrante, alguns, ou todos ao mesmo tempo. O termo pode ser usado para elogiar a performance de um músico, como: “você quebrou tudo hoje”, ou ainda ter uma conotação de incentivo, como: “quebra tudo.”

Secar (*break*): termo usado para expressar uma parada inesperada. Geralmente é acentuada, independente da articulação escolhida. *Take*: significa uma versão de uma peça. Geralmente este termo é usado em gravações para se referir à uma determinada versão. “Vamos escutar o primeiro *take* que fizemos desta peça?”; “Gostaria de gravar mais um *take*.”

Virada de bateria (*Fill*): Expressão usada para indicar que o baterista está livre para variar ritmicamente, em um número pequeno de compassos, voltando em seguida para a levada. Geralmente pontua o término de uma seção e o início de outra.

ANEXOS

Transcrição de Minha Saudade (página 1)

Minha Saudade

João Donato/ João Gilberto

Introdução

8 **Parte A**

14

20 **Parte B**

26

32 **Parte A**

FILL Bateria

Chords: G⁷M, A^{b7}M, F⁷M, D⁷(b⁹), G⁷M, D⁷(b¹³), E⁷(b¹³), Am⁷, Bm⁷, G⁷M, Am⁷, D⁷(b⁹), G⁷M, E⁷, Am⁷, D⁷(b⁹), Gm⁷, C⁷(b⁹), Fm⁷, B^{b7}(b¹³), E^{b7}M, D⁷(b⁹), G⁷M, Am⁷, Bm⁷, E⁷(b¹³), Am⁷

Transcrição de Minha Saudade (página 2)

2

38 Improvise Parte A

D7(b9) G7M D7 G7M Am7 Bm7 E7(b9)

45 Am7 D7(b9) G7M D7(b13) G7M Am7

51 Parte B

Bm7 E7(b13) Am7 D7(b9) G7M E7

57 Am7 D7(9) Gm7 C7(9) Fm7 Bb7(13) Eb7M

64 Parte A

D7 G7M Am7 Bm7 E7(b13) Am7

70 D7(b9) G7M D7 G7M Am7 Bm7 E7(b13)

Transcrição de Minha Saudade (página 3 e última)

3

77 Am⁷ D⁷(b⁹) G⁷M D⁷ G⁷M Am⁷ Bm⁷ E⁷(b¹³) Am⁷

virada de bateria

virada de bongô

86 D⁷(b⁹) G⁷M E⁷ Parte B Am⁷ D⁷(⁹) Gm⁷ C⁷(⁹) Fm⁷

94 B^{b7}(⁹) E^{b7}M D⁷ Parte A G⁷M Am⁷ Bm⁷

100 E⁷(b¹³) Am⁷ D⁷(b⁹) Bm⁷

104 E⁷(b¹³) Am⁷ D⁷(b⁹) 1. Bm⁷ 2. Bm⁷

fade out

Transcrição de Samba de Verão (página 1)

Samba de Verão

Marcos Valle e Paulo Sérgio Valle

C F#m7(b5) B7(b9)
 Anacruse de bateria

6 F7M F6 Fm7 Bb7(13)

10 Em7 A7(b9) Dm7 Bm7(b5) E7(b9) Am7 D7

16 Dm7 Ab7 G7 C F#m7(b5)

21 B7(b9) F7M F6 Fm7 Bb7(13) Em7

27 A7(b9) Dm7 G7(b9) C(6/9) F7(13) C6/9

Transcrição de “Samba de Verão” continuação (página 2)

2

32 C⁷ G⁷ C⁷M C⁶ F[#]m⁷(b⁵) 5

Improviso

baixo e bateria

37 B⁷ F⁷M F⁶ Fm⁷ 6 B^b7

baixo e bateria

42 Em⁷ Am⁷ Dm⁷ Bm⁷(b⁵) E⁷ 6

46 Am⁷ D⁷ Dm⁷ 6

49 Dm⁷ G⁷ C⁶ 6 6 6

Transcrição de Samba de Verão continuação (página 3)

52 $F^{\#}m7(b5)$ B^7 F^7M F^6 3

56 Fm^7 B^b7 Em^7 Am^7 Dm^7 $G^7(b9)$

62 $C^7(13)$ $F^7(13)$ $C^7(13)$ $C^7(b13)$ F^7M

67 F^6 $Bm^7(b5)$ E^7 B^b7M B^b6

72 B^bm^7 E^b7 Am^7 $D^7(b9)$ Gm^7 $C^7(13)$

78 $F^6/9$ B^b7 F^6

blocos de acordes

cresc..... blocos de acordes nas duas mãos

virada de bateria (aro de caixa)

