

UNIVERSIDADE ESTADUAL DE CAMPINAS
INSTITUTO DE ARTES

A Guitarra Trio inspirada em Johnny Alf e João Donato:

Uma abordagem do estilo de interpretação de Johnny Alf e João Donato ao piano, direcionada à performance da Guitarra em contexto instrumental trio (guitarra, contra-baixo e bateria/percussão)

Alexis da Silveira Bittencourt

**Campinas
2006**

Alexis da Silveira Bittencourt

A Guitarra Trio inspirada em Johnny Alf e João Donato:

Uma abordagem do estilo de interpretação de Johnny Alf e João Donato ao piano, direcionada à performance da Guitarra em contexto instrumental trio (guitarra, contra-baixo e bateria/percussão)

Dissertação apresentada ao Curso de Mestrado em Artes do Instituto de Artes da UNICAMP como requisito parcial para a obtenção do título de Mestre em Artes.

Orientador: Prof. Dr. Marcos Siqueira
Cavalcante

CAMPINAS
2006

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

Bibliotecário: Liliane Forner – CRB-8ª / 6244

B548g Bittencourt, Alexis da Silveira.
A guitarra trio inspirada em Johnny Alf e João Donato. /
Aléxis da Silveira Bittencourt. – Campinas, SP: [s.n.], 2006.

Orientador: Marcos Siqueira Cavalcante.
Dissertação(mestrado) - Universidade Estadual de
Campinas.
Instituto de Artes.

1. Guitarra. 2. Música popular. 3. Música instrumental.
4. Johnny Alf. 5. João Donato. 6. Bossa Nova. I. Cavalcante,
Marcos Siqueira. II. Universidade Estadual de Campinas.
Instituto de Artes. III. Título.

Donato” Título em inglês: “The guitar trio inspired by the music of Johnny Alf & João

Instrumental music Palavras-chave em inglês (Keywords): Electric guitar – Popular music –

Johnny Alf – João Donato – Bossa Nova

Titulação: Mestrado em Música

Banca examinadora:

Prof. Dr. Marcos Siqueira Cavalcante

Prof. Dr. Giácomo Bartoloni

Prof. Dr. Claudinei Carrasco

Prof. Dr. Fernando Lanças

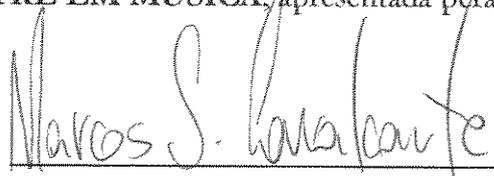
Prof. Dr. Ricardo Goldemberg

Data da defesa: 23 de Fevereiro de 2006

A Johnny Alf

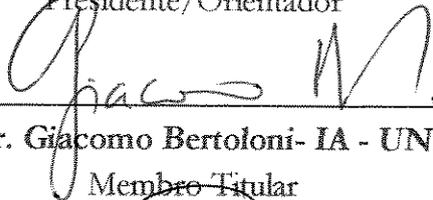
Instituto de Artes
Comissão de Pós-Graduação

Defesa de **Dissertação de Mestrado** em Música, apresentada pelo
Mestrando **Alexis da Silveira Bittencourt** - RA 890077, como parte dos requisitos para a
obtenção do título de **MESTRE EM MÚSICA**, apresentada perante a Banca Examinadora:



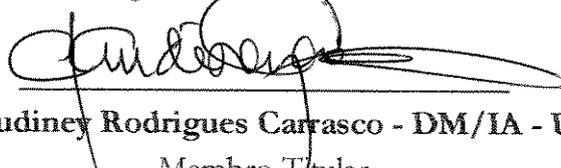
Prof. Dr. Marcos Siqueira Cavalcante - DM/IA - UNICAMP

Presidente/Orientador



Prof. Dr. Giacomo Bertoloni- IA - UNESP

Membro Titular



Prof. Dr. Claudiney Rodrigues Carrasco - DM/IA - UNICAMP

Membro Titular

Agradecimentos

Primeiramente a Johnny Alf, pela sua arte e seu espírito, mas sobretudo, pela dádiva que representou à minha trajetória musical. A Marcos Cavalcante, pela confiança e estímulo. A meus pais por...(tudo). A Marianne Karin Biben Frederick, pelo amparo, amizade e assistência. A CAPES e a Profa. Dra. Denise Lopes Garcia, pelo incentivo. A Néelson Valência, pelo apoio e retaguarda a Johnny. A meus amigos: Francisco Javier de Hoyos, Ramon Montagner e Pedro D'elia, pelas consultas, especialmente José Alexandre Carvalho, pelo companheirismo e força. A Josué Cintra, pela paciência. A secretaria da CPG: Vivien Ruiz, Joice Jane, Magali Cordeiro e Tabatha de Souza. A Rafael dos Santos e Ricardo Goldemberg, pelas dicas e diretrizes precisas. A meus alunos, por compartilharem um pouco desta trajetória e experimentarem os conceitos deste trabalho. A Ana Cristina "Patolina" Pugliesi, pela ajuda, compreensão e carinho. A meu filhinho Grigor (Grigolito), que ainda nem sabe o que é tudo isso e me confortava, simplesmente por sua presença trazer o espírito superior e mágico da criança,.

E, finalmente, a quem inventou o chocolate (principalmente Toblerone)!



“Verificando o sentido de
algumas palavras, eu
observei.....
No final da questão, uma feliz
conclusão....

É só olhar, depois sorrir, depois
gostar...”

(Johnny Alf)

RESUMO:

Este trabalho parte da tese de que o estilo interpretativo ao piano, em contexto instrumental Trio (piano, contra-baixo e seção rítmica), de Johnny Alf e João Donato, constitui uma espécie de elo norteador à interpretação da música popular brasileira a partir da segunda metade do século passado, com raízes no samba e forte influência jazzista. Tem, portanto, o objetivo de definir esse elo e demonstrar como esse pode ser uma valiosa referência ao guitarrista, servindo de fonte para este reavaliar sua prática interpretativa da música popular brasileira.

Palavras-Chave: Guitarra; Música popular; Música instrumental; Johnny Alf; João Donato; Bossa Nova

ABSTRACT

This research is based on the thesis, that the piano playing style, of Johnny Alf and João Donato, in the piano instrumental trio performance (with double-bass and drums and/or percussion), can be defined as a link, that could be perceived as a guide of how to play the Brazilian Popular Music from the second half of the last century to our days. This kind of music finds its roots in *samba*, however is strongly affected by the jazz influences. Our goal is to define the link among Alf and Donato, and demonstrate how it can provide valuable references to the guitarist, within the guitar trio situation, as a source for a reevaluation of his directions on playing the Brazilian Popular Music.

Keywords: Electric guitar; Popular music; Instrumental music; Johnny Alf ; João Donato; Bossa Nova

LISTA de EXEMPLOS

Capítulo 1: Johnny Alf

Exemplo 1: <i>Like Someone in Love</i>	21
Exemplo 2: Trecho de <i>Rapaz de bem</i> (CD <i>Eu & a Bossa</i> – 1999).....	26
Exemplo 3: Trecho de <i>Rapaz de bem</i> – 1961.....	27
Exemplo 4: Trecho de <i>Quem sou eu?</i>	30
Exemplo 5: Introdução de <i>Ilusão à toa</i>	34
Exemplo 6: Partitura de <i>E Ai?</i>	35
Exemplo 7: Partitura de <i>Céu de estrelas</i>	37
Exemplo 8: Harmonização em <i>Rapaz de bem</i> (CD <i>Eu & a Bossa</i> – 1999)	53

Capítulo 2: João Donato

Exemplo 9: Introdução de <i>Muito à vontade</i>	81
Exemplo 10: Introdução de <i>Sambou...Sambou.</i>	82
Exemplo 11: Introdução de <i>Jodel</i> (<i>Café com pão</i>).....	83
Exemplo 12: Introdução de <i>Minha Saudade</i>	84
Exemplo 13: Introdução de <i>Olhou pra mim</i>	84
Exemplo 14: Introdução de <i>Só danço samba</i>	84
Exemplo 15: <i>Muito à vontade</i> – parte A	92
Exemplo 16: Improviso de <i>Muito à vontade</i>	93
Exemplo 17: Improviso de <i>Tim Dom Dom</i>	95
Exemplo 18: Improviso de <i>Sambou...sambou</i>	97
Exemplo 19: Improviso de <i>Jodel</i> (<i>Café com pão</i>)	100
Exemplo 20: Improviso de <i>Minha saudade</i>	102
Exemplo 21: Improviso de <i>Olhou pra mim</i>	105
Exemplo 22: <i>Tema teimoso</i>	107
Exemplo 23: Improviso de <i>Rio</i>	110
Exemplo 24: <i>Só Danço Samba</i> – parte A	112
Exemplo 25: Improviso de <i>Só danço samba</i>	113

Capítulo 3: O Elo – A Nova Bossa

Exemplo 26: Acentuações nas semicolcheias – Baião	130
Exemplo 27: Acentuações nas semicolcheias – Maxixe	131

Capítulo 4: A Guitarra trio inspirada em Johnny Alf e João Donato

Exemplo 28: <i>Rapaz de bem</i> p/ guitarra trio 1	161
Exemplo 29: <i>Rapaz de bem</i> p/ guitarra trio 2	162
Exemplo 30: <i>Rapaz de bem</i> escrita para jazz	164
Exemplo 31: <i>Wave</i> p/ guitarra trio – estilo Johnny Alf	166
Exemplo 32: <i>Rio</i> a partir de uma célula do Grupo II	175
Exemplo 33: <i>Rio</i> a partir de uma célula do Grupo III	176
Exemplo 34: <i>Só danço samba</i> – na “cabeça do compasso”	177
Exemplo 35: <i>Só danço samba</i> – “cabeça do compasso” antecipada	177
Exemplo 36: <i>Mais um som</i>	179
Exemplo 37: <i>Mais um som</i> – a partir de uma célula do Grupo II	180
Exemplo 38: <i>Mais um som</i> p/ guitarra trio c/ célula do Grupo II	181
Exemplo 39: <i>Mais um som</i> p/ guitarra trio c/ célula do Grupo III	183

Conclusão:

Exemplo 40: <i>Wave</i> p/ guitarra trio – A Nova Bossa	187
---	-----

LISTA de TABELAS

Tabela 1: Grupo I – <i>Bossa Básica</i>	89
Tabela 2: Grupo II - Células de samba na cabeça do tempo	89
Tabela 3: Grupo III – Células com a cabeça do tempo antecipada	90

EXEMPLOS em ÁUDIO MP3:

Capítulo 1: Johnny Alf (pasta Johnny Alf)

Rapaz de bem – 1955 (sub pasta –várias *Rapaz de bem*)

Rapaz de bem CD *Eu & a Bossa* – 1999 (sub pasta – várias *Rapaz de bem*)

Rapaz de bem – 1961. (sub pasta – várias *Rapaz de bem*)

Escuta

O que é amar

Plenilúnio

Ilusão à toa

E aí?