Transcrição de Samba de Verão (página 4 e última)

4

83

fade out -----

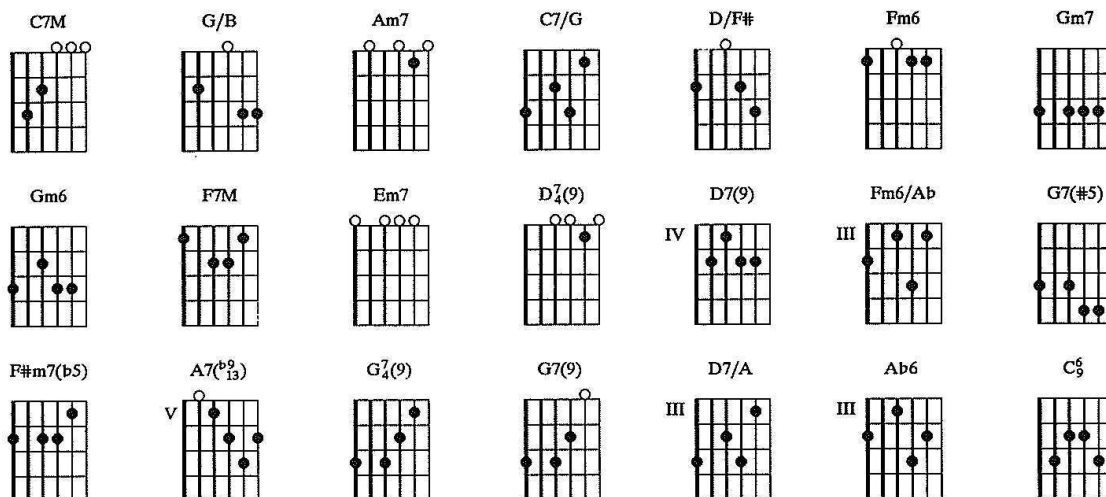
88

Scanner da partitura de Carta ao Tom 74. Songbook Bossa Nova vol.1 (p.60), 1994.

Songbook □ Bossa Nova

Carta ao Tom 74

TOQUINHO E VINICIUS DE MORAES



C7M / G/B / Am7 / C7/G / D/F# / Fm6 / Gm7 / Gm6 /
 Rua Nascimento e Silva cento e sete Você ensinando pra Eliseth as canções de "Canção do amor demais"
 D/F# / F7M / Em7 / Am7 / D7(9) / D7(9) / Fm6/Ab
 Lembra que tempo feliz Ah!, que saudade Ipanema era só felicidade Era como se o amor doesse em paz
 /G7(#5) / C7M / G/B / Am7 / C7/G / D/F# / Fm6 / Gm7 / Gm6
 Nossa famosa garota nem sabia A que ponto a cidade turvaria Esse Rio de amor que se perdeu
 / F#m7(b5) / F7M / Em7 / A7(b9) / D7(9) / G7(9) G7(9) Gm6
 Mesmo a tristeza da gente era mais bela E além disso se via da janela Um cantinho de céu e o Redentor
 /// F#m7(b5) / F7M / Em7 / A7(b9) / D7/A / Ab6
 É meu amigo só resta uma certeza É preciso acabar com essa tristeza É preciso inventar
 / C#9 /
 de novo o amor



Scaner de "Carta ao Tom 74" continuação (página 2)

Songbook □ Bossa Nova

Am7 D₄(9) D7(9) Fm6/Ab G7(#5) 2ª vez F#m7(b5)

F7M Em7 A7(^{b9}₁₃) 1ª vez D7(9) G₄(9) G7(9) 3

Gm6 2ª vez D7/A Ab6 C₉

Scanner da partitura "Meu Caro Amigo." Songbook Chico Buarque vol. 3 (p.116), 1999.