Céu de estrelas

Fim de semana em Eldorado, Céu e Mar, Desafinado, Tristeza de nós dois (sub pasta – faixas que contém improviso de Alf)

Samba sem balanço

Capítulo 2: João Donato (pasta João Donato)

CD (pasta) *Muito à vontade* (na integra)

CD (pasta) *A Bossa muito moderna de João Donato e seu trio* (na integra)

Capítulo 3: O Elo – A Nova Bossa (pasta Wave – comparações)

Wave c/ Johnny Alf (CD *Cult Alf*); *Wave* c/ João Donato (CD *Só danço samba*); *Wave* c/ João Gilberto (CD *Amoroso*)

Quem diz que sabe c/ Johnny Alf (CD songbook João Donato)

Capítulo 4: A guitarra trio inspirada em Johnny Alf e João Donato

Mais um som c/ Johnny Alf (CD *Mais um som*) – Pasta Johnny Alf

SUMÁRIO:

APRESENTAÇÃO	1
INTRODUÇÃO.....	2
CAPÍTULO 1:	
Johnny Alf	9
Discografia	15
Trazendo o hemisfério norte	17
O cantar	23
Composições – Harmonia e Melodia	28
Introduções	33
<i>E Aí?</i>	35
<i>Céu de estrelas</i>	37
Jeito de ser – uma ótica pessoal	39
A Harmonização	43
O Ritmo	46
Anexos do Capítulo	55
CAPÍTULO 2:	
João Donato	60
Composições – Harmonia e Melodia	75
Introduções	81

A Harmonização	85
O Ritmo	86
<i>Muito à vontade</i>	92
<i>A Bossa muito moderna de João Donato e seu trio</i>	107
Discografia	116

CAPÍTULO 3:

O Elo – A Nova Bossa	118
Universalidade	129
E João Gilberto?	132
Vou te contar	134
Vícios	139

CAPÍTULO 4:

A Guitarra Trio inspirada em Johnny Alf e João Donato .	144
Definindo a guitarra trio	145
Guitarra trio X Piano trio	148
Pré-requisitos	153
A Nova Bossa na guitarra trio – uma interpretação brasileira	158
Naquela base... ..	168
Imaginando... ..	175
Mais um som	179

CONCLUSÃO - Vou te contar mais... **185**

BIBLIOGRAFIA **188**

Apresentação:

Há oito anos tenho o privilégio de tocar com Johnny Alf a quem devo muito do que sei. É um homem simples e que sobretudo ama a música, à qual devotou sua vida. Ao ter esse contato mais profundo com sua música, passei a admirá-la cada vez mais e a interpretar sua vasta produção - que vai bem além das poucas lançadas no mercado fonográfico – também em vários outros contextos de performance.

Um desses contextos é o trio composto por guitarra, contra-baixo e bateria e/ou percussão, o qual eu já explorava com interesse bem antes de começar a tocar com Alf, por exigir uma vasta gama de habilidades tanto do instrumento, como do que cerca a música a ser interpretada. Meu primeiro interesse, então, foi desenvolver um projeto de pesquisa no qual eu adaptaria composições selecionadas de Alf (preferencialmente inéditas) a esse contexto, procurando preservar seu estilo de interpretação como instrumentista (pianista) e cantor.

Ao desenvolver esse projeto, contudo, minhas atenções se voltaram a aspectos menos restritos a um nome e seu estilo, mas sim a inerentes à postura interpretativa da música brasileira, não só no contexto instrumental referido, mas também de um modo geral. Isso se deu por perceber carências nessa área, mas sobretudo por notar com mais atenção, dois discos de João Donato relançados recentemente, gravados no começo dos anos 60. Essas gravações revelaram uma ligação de sua interpretação com a de Alf, cujas semelhanças e diferenças constituiriam um elo, onde estariam elementos essenciais e fundamentais ao estilo bossa nova, assim como trariam à luz elementos valiosos para a interpretação da música popular brasileira como um todo.

Introdução:

O guitarrista no contexto instrumental trio (guitarra, contra-baixo e bateria/percussão), comumente negligencia muitos elementos valiosos à interpretação da música brasileira, devido a imposições mecânicas do instrumento e/ou a falta de referências, que revelem aspectos formadores de uma concepção mais abrangente dessa música como um todo, e não inerentes ao instrumento apenas.

As possibilidades da guitarra mantêm afinidade com as do piano, no sentido de ambos possuírem a capacidade de aproveitamento tanto melódico como harmônico, o que determina aos dois instrumentos, uma condição favorável e auto-suficiente ao contexto instrumental trio. Os recursos são, contudo, bem distintos, e o seu aproveitamento em cada instrumento resulta em diferenças significativas na performance.

Sendo o piano o que detém maiores e mais completas possibilidades, possuidor de uma sistematização e decodificação mais lógica e direta da “matéria prima” som, a performance resultante de seus intérpretes constitui um objeto de estudo interessante ao guitarrista (e também outros instrumentistas), como referência no intuito de desvendar o que seria de fato intencional - derivado de uma concepção definida acerca da música interpretada - e o que seria resultado de um condicionamento imposto pelo instrumento¹.

No âmbito instrumental, de maneira geral, a interpretação da música popular brasileira a partir da 2ª metade do século passado, sofre de uma certa falta de identidade, devido, entre vários fatores, à forte influência do jazz norte-americano e da busca predominante por um de seus maiores predicados: a improvisação.

¹ Isso não implica necessariamente menosprezar um resultado em função de outro, mas apenas adquirir uma real consciência, para eventual juízo de valores com mais propriedade

A bossa nova é o estilo de música brasileira que deve sua gênese a essa influência e, portanto, é o que mais ilustra (e sofre com) essa tendência. Esse estilo reformulou a canção popular brasileira no que tange tanto ao conteúdo poético, quanto às características instrumentais, que envolvem a instrumentação utilizada e a performance propriamente dita. Simplificando, podemos dizer que a bossa nova seria uma maneira de se tocar o samba - tal como foi concebido a partir do final da década de 20 e início dos anos 30, pelos “bambas” do Estácio, na cidade do Rio de Janeiro² - aplicando-se inovações estéticas dentre as quais se destacam as relacionadas ao jazz norte-americano. Inclui-se aí o tratamento harmônico na execução e na composição, modulações, inovações estruturais, instrumentação, espaço à improvisação etc.; mas sobretudo uma flexibilização dos fundamentos rítmicos do samba, o que gerou uma nova postura interpretativa a esse elemento em todos os setores da performance (seção rítmica, harmonização e melodia), sendo talvez o ponto mais alto e característico do estilo. Essa flexibilização rítmica constitui um importante foco de atenção, já que o ritmo é justamente o elemento que define uma afinidade com a evolução do samba, ou, em contrapartida, o que propicia uma mera alocação do universo jazzista. A adoção de uma postura predominantemente jazzista no samba, encontra de fato representatividade nos pianos trios e *combos*³, reinantes a partir dos anos 60, e não pode ser entendido como bossa nova, mas sim como samba-jazz!

Dois dos maiores representantes e responsáveis pelas inovações oriundas do jazz, e que podem ser considerados como dois importantes pivôs do desenvolvimento do estilo bossa nova, são **Johnny Alf** e **João Donato**, ambos pianistas, compositores e cantores (Donato começou no Acordeon e é também trombonista e arranjador), donos de uma sólida e influente obra que data do começo dos anos 50 e se estende até hoje, pois os dois continuam ativos.

Os contornos estéticos, formais e estruturais das composições tanto de Alf, como de Donato, devem muito a influências semelhantes: em esfera nacional exercidas por Dorival

² SANDRONI, no livro: *Feitiço Decente – transformações do samba no Rio de Janeiro (1917-1933)*” (2001), aborda essa questão, onde o samba passa a ter os contornos rítmicos conhecidos hoje, dos quais se valeu a bossa nova, e se distancia do samba “maxixado”, que caracteriza sua origem, no início do século.

³ Expressão usada para distinguir conjuntos menores de jazz quando do surgimento das *big bands*. Geralmente gravita em torno do piano trio, com a adição de um ou dois instrumentos de sopro. Tais formações constituem na realidade, a base do jazz em toda sua evolução, como define BERENDT: “No jazz a contribuição individual e o sentido de equipe possuem absolutamente a mesma importância e, por essa razão, podemos dizer que a história do *combo* representa um verdadeiro extrato da história do próprio jazz.” (BERENDT, 1987, p.324)

Caymmi, Ary Barroso, Gilberto Milfont, Orlando Silva dentre outros, representantes da “década de ouro” (1930 – 1940), e da realidade definida pela “era do rádio” (décadas de 30, 40 e parte da de 50), onde se tocava música brasileira – sambas, sambas-canção, valsas serestas e marchas; também pela paulatina americanização da música brasileira vivida a partir do pós-guerra, que encontra sementes nos arranjos e orquestrações da época do rádio, procurando soar como os de canções e filmes americanos, e personificada de forma mais veemente por intérpretes como Dick Farney e Lúcio Alves, pelos conjuntos vocais (Bando da lua, os Cariocas, Garotos da lua etc...), e, sob esse prisma, pelo próprio Alf em relação a Donato, pois, por ser cinco anos mais velho, iniciou-se profissionalmente antes, já incorporando e introduzindo essa tendência.

A principal influência foi o próprio jazz americano: os músicos, a improvisação e as grandes orquestras, como as de Stan Kenton, Glenn Miller e Tommy Dorsey. Alf, mais especificamente, fora bastante influenciado por Nat King Cole e também pelos filmes e musicais do hemisfério norte.

Essencialmente pode-se dizer, que o que mais os seduzia no jazz, era o dinamismo implícito na constante busca por inovações, possibilidades e experiências, traduzido – como combustível para a própria evolução do gênero – na liberdade permitida pela improvisação, fruto da musicalidade do músico e de sua intimidade tanto com o instrumento, como com a música a ser interpretada.

O jazz é um gênero musical que privilegia muito o enfoque instrumental e o confere vida própria, não o relegando apenas a um segundo plano. O gênero brasileiro que poderia ter seguido a mesma trajetória, por compartilhar com o jazz alguns fundamentos de origem, em fins do século XIX, é o choro, por ser um gênero exclusivamente instrumental e também contar muito com improvisações⁴. Porém a música popular no Brasil, ao longo do

⁴ As improvisações realizadas no choro, contudo, podem ser mais consideradas como variações, ou contrapontos da melodia principal, guardando uma semelhança com as intenções melódicas traduzidas pela improvisação coletiva dos estilos de jazz *New Orleans* e *dixieland*, manifestações características do gênero, no início do século XX. Nesse sentido cabe frisar uma diferença substancial entre o choro e esses dois estilos de jazz nesse período: o choro era e se manteve até hoje, como uma manifestação instrumental essencialmente solista, onde há a predominância de uma melodia principal basicamente acompanhada. O estilo *dixieland* e *New Orleans* de jazz, tem um caráter polifonista, com várias melodias dialogando e interagindo entre si, caracterizando uma participação mais coletiva, embora haja também acompanhamento (seção rítmica e harmonia). Esse perfil jazzístico começa a mudar em fins dos anos 20, no jazz realizado principalmente em Chicago, passando a se fazer cada vez mais presente a figura de um solista e portanto a predominância de uma melodia, que contudo tem seus contornos definidos pela interação com os demais músicos, não relegados a um plano de meros acompanhantes.

século XX, desenvolveu-se muito mais a serviço da canção, o que gerou uma certa estagnação do choro e a utilização de sua instrumentação característica – o regional – como formações de acompanhamento exclusivamente. Isso talvez tenha colaborado para o fato do choro não ter sido um ponto de partida para a evolução de um cenário musical propício à música instrumental, tal como o desenvolvido nos Estados Unidos pelo jazz.

Desvendar os mistérios dessa evolução distinta nos dois países é um assunto vasto e interessante, porém outro, assim como o porque da música americana ter sido tão influente, não só no Brasil, como no mundo todo, a partir do fim da primeira grande guerra e mais ainda após a segunda (sobretudo o rock, a partir dos anos 50 até hoje). Obviamente há razões sócio-econômicas de enorme peso envolvidas nesse processo, contudo não se pode negar o valor artístico envolvido principalmente no jazz, e o fato desta música valorizar muito o músico instrumentista e sua “opinião” no instrumento, o que por si, já seria o suficiente para conquistar qualquer músico do planeta! Hobsbawn introduz sua história social do jazz como sendo um livro “sobre um dos fenômenos mais notáveis do nosso século.”, e considera: “O mundo do jazz não consiste apenas de sons produzidos por uma determinada combinação de instrumentos, tocados de uma forma característica. Ele é formado também por seus músicos, brancos e negros, americanos ou não.” (HOBSBAWN, 1990, p.27).

Esse mundo chegou a Johnny Alf e João Donato, que por serem sobretudo músicos, eram atentos, sensíveis e reagentes ao que envolve este universo.

A base da personalidade musical de cada um, foi influenciada pelos estilos de jazz compreendidos basicamente pelo swing dos anos 30, o bebop nos anos 40 o hard bop e o cool jazz nos anos 50, porém cabe dizer que o relevante da arte resultante dos dois, não é a afinidade ou fidelidade com este ou aquele estilo, mas sim a incorporação e adaptação da postura jazzística, que é universal, se renova e pode ser incorporada a (quase) qualquer estilo musical. Esse conceito, inclusive e sobretudo, define a finalidade essencial deste trabalho, que é a de restringir um objeto de estudo, com o propósito de gerar uma referência passível de se manifestar de maneiras diversas e pessoais, e não apenas sistematizar um procedimento artístico, almejando uma reprodução fiel deste.

O trabalho visa abordar prioritariamente as características de Alf e Donato como intérpretes ao piano, de músicas que se enquadrem no estilo proposto (definido e rotulado

como bossa nova), procurando restringir e selecionar situações em que a performance se realize no contexto trio (piano contra-baixo e bateria/percussão), embora considerações diversas, acerca de outras características presentes na obra e manifestação artística de cada um, se façam eventualmente importantes e ilustrativas.

O contexto piano trio permite um olhar revelador da personalidade e concepção musical de cada um, sem que o conteúdo dependa de grandes considerações acerca das habilidades técnicas no instrumento, pois ambos são reconhecidos pelo conjunto da obra, que envolve também, mas não exclusivamente, o lado instrumentista.

Alf, por se manter mais fiel ao seu estilo interpretativo ao longo de sua carreira, será abordado e analisado a partir de situações discriminadas de sua discografia, que pode ser entendida como bem discreta, ao se considerar sua carreira de mais de meio século e a importância notória de sua obra. Também haverá o embasamento pelos registros fonográficos de shows ao vivo gravados informalmente (realizados desde 1996, por quem escreve estas linhas, data em que começou a fazer parte de seu grupo). Curiosamente os discos que mais favorecem as premissas deste trabalho, são os mais recentes, como *Cult Alf* (1998, Natasha records) e *Eu & a bossa* (1999, Rob filmes), Ambos ao vivo, e *Mais um Som* (2004, Bossanovologia –Japão, 2006 Guanabara Records - Brasil). São discos em que além de contar com uma formação instrumental baseada no piano trio, a performance de Alf se revela mais solta e abrangente, não se prendendo a uma orquestração ou arranjo muito definido, assim como a outra concepção musical, advinda de um outro arranjador e/ou produtor envolvido na gravação.

Donato será exclusivamente abordado e analisado em dois discos gravados no início dos anos 60: *Muito à vontade* (1962, Polydor – Rio de Janeiro, relançado por: 2002, Dubas música – Rio de Janeiro), e *A bossa muito moderna de João Donato e seu trio* (1963, Polydor – Rio de Janeiro, relançado por: 2003, Dubas música – Rio de Janeiro).. Esses dois registros ilustram a fase em que este se enquadra no escopo da pesquisa, além de traduzir muito sua personalidade musical, não devendo substancialmente à produção total de sua eclética carreira.⁵

⁵ No capítulo a seu respeito será abordado esse ecletismo, que pode ser dividido em três fases, das quais nos interessa a primeira, onde se inserem os registros citados

Estes exemplos são suficientes para demonstrar como Alf tem uma característica essencialmente jazzística em sua performance, que se mantém fiel tanto em música brasileira, como ao visitar canções americanas (sendo a seção rítmica responsável pela diferenciação), flexibilizando a interação entre melodia e acompanhamento. Ritmicamente sua performance é bem livre e suas composições refletem e reforçam a preocupação maior com as possibilidades harmônicas e estruturais, a serviço de (ou aproveitadas por) melodias de motivos curtos, porém sinuosas e extensas. Donato, por sua vez, se apodera dessa tendência jazzista, mas engaja-a em uma postura rítmica mais ligada ao samba, incorporada principalmente no acompanhamento de sua mão esquerda, que, aliada aos deslocamentos de acentuações da melodia em sua mão direita, revelam a riqueza rítmica que culminou na bossa nova. Sua performance, portanto, tem muita ênfase no ritmo, e em função deste organiza suas diretrizes harmônicas e melódicas, resultando em objetividade, minimalismo e simplicidade, atributos bem presentes na maioria de suas composições.

Num primeiro momento o trabalho terá um caráter descritivo, onde se abordarão as características biográficas e estilísticas de Johnny Alf e João Donato individualmente.

A partir de transcrições e explicações analíticas de exemplos selecionados da amostra citada, será a seguir almejado o objetivo da pesquisa: a comprovação e a definição de um elo entre Johnny Alf e João Donato. As análises, explicações e considerações se fundamentarão pelos elementos técnicos da linguagem corrente utilizada exclusivamente na – e para a – música popular, embora possam eventualmente ser acrescidas por um conteúdo crítico, de cunho contemplativo pessoal⁶.

Definindo a existência e os contornos do elo – aqui denominado: *A Nova Bossa* - será levantado no último capítulo, considerações e especulações sobre o que pauta a interpretação do guitarrista na formação trio. Então, como conclusão e finalidade do trabalho, será detectado o que é pertinente à reavaliação das diretrizes de performance do instrumentista a partir deste elo, e apontado como este pode proporcionar uma valiosa referência para interpretação da música brasileira em geral.

Neste último capítulo, para a devida assimilação do conteúdo deste trabalho pelo guitarrista, serão listados alguns pré-requisitos necessários. A partir destes e em função de

⁶ A metodologia adotada para análises de harmonia e melodia encontra referências na “Teoria da harmonia na Música popular” (FREITAS, 2002), podendo eventualmente envolver um processo auto-explicativo.

suas limitações mecânicas, será oferecido um procedimento para viabilizar a referência com o piano trio e os conceitos detectados na pesquisa, resumidos pelo elo – *A Nova Bossa*. No entanto, não se trata de um processo didático definido, nem de um método fechado, tampouco de considerações puramente mecânicas, em cima de transcrições fiéis. Os trechos arranjados e adaptados, fornecidos como eventuais ilustrações e exemplos, são acima de tudo sugestões, que visam elucidar o caminho da interpretação brasileira pelo guitarrista (e outros músicos) e, sobretudo, a valorização da arte desses dois gênios de nossa música.

1 – JOHNNY ALF

Nasceu no Rio de Janeiro em 19 de Maio de 1929. Começou a estudar piano clássico aos nove anos de idade, com Geni Borges, amiga da família que o criou e custeou seus estudos e para a qual sua mãe foi trabalhar desde a morte de seu pai - em combate na revolução de 1932 - quando Alf tinha três anos. Cedo já demonstrava interesse por compositores do cinema norte americano, como George Gershwin e Cole Porter e pelos 14 anos formou um conjunto amador com amigos, em Vila Isabel, que “fazia só uma domingueira lá no Andaraí”, o suficiente para já nesta época nutrir a vontade de ser músico.

No Colégio Pedro II, onde cursou até o segundo ano, entrou em contato com o pessoal do instituto Brasil-Estados Unidos (I.B.E.U.), com os quais participou da formação de um *fan club*, voltado à apreciação da música americana, no início de 1949. Nessa época, por sugestão de uma amiga americana, adotou o pseudônimo de Johnny Alf, já que Alfredo José da Silva – seu verdadeiro nome – não condizia com suas preferências e primeiras ambições artísticas.

Esse clube, localizado na Tijuca, à rua Dr. Moura Brito nº 74, fora uma iniciativa típica de “tietagem”, dos adolescentes bem situados economicamente e “anteados” com a modernidade da época. Elitista e menosprezando o samba tradicional, já revelava sintomas da presença do imperialismo cultural americano.

Para esses jovens – cuja restrição a Carmen Miranda era a de que ela não voltara suficientemente americanizada - , o mundo não era um pandeiro, mas as sofisticadas harmonias de Axel Stordahl para os discos de Sinatra na Colúmbia. Ou no máximo, o mar de violas, violinos, celos e oboés do maestro Radamés Gnatalli, lambendo as areias e sereias cantadas por Dick naquela música.⁷ (CASTRO, 1990, pg. 32)

⁷ A música é “Copacabana” (Alberto Ribeiro/João de Barro), gravada por Dick Farney na Continental em julho de 1946, aos 25 anos

A Capitol Records, gravadora americana fundada em 1943, tinha um elenco artístico respeitável, que incluía entre outros, as bandas de Woody Herman e de Stan Kenton, o famoso Nat King Cole Trio, conjuntos vocais como os Pied Pipers e os Mel-tones (de Mel Tormé), e cantoras como Peggy Lee. Em 1948, vendo o Brasil como um mercado a conquistar, cogitou uma representante aqui e esta foi a Sinter. O intermediário da negociação foi o radialista Luis Serrano, que passou também a comandar um programa na radio globo, chamado “modernamente” de *Disc-Jockey*. Nesse programa, além de executar músicas do *casting* da Capitol-Sinter, lançou a idéia dos *Fan Clubs*, tal como se havia começado a fazer nos Estados Unidos. A idéia foi logo sedutora a três jovens primas, amigas de Alf do I.B.E.U. – Joca, Didi e Teresa - que montaram o *Sinatra-Farney Fan Club* (SFFC).