Songbook ☐ Chico Buarque

Meu caro amigo

Meu ca-ro_a-mi-go me per-do-e, por fa-vor
 Meu ca-ro_a-mi-go_eu não pre-ten-do pro-vo-car
 Meu ca-ro_a-mi-go_eu quis a-tê-te-le-fo-nar
 Meu ca-ro_a-mi-go_eu bem que-ti-a-lhe-es-cre-ver

Se eu não lhe fa-ço_u-ma ri-
 Nem a-li-çar su-as
 Mas a-ta-ri-fa não tem
 Mas o cor-rei-o_an-de-a

si-ta
 da-des
 gra-ça
 ris-co

Mas co-mo_a-go-ra-a-pa-re-ceu um por-ta-dor
 Mas a-con-te-ce que não pos-so ne-fur-tar
 Eu an-do_a-lli-to pra-fa-zer vo-cê li-car
 Se me per-mi-tem, von-ten-tar-lhe-re-me-ter

Man-da no-tí-cias nes-sa fi-ta
 A-lhe con-ta-as no-vi-da-des
 A-par-de-tu-do que se pas-sa
 No-tí-cias fres-cas nes-se dis-co

gan-do fu-te-bol
 Tem mui-to sam-ba, mui-to cho-ro_e co-ek'e co-lô

Uns di-as cho-ve, non-tros di-as ba-te sol
 Mas o que_eu que-ro_é lhe di-

Continuação de "Meu Caro Amigo"

Songbook  Chico Buarque

bano para

24 *A 7(b9)* *A 7(b9)* *D 7(9)* *F m6/A b* *C 6/G* *A 7(b9)*

zer que_a coi-sa_a-qui tá pre - ta Mui - ta mu-tre-ta pra le - var a si - tua-ção Que_a
 É pi - ru - c - ta pra ca - var o ga - nha pão Que_a
 Mui - ta ca - re - ta pra_en - go - lir a tran - sa - ção Que_a

28 *D 7(9)* *G 7(13)* *G m6/B b* *A 7(b9)* *D 7(9)* *G 7(13)*

gen - te vai le - van - do de tei - mo-so_e de pir - ra - ça E_a gen - te vai to - man - do que, tam -
 gen - te vai ca - van - do só de bir - ra_e só de sar - ro E_a gen - te vai fu - man - do que, tam -
 gen - te tá_en - go - lin - do cu - da sa - po no ca - mi - nho E_a gen - te vai se a-man - do que, tam -

32 *G m6/B b* *A 7(b9)* *D 7(9)* *G 7(13)* *C 6*

bém, sem a ca - cha - ça Nin - guém se - gu - ra_es - se ro - jão
 bém, sem um ci - gar - ro Nin - guém se - gu - ra_es - se ro - jão
 bém, sem um ca - ri - nho Nin - guém se - gu - ra_es - se ro - jão

36 *A 7(b9)* *A 7(b9)* *D 7(9)* *F m6/A b*

zer que_a coi-sa_a-qui tá pre - ta A Ma - ri - e - ta man-da_um

40 *C 6/G* *A 7(b9)* *D 7(9)* *G 7(13)* *G m6/B b* *A 7(b9)*

bei - jo pa-ra_os seus Um bei - jo na fa - mí - lia, na Ce - cí - lia_e nas cri - an - ças O

44 *D 7(9)* *G 7(13)* *G m6/B b* *A 7(b9)* *D 7(9)* *G 7(13)* *C 6*

Fran - cis a-pro-vei - ta pra tam - bém man-dar lem-bran-ças A ro do pes - so - al A - deus

Ao 8^o 3^o vez e 6^o

Scanner da partitura "As Time Goes By." The Real Book (p.31), 1994

31.

(BALLAD) AS TIME GOES BY — HERMAN HUPFELD

F-7 Bb7 Bb-6 Bb7 Eb6 (F-7 F#-7 G-7)

F7 F-7 Bb7 1. Ebmaj7 F-7 Bb7

2. Eb6 Bb-7 Eb7 Abmaj7 C7

F- A° C- Ab7 F7

Bb7 Bb6 Bb7 F-7 Bb7 Bb-6 Bb7

Eb6 (F-7 F#-7 G-7) F7 G-7 C7

F-7 Bb7 Eb6 Db7 Eb6 (Bb7)

FINE

BILLIE HOLIDAY — "STRANGE FRUIT"

Scanner da partitura "Blues for Alice." The Real Book (p.57) [s.e.], 1994.

57.

— CHARLIE PARKER

BLUES FOR ALICE

(Jazz)

Fm7 Eb7 A7b9 D-7 G7

C-7 F7 Bb7 Bb-7 Eb7

A-7 D7 Ab-7 Db7 G-7

C7 F D-7 G-7 C7

CHARLIE PARKER - "SWEDISH SCHNAPS"