Sob a égide da devoção a Frank Sinatra e - sua versão brasileira - Dick Farney (com grande dose de Bing Crosby, contudo), o clube realizava sessões para apreciar novidades lançadas, orquestrações, solos de jazz etc., além de apresentar filmes, pequenos shows e outras atividades ligadas á estética musical americana. Como no clube havia um piano, e Alf precisava de um para estudar, tornara-se freqüentador assíduo, tendo permissão para usá-lo a tarde e nas noites de sábado, períodos em que o clube funcionava para não atrapalhar os vizinhos.

Muito se fantasia sobre o S.F.F.C, “principalmente depois que se descobriu que ele foi uma espécie de manjedoura de muitos nomes que futuramente fariam a bossa nova” (IBID., 1990, pg. 36), sobretudo ao atribuir como sócios nomes que nunca o foram de fato e nem ao menos o terem freqüentado – como Tom Jobim, Vinícius de Moraes, Luiz Bonfá e Billy Blanco - mas isso não tira a importância deste local para muitos nomes que realmente o freqüentavam, como Paulo Moura (na época com 17 anos), João Donato, Nora Ney e o próprio Dick Farney, que voltando ao Brasil após sua curta temporada nos E.U.A., era um dos principais fornecedores de preciosidades importadas ao clube.

Farney fora uma grande influência a Alf, que quando indagado, em entrevista concedida a Almir Chediak, sobre a influência do jazz em sua carreira, respondeu:

“É verdade. O meu primeiro guru do Jazz foi o Nat King Cole. Ouvia muito aqueles discos do King Cole Trio, desde o tempo que eu era garoto. Depois, através do Dick Farney, no tempo em que fizemos o *Sinatra-Farney Fan Club*, tive acesso a outros discos, tanto de Nat King Cole quanto de outros instrumentistas. Dick Farney também tinha muita influência do Nat King Cole como pianista. Essa convivência me influenciou bastante, pelos discos e pelo próprio Dick tocando pra gente.” (CHEDIAK songbook Bossa Nova vol V, pg 22)

O final da década de 40 e o início dos anos 50, testemunharam um momento em que estava em curso um processo de modernização da música brasileira, que buscava não somente se desvencilhar da forma tradicional de se tocar o samba - extremamente dependente de seus instrumentos de percussão (pandeiro, cuíca, agogô, etc.), de execução um tanto barulhenta, e acima de tudo, sem nuances de dinâmica sonora - mas também fugir das dores de peito, desilusões e desamores trágicos proliferados pelos (as) eloqüentes cantores (as) da canção *romântica*, como “os arroubos de opereta de Vicente Celestino” (CASTRO, 1990, pg. 32).

Radamés Gnattali, desde o final dos anos 30 já realizava experiências que lhe valeram inclusive a alcunha de “Gershwin brasileiro”, nos arranjos e orquestrações para a rádio nacional, por se valer de instrumentos incomuns ao samba tradicional, como cordas e metais. Era o arranjador preferido de Orlando Silva – o cantor das multidões - e num tempo onde música brasileira só se tocava com o regional, realizou a ousadia de gravar com este, um disco de samba-canção com cordas, que inclusive foi muito criticado na época. A partir de então realizava arranjos para Orlando, usando metais nos sambas e violinos nos sambas-canção, sempre enfrentando recriminações, pois até então “música brasileira só se tocava com violão e cavaquinho”.

O samba-canção, mais do que o samba propriamente, era o principal gênero a sofrer modernizações e tal preferência data da própria história da invenção do gênero, considerado como uma criação de compositores semi-eruditos ligados ao teatro de revista do Rio de Janeiro.. “*Ai Ioiô*”, do maestro Henrique Vogeler , composta em 1928, é considerado o primeiro samba-canção e chamava atenção de jovens músicos de classe média, como por exemplo Aloysio de Oliveira – compositor e violonista do Bando da lua, conjunto que acompanhava Carmen Miranda - que cita esta agravação como a primeira que o impressionou realmente.

A modernização da canção popular perseguida pelo samba-canção desde o seu nascimento teve sempre como vetor “o desenvolvimento harmônico-melódico, adequado tanto aos modelos das músicas eruditas e norte-americanas quanto aos investimentos passionais do bolero [...]. Já a dança que orienta o samba sempre manteve este ritmo idealmente ligado ao Carnaval, e daí inclusive a primeira denominação de *samba de meio de ano* para o samba-canção.” (GARCIA, 1999, p. 40). Na pré-bossa-Nova o samba-canção espelhava bastante a música americana. O mais significativo, e também considerado um início dessa fase, é *Copacabana* (Alberto Ribeiro/João de Barro), gravada por Dick Farney em 1946⁸. Dick possuía um estilo de cantar manso, muito *cool*, derivado, como já mencionado, do de Frank Sinatra (e Bing Crosby). Até então cantava essencialmente em inglês, músicas americanas, e não nutria a menor simpatia pela brasileira tradicional, tendo inclusive afirmado em entrevista concedida ao *Diário da noite*, em 1952, que “nossa música só melhoraria quando se libertasse do pandeiro”.

Com o fechamento dos cassinos em 1946, as boites e casas noturnas passaram a ser o principal local de música ao vivo. Sendo locais sofisticados, destinados ao romance à meia luz, com música de fundo que possibilitasse a dança “agarradinha”, era o ambiente perfeito para a música romântica e o repertório norte-americano, propiciando portanto, uma natural incorporação de sua estética, traduzida e incorporada ao nosso repertório essencialmente pelos sambas-canção. A música de boate seria portanto o *locus* perfeito para a modernização da música popular brasileira. É interessante a observação de como esse cenário influi na concepção do ritmo da música, que não pode estar em primeiro plano, ligado a uma dança orientada pelo carnaval, esfuziante, mas sim a uma de caráter mais intimista, sutil. O ritmo nesse ambiente convive e cede espaço às sofisticadas harmônicas e melódicas, porém sem perder a capacidade de embalar.

É nesse cenário que desponta o jovem Johnny Alf

Em 1952, Farney e Nora Ney indicaram Alf, então com vinte e três anos, para seu primeiro trabalho como profissional, na recém inaugurada *Cantina do César*, de propriedade do radialista César de Alencar. Atuava como pianista, e nessa época, a atriz Mary Gonçalves, que tinha sido rainha do rádio naquele ano, querendo se lançar como

⁸ Johnny Alf em vários shows faz uma dedicatória ao seu padrinho artístico Dick Farney, em seguida canta *Copacabana* sozinho ao piano, emendada com *Wave* (Tom Jobim) com banda e cantada em inglês

cantora, escolheu três composições suas, *Estamos sós*, *O que é amar* e *Escuta*, para gravar em seu primeiro LP *Convite ao Romance*. Em seguida, já suficientemente desembaraçado para enfrentar a noite, foi tocar na Boate *Montecarlo*, com o conjunto formado pelo violinista Fafá Lemos, trabalho em que havia feito um teste antes, mas não fora aceito por ser tímido e novato (embaraçado, como dito pelo próprio).

Seu primeiro disco, um 78 rpm, foi gravado nessa época. Era um disco instrumental, contendo *Falsete*, de sua autoria, e *De cigarro em cigarro*, de Luis Bonfá. Esse disco foi sugerido pelo produtor Ramalho Neto, que procurou valorizar sua influência jazzística – daí o fato deste ser instrumental - e propôs uma formação inspirada no trio de Nat King Cole (piano contra-baixo e guitarra), mas com violão em vez de guitarra. O violonista seria Laurindo de Almeida, um grande violonista brasileiro, que não gravou por ter partido para os E.U.A. para tocar com a orquestra de Stan Kenton, uma das grandes referências musicais de toda essa geração inspirada no jazz. Quem o substituiu foi um jovem chamado *Garoto*, que viria a ser um dos maiores nomes do violão brasileiro.

Falsete já traria inovações significativas, como “um experimento de samba ou choro com recursos aprendidos no jazz”. (GARCIA, 1999, p. 87), cujo conteúdo melódico-rítmico-harmônico antecipou e influenciou futuras criações. Embora sempre citada como já sendo bossa-nova e realmente conter alguns elementos que foram incorporados por esse estilo, essa gravação está mais ligada ao samba-jazz realizado pelos trios instrumentais dos anos 60, vertente que pode ser propriamente considerada como uma segunda fase da bossa-nova, ou uma derivação desta. *Falsete* constitui uma raridade, sendo que nem o próprio Johnny Alf possui cópia desta gravação (nem mesmo a partitura, a qual já fora “cobrada” inúmeras vezes), não está em nenhum relançamento de sua obra e ele nunca a toca em suas apresentações.

Trabalhando em boates na noite carioca, Johnny Alf foi se afirmando como uma referência ao pequeno e seletivo grupo de “engajados no processo de modernização” da música brasileira. Tom Jobim, em seus intervalos no *Tudo Azul* ia correndo à *Cantina do César*, ouvi-lo e vice-versa. Revezou com Newton Mendonça na boate *Arpège* (antiga *Mandarin*), indo depois para o *Clube da Chave*, as boates *Drinks* e a do hotel *Plaza*, na av. Princesa Isabel, em Copacabana, que era o bairro da moda de então. Nessa época (1954),

tocava toda espécie de temas de jazz, música brasileira e também composições suas, como *Rapaz de bem*, *Céu e mar* e as já citadas gravadas por Mary Gonçalves.

Rapaz de bem, composta em 1953, trouxe inovações harmônicas, melódicas, estruturais e temáticas que a fizeram ser considerada como a precursora da bossa-nova. A letra fala de um rapaz de bem com a vida por ser bem situado financeiramente e não precisar trabalhar, querendo apenas curtir a vida, antecipando o conteúdo “sol e mar”, “Rio lindo” e “beleza da mulher”, típico da poesia bossanovista - muito bem representada, aliás, pelo verso “o amor, o sorriso e a flor”, da música *Meditação* (Tom Jobim / Newton Mendonça). A melodia de *Rapaz de bem* é linear, não contendo refrão - outra característica deste futuro estilo - e utiliza, de forma ostensiva, as tensões dos acordes (nona no acorde de tônica, quarta aumentada já no segundo acorde, quarta em acordes menores, etc.), antecipando uma tendência aproveitada futuramente por clássicas como *Garota de Ipanema* (Tom Jobim / Vinícius de Moraes), ou *O barquinho* (Roberto Menescal / Ronaldo Bôscoli). A harmonia contém modulações não convencionais para a época - para o sexto e terceiro grau maior (a música é em F maior, portanto modula para D maior e A maior) -, mas que estão presentes em uma das canções mais conhecidas e representativas da bossa-nova: *Desafinado* (Tom Jobim / Newton Mendonça), deixando claro que qualquer semelhança não é mera coincidência.

O *Plaza* era um local pouco freqüentado por fregueses de fato, então se tornou um local ideal aos músicos modernos, que poderiam se aventurar e tocar o que quisessem. Quando Alf tocava, esses músicos e cantores

faziam romaria para ir ouvi-lo: Tom Jobim, João Donato, João Gilberto, Lúcio Alves, Dick Farney, Dolores Duran, Ed Lincoln, Paulo Moura, Baden Powell e um bando de meninos que mal tinham idade para freqüentar boates, como Luizinho Eça, Carlinhos Lyra, Sylvinha Telles, Candinho, Durval Ferreira e Maurício Einhorn. Os mais jovens o admiravam porque ele tocava por cifra, uma raridade na época.⁹ (CASTRO, 1990, pg. 95).

Em meados de 1955, recebeu uma proposta de Heraldo Funaro, um empresário da noite paulistana, para inaugurar uma casa chamada *Baiúca* em São Paulo e mudou-se para lá. Quando esta fechou suas portas por problemas com a vigilância sanitária, começou sua “peregrinação habitual dos músicos da noite”, tocando também no bar *Michel*, na *Boate*

⁹ Sobre a ascendência de Alf sobre os músicos e cantores da época cf. CASTRO, 1990, pp.94-7

Feitiço, no *Golden Ball*, no *Tetéia*, no *La Ronde*, na *Nova Baiúca*, no *After Dark*, e por aí em diante.¹⁰. De passagem pelo Rio nesse mesmo ano, gravou o primeiro 78 rpm importante de sua carreira, com *Rapaz de bem* e *O tempo e o vento*. Em 1961 gravou seu primeiro LP *Rapaz de bem* (relançado em CD pela BMG – série 2 em 1), contendo, entre outras, *Ilusão à toa*, também muito conhecida.

Entre idas e vindas ao Rio de Janeiro, acabou por estabelecer-se em São Paulo, onde também trabalhou como professor de música no Conservatório Meireles. Em 1967 participou com a música *Eu e a brisa*, do II Festival de Música Popular Brasileira (FMPB) da TV Record de São Paulo, interpretada pela cantora Márcia. A música foi desclassificada nas eliminatórias, mas converteu-se pouco depois num dos maiores sucessos de sua carreira.

Discografia...

Seus discos são poucos, considerando o tempo de carreira, a extensão e a envergadura de sua obra. Sempre se mostrou muito tímido, humilde e nunca propenso a fazer concessões em nome de popularidade, assim sendo, cria, toca e se compromete com a música que gosta e se mantém fiel a essa postura, independente de modismos. Quando eventualmente indagado sobre o porque de ter poucos discos gravados, responde sempre que seu trabalho não interessa às gravadoras por não ser “comercial o suficiente”.

Além de *Rapaz de bem*, sua discografia inclui:

Diagonal 1964 RCA LP (BMG CD – série 2 em 1).

Johnny Alf 1967 LP, CD.

Eu e a brisa 1968 Gold LP (MoviePlay CD).

¹⁰ Sobre a trajetória de Johnny Alf em São Paulo Cf CASTRO, 1990, pp 302-3.

Ele é Johnny Alf 1971 Parlophon (EMI CD)

Nós 1974 EMI/Odeon LP,CD.

Desbunde Total 1978 Phonodisc LP (Warner CD),

Olhos negros – Johnny alf com convidados 1990 BMG LP,CD.

Noel Rosa – Johnny Alf & Leandro Braga 1997 Lumiar LP, CD.

Cult Alf - ao vivo 1998, Natasha records CD.

Eu & a bossa - ao vivo 1999, Rob filmes CD.

As sete palavras de Cristo na Cruz – c/ Pedro Casaldáliga 1999 PaulinasComep CD

Mais um som Bossanovologia 2004 CD (Japão) / Guanabara Records 2006 (Brasil)

O último, gravado em 2002, partiu de uma proposta de um produtor japonês - Jun Itabashi - de se gravar apenas músicas inéditas, antigas ou recentes, adotando uma forma de gravação em estúdio, porém ao vivo, sem edição ou *Overdubs*¹¹, num processo espelhado nas gravações de combos de jazz americanos. Jun entregou ao técnico de estúdio, responsável pela captação dos instrumentos e da gravação, um CD do grande pianista norte-americano Bill Evans: *Interplay*, gravado no início da década de 60, como referência da sonoridade desejada, por este ser constituído praticamente da mesma configuração instrumental.

O resultado foi um CD bem jazzísta, recheado com improvisos e arranjos instantâneos, contendo quinze músicas inéditas gravadas por Alf, então com 73 anos, em apenas dois dias, bem fiel ao seu jeito de ser, demonstrando também a continuidade de sua produção como compositor.

O disco *Desbunde total* (1978), é de se assinalar, pois teve a participação de João Donato complementando os arranjos (junto com Gilson Peranzetta, segundo o próprio

¹¹ Técnicas de gravação que permitem gravar uma coisa por vez, ou adicionar elementos ao que foi previamente gravado. Os recursos de edição atualmente são tantos que podem, em todos os sentidos, transformar o som gravado a partir de sua fonte original, mascarando ou descaracterizando o resultado totalmente.

Alf.). Esse fato faz esse disco ser muito ilustrativo, pois é o único trabalho envolvendo os dois. Percebe-se bastante a concepção de Donato através de sua colaboração.

Em 1999, ano em que completou setenta anos, foi contemplado com o 19º *prêmio Shell* de música em reconhecimento à importância de sua obra. O show de entrega, realizado no Canecão, Rio de Janeiro, teve a participação de artistas que devem muito de sua formação artística a Alf, e, que de alguma maneira, colaboraram para sua arte ser um pouco mais conhecida: Leny Andrade, Emílio Santiago, Alaíde Costa, entre outros.

Sua produção além de conter pérolas lindíssimas de nosso cancionero, é muito vasta e suas composições trazem características harmônicas e melódicas intrigantes, particulares e reveladoras de sua personalidade musical. Constitui um acervo com material suficiente para outros projetos de pesquisa. De qualquer forma, algumas considerações acerca de sua obra, assim como de seu perfil como compositor, no decorrer deste trabalho, certamente o enriquecerá.

Trazendo o hemisfério norte

Como sabemos, os Estados Unidos, ao término da segunda guerra mundial, saíram com a aura de vencedores do confronto, e viveriam a seguir um momento de grande expansão econômica, conquistando mercados até então nas mãos de nações européias. A exportação em massa do poderoso parque industrial americano, trazia atrás de si a indústria do entretenimento, consolidando a hegemonia cultural desse país no mundo, favorecida ainda por engenhosas campanhas de marketing, a guiar sua veiculação.

As primeiras manifestações dessa realidade na música brasileira, resultariam em um produto mimético, sem a elaboração coerente de integração ou incorporação estética das novas referências com as nossas, a partir de uma metamorfose que resultaria em um

produto considerado nacional ¹² de fato. Essa ocorrência no entanto é natural, haja visto que “os influxos não são desde logo integrados na elaboração e ficam, muitas vezes, como que não dissolvidos em obras de uma fase inicial.” (BRITO, Brasil da Rocha, in: CAMPOS. 1996, pg. 19)

No fim dos anos 40 configurava-se essa realidade e o que foi descrito anteriormente sobre Dick Farney a ilustra, assim como elementos contidos nas performances de outras referências da época, como Lúcio Alves e Os Cariocas.

Johnny Alf não pode ser enquadrado de forma diferente, pois tudo o que foi verificado acerca de suas influências, preferências e primeiras inserções no meio profissional, atestam que ele se espelhava bastante no universo musical norte-americano. Pode-se dizer, e isso será demonstrado mais profundamente ao longo do trabalho, que Johnny Alf é um músico brasileiro, que incorpora o espírito do jazz tipo *mainstream* - termo que diz respeito à essência do gênero norte americano e será melhor explicado adiante. Porém desponta uma diferença no fato de sua obra já apontar e iniciar o sentido de integração, incorporação e metamorfose, referido anteriormente e que viria a se concretizar de fato com a bossa nova. Sendo compositor, começou a adaptar a vertente jazzística à criação, como um dos pioneiros, junto com Gilberto Milfont, José Maria de Abreu, Ismael Neto entre outros. A estética americana passa cada vez mais a não estar presente só na interpretação adaptada ao repertório brasileiro - constante nos arranjos vocais de *Os Cariocas*, por exemplo - e nas atitudes - tal como o glamour e a sofisticação de Dick Farney. Passa a ser percebida também em novas músicas, compostas a partir de todo o arsenal harmônico, melódico e instrumental advindo do jazz, adaptadas ao nosso ritmo, língua e assunto.

Os estilos de jazz que predominaram como influência nessa época foram o *swing* e o *bebop*, dos anos 30 e 40, embora o *cool jazz* no início dos anos 50 - advindo a partir da “intuição” de Lennie Tristano em NY e do jazz realizado na costa oeste dos EUA (*West coast*) - tenha sido o que mais se emparelha com essa década e com o surgimento, em seu final, da bossa nova.

¹² A definição do que seria de fato uma arte (música, no caso) considerada verdadeiramente nacional, é um assunto controverso e polêmico, do qual se ocuparam vários pesquisadores, dentre os quais José Ramos Tinhorão, possuidor de uma consistente obra e talvez o mais combatido, em grande parte devido aos argumentos relativos justamente à bossa nova. Não cabe aqui enveredar por tal discussão.

Na época do *swing* (anos 30) a harmonia de canções embasadas no princípio tonal, começou a não ser meramente triádica, com a utilização de eventualmente uma sexta maior nos acordes de tônica (maior) e da sétima apenas nos acorde dominantes - incumbidos de gerar tensão, fortalecendo o movimento harmônico para o acorde seguinte (resolução), caracterizando a cadência. A sétima veio a ser incorporada ao acorde (tétrade), figurando como responsável também pela sua estrutura e caracterização. Também a utilização das extensões – nona, décima-primeira, décima-terceira (costumeiramente chamadas de tensões) – passou a ser cada vez mais comum.

O significado estilístico: *swing*, identifica a música dos anos 30, que passou a ter uma interpretação rítmica mais equacionada nos quatro tempos do compasso, com o segundo e o quarto tempo levemente acentuados. Até então havia a predominância de dois tempos fortes – o chamado *two beat jazz* - e tal mudança propiciou a evolução do estilo *walking bass* de acompanhamento pelo contra-baixo, que toca todos os tempos do compasso, igualmente acentuando de leve o segundo e o quarto tempo. Tais características assumidas pela seção rítmica (contra-baixo e bateria), constituíram talvez a referência mais forte do jazz e remetem a um significado mais universal da palavra *swing*: balanço da música.

A origem e a formação do jazz devem muito ao *blues*, que constitui um caso a parte em relação aos princípios tonais. Ao mesclar com estes suas características únicas de harmonia, ritmo e melodia (*blue notes*), conferiu ao jazz seu tempero e autenticidade. Há inclusive um senso comum, baseado na afirmação de que “Todo o jazz nada mais é do que a aplicação do blues na música européia ou, a utilização dos recursos da música européia sobre o blues – como queira.” (BERENDT. 1987, pg.27). O *swing*, portanto, também incorpora a sonoridade *blues*, assim como sua estrutura mais tradicional (12 compassos), mas sobretudo, as características harmônicas citadas se revelam principalmente no cancionário norte-americano – os *Standards* .

Os *standards* geralmente se estruturam em 32 compassos, subdivididos em grupos, ou seções de 8 compassos, que definem a tradicional forma canção **AABA**. Também é comum a subdivisão em dois grupos de 16 compassos, organizados como **AB** , sendo que o **B** geralmente é um **A** com os 8 compassos finais modificados (coda). São músicas

essencialmente tonais, porém podendo conter em maior ou menor grau, características oriundas do *blues*.

Os *standards* tradicionalmente não têm refrão. A melodia se desenvolve linearmente, conduzida pela harmonia, o que traz bem à tona esse dois elementos, responsáveis pela diferenciação entre as partes da música, sem a inserção de um “côro” entre elas. Tal característica tem um grande paralelo nas composições de Johnny Alf, assim como na bossa nova. Em contrapartida, difere bastante dos chamados sambas tradicionais, dos sambas de roda, ou ainda de marchas carnavalescas, cujo apelo popularesco, convida o povo a participar da manifestação musical através de uma idéia geralmente bem simples, com a finalidade de “grudar” no ouvinte¹³.

O que define o termo *jazz mainstream* são os contornos rítmicos definidos pelo swing; a harmonia caracterizada por tétrades e suas tensões; a presença marcante do *blues* tanto na harmonia, como na melodia, que carrega também os cromatismos, arpejos e notas de passagem exploradas no estilo *bebop* dos anos 40. É o termo que se refere à manifestação clássica e essencial do jazz em sua evolução, como que sendo uma espinha dorsal do mesmo (coloquialmente tem uma conotação comercial, já que o termo também se refere ao filão principal das vendas do gênero pelas gravadoras). Um dos grandes nomes que ilustram o termo, é o Nat King Cole Trio, uma das principais influências de Johnny Alf, como já mencionado.

Em várias passagens de som¹⁴, Johnny Alf, ao testar o piano e o microfone, toca e canta, em inglês, músicas do repertório *standard* americano. Numa conversa em um ensaio, ao ser indagado sobre quais destas composições teriam sido a ele mais influentes, e em que sentido, respondeu que na época o que mais seduzia não só a ele, mas a todos os envolvidos com a música americana, eram as composições que continham caminhos diferentes na harmonia, caracterizados pelas modulações. Citou *Like someone in love*

¹³ Nos anos 60 tal recurso voltou à prática na MPB caracterizada como canção de protesto, na época dos festivais, devido ao teor politizado e o sentido de “engajar o ouvinte” das canções, que, justamente, como grito de guerra, conclamava a “se unir” e a cantar a música junto (como: “...vem vamos embora, que esperar não é saber quem sabe faz a hora, não espera acontecer...”, refrão de *Pra não dizer que não falei de flores*, de Geraldo Vandré), e não apenas a desfrutar passiva e contemplativamente, como o conteúdo “amor, o sorriso e a flor” bossanovista sugeria. Também a cultura de massa que já potencializava o *Rock n`Roll* e o *Pop* a partir dos anos 60, propiciava o recurso do refrão - em qualquer estilo - por ser parte de um formato mais assimilável, fácil e portanto, mais comercial. Tanto que vigora até hoje.

¹⁴ Momento precedente a um show onde há a equalização e calibração do equipamento sonoro (P.A.), assim como teste dos instrumentos e um pequeno ensaio/simulação.

(Jimmy van Heusen/Johnny Burke - 1949), que quando “apareceu por aqui todo mundo ia atrás daquela modulação” (comunicação pessoal). A modulação referida é a que resolve no sexto grau maior no meio da primeira e da segunda parte, e que tem um caráter de movimento inesperado, mais do que original no sentido harmônico, já que modular para o sexto grau maior não significa uma grande inovação, mesmo para a época:

Exemplo 1: *Like Someone in Love* (Jimmy van Heusen/Johnny Burke)

The image displays a musical score for the song "Like Someone in Love" in 4/4 time, featuring a key signature of two flats (B-flat major). The score is divided into four systems of music, each with corresponding chord symbols written above the staff. The first system (measures 1-6) includes chords: E^b7M, G7/D, Cm7, Cm/B^b, Am7b5, A^b7#9, Gm7, C7b9, Fm7, Am7, and D7. The second system (measures 7-12) includes: Gm7, B^bm7, E^b7, A^b7M (first ending), Dm7, G7, and C7M. The third system (measures 13-18) includes: Cm7, F7, Fm7, B^b7#5, A^b7M (second ending), Dm7, and G7. The fourth system (measures 19-24) includes: C7M, F^o, Gm7, C7b9, Fm7, B^b7, and E^b7M. A circled area in the second system highlights the transition from the Dm7 chord to the G7 chord, illustrating the modulation to the sixth degree major.

Já *Darn that dream* (Jimmy Van Heusen/Eddie DeLange - 1939) e *Moonlight in Vermont* (Karl Suessdorf/John Blackburn – 1945), também citadas por Alf, trazem inovações mais radicais nos caminhos harmônicos e melódicos, apesar de terem sido compostas antes. A primeira já “entorta” a tonalidade no primeiro compasso e, no segundo, usa de forma acintosa na melodia a quarta aumentada no acorde dominante que prepara o sexto grau menor – um movimento harmonicamente trivial, mas aproveitado melodicamente de forma não convencional. Na segunda parte há a modulação para o sexto

grau bemol maior¹⁵, também pouco comum para a época. *Moonlight in Vermont* surpreende apenas na segunda parte, na qual há a modulação para o terceiro grau maior na primeira metade, seguida pela transposição desta modulação meio tom acima (quarto grau maior da tonalidade original) na segunda metade e a sucessiva retomada da primeira parte.

Outro tema que exerceu grande impacto no que diz respeito às tonalidades utilizadas, foi *Body and Soul* (Green)¹⁶. É uma balada na qual a primeira parte está em Db maior, apesar de iniciar com uma cadência sugerindo Eb menor (que no entanto se revela como subdominante de Db, no decorrer do movimento harmônico). A segunda parte pode ser dividida em duas, com tonalidades distintas: os primeiros quatro compassos estão em D maior (segundo grau bemol maior), que já constitui uma modulação diferenciada em relação à primeira parte. Os quatro compassos seguintes levam a C maior (sétimo grau maior), havendo a seguir a retomada da primeira parte. Interessante notar que houve portanto, na segunda parte, a modulação para as tonalidades maiores situadas meio tom acima e meio tom abaixo da tonalidade da canção, o que confere a esse *standard* uma condição realmente particular

A lista poderia ser longa, pois Johnny sempre lembra alguma outra e canta, como que recordando o tempo das *boites*. Preciosidades como *Lush life* (Billy Strayhorn), ou mesmo *Stella by starlight* (Victor Young) e várias outras, são sempre citadas e “brincadas” nos momentos informais, também contendo caminhos harmônicos interessantíssimos. Eventualmente, Johnny insere um ou outro *standard* nos shows, devidamente cantados em inglês, porém executados em ritmo de bossa lenta ou samba-canção e não como swing americano. *The shadow of your smile* (Johnny Mandel), ou *To be the one you love* (Autor desconhecido), são dois lindos exemplos que, no entanto, não apresentam complexidade merecedora de nota em termos harmônicos.

Obviamente que os caminhos harmônicos apontados acima, traziam inovações no âmbito da canção popular (tanto nos E.U.A. quanto aqui, em maior escala), pois a música de concerto – ou música erudita – já trazia essas informações há muito tempo, não só no

¹⁵ O termo *bemol* faz referência à distância deste grau em relação à tonalidade da música, no caso caracterizando uma sexta menor (G – Eb), o termo *maior* confere a qualidade maior a essa nova tonalidade. Faz-se necessário a utilização de dois atributos para modulações e/ou acordes estranhos à tonalidade, pois um indica a distância intervalar entre os acordes/tonalidades e o outro determina a qualidade ou o tipo do novo acorde/tonalidade. Conferir a tabela nos anexos, usada para análises harmônicas.

¹⁶ As partituras desses três standards citados estão contidas nos anexos do capítulo.

que diz respeito a modulações, ou formas de se trabalhar cadências e acordes, mas muito além, incluindo a própria dissolução do sistema tonal. Contudo, aprofundar-se neste tema foge do foco do presente trabalho, mas vale salientar que a música erudita passou a exercer cada vez mais influência no jazz e servir de referência aos músicos, arranjadores e compositores ao longo de sua evolução, o que colaborou para um considerável afastamento do contorno popular de suas primeiras manifestações, enquadrando-o como música de elite; assim como uma conseqüente “eruditização” do gênero, a tal ponto de ser costumeiramente referido, cada vez mais, como música para músico.

O Cantar

O fato de Johnny cantar foi crucial para moldar seu perfil artístico, que envolve de forma equilibrada as três facetas: cantor, compositor e instrumentista. Tem-se a impressão de que um lado não prevaleceu sobre o outro e que todos se ajudaram de uma forma simbiótica. A forma com que Johnny concatena as três habilidades é a que define sua originalidade.

Seu primeiro contato com a música foi como instrumentista, através do piano clássico, mas à medida que suas preferências foram tomando forma e também por demandas do meio profissional, revelou-se mais o lado cantor e compositor. Vários discos o trazem nessas duas vertentes apenas, sendo seu lado pianista relegado a um segundo plano, quando não excluído totalmente. Discos como *Nós*, *Diagonal*, *Rapaz de Bem*, *Eu e a Brisa*, *Noel Rosa* (com o pianista e arranjador Leandro Braga), não revelam a real dimensão de sua capacidade como instrumentista (esse fato, contudo, é um indicador interessante de como tal capacidade se insere no todo de sua arte).

O cantar e utilizar o instrumento como forma de se acompanhar, propicia ao artista – assim como exige - um consistente e consciente processo de assimilação da integração

entre a melodia, harmonia, ritmo e estrutura. É como se tudo ficasse mais claro a ele, devido ao fato das habilidades necessitarem ser dimensionadas de maneira equilibrada, para se atingir um resultado coeso. Desta forma o artista consegue ter uma percepção mais abrangente e plena da música. Em contrapartida, quando se é apenas cantor, ou instrumentista, há a tendência de um desequilíbrio na evolução perceptiva do artista, por seu foco estar excessivamente voltado à sua singular performance, e, muitas vezes traçar um processo onde a música fica a serviço de sua técnica ou habilidade, quando deveria ser o contrário.

Johnny traz em seu estilo de cantar, uma influência notória de Sarah Vaughan – uma das maiores intérpretes do jazz norte americano –, mas também admite grande admiração na interpretação de Lúcio Alves e Dick Farney. Sua voz, grave e encorpada, soa natural e quase falada, não é impostada, fruto de árdua educação técnica. Ele próprio admite que nunca estudou canto de fato, que aprendeu imitando e “na marra” (comunicação pessoal). Sua interpretação é carregada de saltos intercalados com cromatismos, bem ao estilo *bebop*. Utiliza muito *apogiaturas*, ou notas de aproximação, permeando a melodia principal. À guisa do jazz, não se prende a uma forma fixa de melodia, aplicando sempre variações e ornamentações.

A constante busca por elementos geradores de tensão é uma de suas características marcantes, que aliada à sua fluência, revestem seu estilo interpretativo com muitas nuances e contrastes.

Podemos averiguar esses atributos de sua interpretação melódica a partir de dois enfoques essenciais: a harmonia e o ritmo.

Em relação à harmonia, suas variações e ornamentações melódicas sempre buscam encaixar dissonâncias. Em momentos harmônicos de natureza essencialmente tensa, tal como um acorde dominante, um diminuto, ou uma II – V7, procura valorizar as tensões, guardando uma especial predileção pela “#11” (quarta aumentada). Em momentos de repouso harmônico, ele cerca as notas “esperadas” através das ornamentações citadas acima – principalmente pela aproximação cromática ascendente - gerando uma momentânea dissonância, atrasando melodicamente o esperado repouso.

Em relação ao ritmo, usufrui uma liberdade muito grande ao aplicar síncofes e uma ampla gama de deslocamentos, revelando um balanço (*swing*) muito particular, assim como

seu espírito de apimentar a música com tensão, expectativa e instabilidade. Os motivos melódicos adquirem flexibilidade rítmica muito grande e não uniforme (*irregular*¹⁷), podendo ser adiantados ou atrasados em relação à métrica (pulsação) da música, transmitindo a sensação de estarem “atravessados”. Tal característica de sua interpretação foi muito influente e constitui uma enorme importância para o que viria a ser o estilo rítmico da bossa nova, sobretudo a partir do diálogo estabelecido com sua harmonização ao piano, que o ampara, compartilhando a mesma maleabilidade¹⁸. Ritmicamente, Johnny abriu espaços, antecipou e mostrou caminhos de desprendimento à métrica convencional.

Sua interpretação de *Rapaz de bem* transcrita no exemplo a seguir, ilustra bem sua desenvoltura e flexibilidade em relação ao ritmo da música. Nos pentagramas inferiores (unidos por uma chave), se encontram a harmonia e a melodia das duas primeiras partes da música (**A** e **A2**), e um trecho da segunda (**B**), tal como estão registradas no *Songbook Bossa Nova – vol II.*. No pentagrama superior está a transcrição de sua interpretação deste trecho, extraída da gravação contida no CD: *Johnny Alf ao vivo – Eu & a Bossa* (1999, Rob filmes)¹⁹.

¹⁷ Esse termo será melhor explicado ao longo do trabalho.

¹⁸ Sua harmonização é abordada exclusivamente mais adiante.

¹⁹ A fórmula de compasso, no entanto, foi alterada, pois na referida edição, a música está escrita em 2/2 e no exemplo está em 2/4. Isto se deve ao fato de suas mais recentes versões dessa música serem em tempo de samba rápido, sendo a escrita em 2/4 mais corriqueira nesses casos (o caso selecionado, está por volta de 120 BPMs). A versão de 1961, contida no disco *Homônimo*, é interpretada como um samba “médio”, em aproximadamente 90 BPM, não sendo propriamente um tempo de samba-canção lento, que tradicionalmente é escrito em 2/2, mas bem mais próximo, no entanto. Na realidade, no que tange a fórmulas de compasso, percebem-se costumes e convenções circunstanciais, pois na prática o conteúdo sonoro não muda, apenas a relação matemática que o representa. Portanto, para nossa finalidade, será privilegiada a escrita em 2/4 para os sambas e suas variações.

Exemplo 2: Trecho de *Rapaz de bem* (CD *Eu & a Bossa* – 1999)

voz

vo - cês bem sa - bemeu sou ra - paz de bem ea mi-nha on - da é do vai e vem pois co'as

Tema

vo - cê bem sa-beeu sou ra-paz de bem ea mi-nha on-da é do vai e vem

Harm.

F7M Bb7 F7M Am7b5 D7b9

9 pes so - as que que eu bem tra-tar eu qual - quer di - a pos - so mear-ru-mar ve se mo -

9 pois co'as pes so-as que eu bem tra-tar eu qual - quer di - a pos - so mear - ru-mar vê se mo - ra

Gm7 Em7 A7 D7M Bm7 E7 A6 Gm7 C7

17 ra no meu pre - pa - ro in - te - lec - tu - al é o tra - ba - lho a pi - or mo - ral

17 no meu pre - pa-ro in - te - lec - tu - al é o tra - ba-lho a pi - or mo - ral

F7M Bb7 F7M Am7b5 D7b9

25 não sen-doa mi - nha a - pre - sen - ta - ção o - meu di - nhei - roé só dear-ru - - ma-ção eu

25 não sen-doa mi-nha a - pre-sen - ta-ção o meu di-nhei - roé só dear-ru - ma-ção eu te - nho ca -

Gm7 Em7 A7 D7M Bm7 E7 A6

33 te - nho ca - sa te - nho co - mi - da não pas - so fo - me gra - ças a deus

33 sa te - nho co - mi - da não pas - so fo - me gra - ças a deus

Gm7 C7b9 Fm7 Bb7 Ebm7 Ab7 D9

Percebe-se ao longo de todo o trecho, o constante deslocamento das frases, principalmente atrasando-as. A única antecipação ocorre no compasso 8, logo após um atraso da frase

Um aspecto importante deste exemplo, é a não existência de um padrão e também a utilização de tempos cométricos, que se fazem notar logo no começo (comp. 1 e 2), no fim de **A** e começo de **A2** (comp. 15 – 20), e no começo de **B** (comp. 32 – 39), revelando a categoria de quem sabe que balanço não é obtido única e exclusivamente através de síncope.

O exemplo seguinte é um pequeno trecho extraído da gravação de *Rapaz de Bem* de 1961. É o começo de **A2** (corresponde aos compassos 17 – 24 do ex. anterior), e, a não ser pelo atraso, demonstra uma grande diferença, pois, ao contrário do primeiro, este é bem sincopado na primeira frase.

Na segunda frase (comp. 5 – 8) ele não atrasa, mas é muito interessante a forma com que varia a melodia principal (vide exemplo anterior), de uma forma bem jazzista em cima da II – V7, utilizando saltos arpejando o acorde menor, e fixando duas tensões fortes para o dominante (#5 e #4), conferindo a esta passagem uma grande dose de dissonância.

Exemplo 3: Trecho de *Rapaz de bem* – 1961

The musical notation is in 4/4 time and features a melodic line with lyrics. The lyrics are: "... no meu pre - pa-ro in - te - lec - tu-al éo tra - ba-lho a pi-o - o-or mo-ra - al não...". Above the staff, chord symbols are placed: F7M, Bb7, F7M, Am7(b5), and D7b9. The notation includes a treble clef, a key signature of one flat (Bb), and a common time signature. The melody consists of eighth and quarter notes, with some syncopation. The phrase "(segue...)" is written at the end of the staff.

Composições – harmonia e melodia

Na condição de cantor e instrumentista, Johnny pôde alimentar sua vertente compositora a partir dos ensinamentos contidos e explorados em seu repertório. *Rapaz de bem*, uma das primeiras, como já demonstrado, ilustra bem essa faceta, mas existem várias outras que contém caminhos interessantíssimos de serem brevemente abordados aqui, em uma pequena, mas ilustrativa seleção

Antes porém, serão feitas algumas considerações sobre suas predileções harmônicas.

Johnny utiliza muito em suas composições, a progressão “dois cinco” (II - V7), de formas variadas quanto ao tipo de II (IIm7, IIm7b5, II7) e quanto às tensões utilizadas no V7, muitas vezes com a clara intenção de contrariar as tensões mais “esperadas” para o movimento (tal qual o trecho citado anteriormente, do standard *Darn that dream*). Estas tensões podem estar contidas na melodia, ou apenas indicadas na cifra, revelando suas predileções por dissonâncias.

A progressão II - V7 - que pode ser entendida como um esqueleto, ou resumo do sistema tonal - é por ele aproveitada como módulos independentes (não apenas como II - V7 da tonalidade da canção), que vão ora preparando acordes dentro da tonalidade da música (preparações secundárias), ora simplesmente se sucedendo, sem que haja necessariamente uma resolução, ou uma lógica e derivam a partir da coerência com o motivo melódico. Em várias de suas composições, as II - V7 vão modulando tanto, que literalmente viajam para longe da tonalidade original da canção, porém a ligação com o motivo melódico é tão lógica, que tal recurso não se revela gratuito e forçado, só se percebendo a distância com a tonalidade inicial, ao se retomar o tema. Na verdade não existe necessariamente um esquema fixo a uma tonalidade. Literalmente: “tudo pode acontecer”.

Algumas situações de II - V7, no entanto, são mais corriqueiras. Um exemplo é a realizada sobre o IV de uma tonalidade maior – Ex. / C7M / Fm7 Bb7 / C7M /etc. - ou

sobre a própria tonalidade maior, no intuito de transformá-la momentaneamente em menor (dórico) – Ex. / C7M / Cm7 F7 / C7M / etc.

Tanto o II como o V7, podem estar sendo representados por substituições, tal qual o IIb7 substituindo o V7, ou o V7sus4(9,13) substituindo o IIb7.

Após um acorde 7M, é muito comum a inserção de um IV7 deste, dando uma idéia *blues*, já que a sétima menor deste IV7 é a terça menor do acorde anterior – Ex. após um C7M vem um F7, cuja sétima menor é *mi b*, que por sua vez é a terça menor do C7M, caracterizando sua *blue note*.

Johnny gosta muito de lidar com a progressão IVm → I7M, que constitui a cadência plagal menor, ou cadência subdominante menor. Costumeiramente, porém, substitui o IVm pelo VIIb7 (ou usa os dois, resultando uma II - V7, citada acima), ou ainda o VIb7M, e por vezes o IIb7M.

Muitas vezes tais situações estão disfarçadas por alguma inversão na tônica do acorde, como em *Eu e a brisa* e *Foi tempo de verão*, onde no segundo compasso há o IVm6 - uma inversão do VIIb7, com o baixo na 5ª (2ª inversão) - porém mantém o baixo na tônica (I), realizando um *baixo pedal*.

Em relação às melodias, existe um procedimento característico interessante, presente na maioria de suas músicas: o motivo melódico, geralmente curto, é apresentado como uma frase, e seu desenvolvimento se dá através da repetição de sua figura rítmica, sendo as notas adaptadas ao caminho harmônico estabelecido, como que transpostas. Em outras palavras: a frase melódica vai se adaptando às situações harmônicas que se sucedem, podendo se dissociar completamente do motivo inicial em termos tonais, porém mantendo sua figura rítmica. Se pensarmos no primeiro motivo (frase) como sendo a “pergunta”, e no segundo como sua “resposta”, esta seria a repetição da pergunta, porém com outras notas, por estar em um novo contexto harmônico. Músicas que ilustram essa característica são: *Nós, Ilusão à toa*, *O que é amar*, *Mais um som*, *Rapaz de bem*, *Fim de semana em Eldorado*, *E aí*, *Eu e a brisa*, entre outras. É rara a ocorrência de melodias extensas, tal como acontece nos choros, onde a melodia passa contínua através de várias cadências e na maioria das vezes há uma distinção mais complexa entre as “perguntas e respostas”.²⁰

²⁰ Embora *Carinhoso* (Pixinguinha / João de Barro) – um clássico do choro-canção – seja muito semelhante, na primeira parte, ao estilo melódico de Johnny Alf. A segunda parte contudo, ilustra muito bem a referida diferença.

Uma música sua que foge a esta regra é justamente um choro: *Choratina*, estruturada em três partes, com harmonia bem mais rebuscada que os tradicionais (principalmente na 3ª parte), mas com melodia bem ao estilo. Outra que também é exceção é *Seu Chopin desculpe*, que é baseada em motivos curtos, porém diferentes entre si. *Quem sou eu* - uma de suas músicas mais bonitas - também traz uma melodia diferenciada, que embora uniforme ritmicamente – em tercina - segue de forma contínua, como desenvolvimento do curto motivo inicial, interpolando-o eventualmente. Particularmente interessante é a quarta aumentada bem enfatizada, melodizando a palavra “charada”, no acorde dominante da tônica (“Quem sou eu..? Curiosa charada, que tem por conceito você...”).

Exemplo 4: Trecho de *Quem sou eu?*

Quem sou eu? cu-ri - o - sa cha - ra - da que tem por con - cei - to vo - cê... (segue...)

Esse tipo de efeito é outra forte característica melódica das composições de Alf: o gosto por aproveitar as tensões dos acordes, assim como dissonâncias não tão comuns a acordes dominantes, como nonas e quartas aumentadas.

Quem sou eu também é uma de suas raras canções que mantém os movimentos harmônicos baseados em uma tonalidade só.

Geralmente as pessoas indagam aos compositores o que vem primeiro: a letra ou a música? Alf sempre responde que não há uma regra, “depende da inspiração”, “vai saindo...”. Mas e quanto à melodia e a harmonia? Qual vem primeiro? Ele também fornece a mesma resposta (comunicação pessoal), mas trata-se de uma pergunta intrigante, pois existem músicas em que ele parece se guiar por experiências de progressões harmônicas, às quais “preenche” com a melodia; em outras há a sensação clara de a melodia ter sido harmonizada, de ele se guiar por um motivo melódico. Resumindo: algumas de suas

composições remetem a clara impressão de a melodia ter vindo antes, enquanto outras parecem ter sido fruto de uma proposta harmônica *a priori*, onde se adequou uma melodia *a posteriori*.

Um estudo mais aprofundado acerca de seu perfil compositor haveria de ser realizado, para inferirmos suas reais intenções, independente de suas descompromissadas declarações. O que cabe aqui é a observação de que existe uma inquietude em sua vertente criadora sobre possibilidades harmônicas e melódicas, transparecendo a idéia de estar sempre a postos para experimentações.

Interessante, contudo, é que tal atitude não se manifesta no que diz respeito à diversidade de estilos rítmicos em sua obra, constituída essencialmente por compassos binários ou quaternários, em ritmo de samba, samba-canção e baladas. Há algumas raras incursões por ritmos nordestinos, em composições cujas características harmônicas e melódicas lembram os afro-sambas, como as versões em Ijexá de *Oxum* e *Olhai* (esta última com um toque *pop* e latino) presentes no disco *Desbunde Total*. Composições com fórmula de compasso composto inexistem, mesmo os ternários são bem incomuns (*Com voz de plenitude*, também contida em *Desbunde Total*, é uma das raras), assim como mudanças rítmicas no meio das canções (a não ser em circunstâncias oferecidas pelo arranjador envolvido na gravação). *Eh mundo bom taí*, é a única composição sua em compasso de cinco tempos (5/4). Há também a gravação, no disco *Nós*, de *Outros povos*, música em compasso de 7 tempos (7/8), porém de autoria de Milton Nascimento e Márcio Borges. Fora essas minoritárias situações, suas aventuras no campo rítmico são, sem dúvida, mais modestas, restringindo-se mais ao âmbito da performance, pois é em seu estilo interpretativo que as surpresas e inovações se revelam.

Plenilúnio (áudio em anexo), uma composição sua de 1968, contida no LP (CD) *Nós* de 1973, é uma de suas músicas “engavetadas”. Há pelo menos dez anos, nunca é tocada ao vivo. Ao ser deparada via partitura, contida no *songbook: O melhor de Johnny Alf* (VITALE. 2004 ,pg. 56), revelou-se uma música diferente, de harmonia e melodia difícil de assimilar, muito intrigante, misteriosa, cheia de modulações, com características modais - sobretudo *Frígio*. São perceptíveis nesta canção, influências diferentes das de outras composições, que a fazem soar como o jazz modal dos anos 60, particularmente com a música do saxofonista *Wayne Shorter* (estilo bem evidenciado na gravação original, que

tem uma introdução e inserções de sax soprano bem ao seu estilo, tocada por Vitor Assis Brasil, com arranjo de Egberto Gismonti). Também relembra a vanguarda sincrética de Milton Nascimento e o teor psicodélico que abraçava a MPB no fim dessa mesma década. Enfim, ao ser indagado sobre o que o tinha inspirado nesta música, se havia alguma outra referência intencional, como a havia composto, etc., obteve-se um “...fui fazendo...” como resposta (comunicação pessoal!)

É importante salientar que nem todas as suas músicas contêm necessária e predominantemente, a fluência melódica e harmônica de teor inesperado, diferenciado, dissonante ou até mesmo “complicado”, o que demonstraria talvez um inconformismo, ou um rompimento com estruturas tradicionais, num arroubo de vanguarda intencional e racional. Pelo contrario, algumas de suas composições contêm, ou aproveitam, fórmulas estruturais e harmônicas típicas de sambas, ou sambas-canção tradicionais, como por exemplo a já citada *Quem sou eu, Mais um som e Pisou na bola*²¹. Johnny insere eventualmente uma ou outra variação, mas que no entanto não descaracterizam os contornos de antecessores como Noel Rosa, Dorival Caymmi ou Ary Barroso. Também não foge de cadências harmônicas mais singelas - como a $I7M \rightarrow Vim7 \rightarrow IIm7 \rightarrow V7 \rightarrow I$ (começo de *O que é amar*) - apesar de constantemente inserir surpresas, como quem diz: “Esse caminho é legal, mas vamos por esse outro lado aqui que também dá!...” , e aí nos fica a impressão de ouvi-lo emendar:: “Viu, como foi legal também!?”.

Seu interesse por progressões harmônicas, traduzido nos sinuosos caminhos de suas harmonias e melodia - foi ilustrado por uma conversa antes de um show de tributo à Dolores Duran, ocasião em que haveria o revezamento com outros músicos e cantoras, onde revelou: “Eu gosto mesmo é de acordes..., de harmonia..., se eu pudesse colocaria um acorde para cada nota da melodia!” (comunicação pessoal)

Mais adiante será enfocada a performance de Johnny ao harmonizar (acompanhar), que obviamente envolve seu perfil de harmonização ao compor, .porém ao se apresentar ao vivo, ele muitas vezes muda os acordes originais de suas canções, como por exemplo, em vez de um $IIm7b5$ (cifrado na partitura), ele aplica um $IIm7$ (com 5ª justa), ou um $V7(9+,11+)$; ou ainda em vez de uma tônica menor, ele põe um “7M”. Devido a sua grande

²¹ As duas últimas estão contidas no CD *Mais um som* (a faixa-título, assim como *Quem sou eu*, constam também no songbook: *O melhor de Johnny Alf*)

facilidade em vincular melodia e harmonia, ele muda o teor de sua interpretação harmônica, assim como brinca com modulações, ou as usa de acordo com a condição de sua voz. *Eu e a brisa* e *Ilusão à toa*, por exemplo são comumente transpostas meio ou um tom abaixo, quando ele está “meio rouco e cansado”.

Introduções

Ilusão à toa contém um outro elemento digno de nota, que reflete muito bem sua habilidade em transitar entre a harmonia e a melodia: a introdução.

Na maioria das vezes e principalmente antes de baladas, Johnny insere uma introdução apenas com piano e voz, que pode ter sido composta anteriormente para essa finalidade, como a de *Ilusão à toa*²², *Quem sou eu*²³ e *O que é Amar*, - todas inclusive com letra. Eventualmente a faz com banda, quando há uma previamente escrita ou arranjada, como *Plexus* (introdução instrumental para *Rapaz de bem*). Muitas vezes ele simplesmente as inventa, cantarolando uma melodia (sem letra, tipo “tchu rú rú rú..., lá lá rá lá...” mesmo!) e conectando a uma harmonia de improviso, brincando com modulações, até engrenar na música, fazendo com que a banda entenda e o siga, sem ter nada previamente ensaiado ou estipulado.

Essas introduções, compostas ou de improviso, possuem riqueza harmônica e originalidade dignas de um estudo mais aprofundado, como por exemplo a de *Quem sou eu*, que é desenvolvida em tonalidade maior, situada no quinto grau da que está a música. Alguns aspectos sobre a de *Ilusão à toa* serão discutidos, por esta ser considerada, além de exemplar, genial e intrigante.

Esta introdução é tocada recitativamente em função da letra, com tempo bem livre. A ligação com a tonalidade original da música (Ré bemol maior), acontece apenas nos dois primeiros acordes, que constituem uma II – V7. Sucedem-se várias cadências que “não resolvem” e emendam uma na outra, numa seqüência harmônica atípica e num movimento

²² Consta no songbook – Bossa Nova Vol. I – V (Rio de Janeiro: Lumiar Editora)

²³ Consta no *songbook* O melhor de Johnny Alf (VITALE 2004)

melódico diferenciado, transparecendo a intenção de aproveitar e intensificar os momentos dissonantes, pois em vários pontos culminantes da melodia, onde a nota é sustentada, a harmonização é feita com acordes dominantes carregados de tensões – como nos compassos 2, 3, 5 e 6. A introdução parece que vai terminar em Lá maior, mas ao invés desse acorde, ele insere uma substituição de Em7 (A7sus4), seguido por uma II – V7 de Ebm7 (Fm7 Bb7), para conduzir, modulando de forma bem incomum, ao início da música.

Exemplo 5: Introdução de *Ilusão à toa*

The musical score is written in treble clef with a key signature of one sharp (F#) and a common time signature (C). It consists of three staves of music. Above the first staff are the following chords: Ebm7, Ab7, Bm7, E7b9, D79 (with a triplet of eighth notes), Bb7#11, Am7 (with a 5th), and B7#5. Above the second staff are: Em7, C#7b9 (with a 7th), F#m7, C#m7, F#m7, C#m7 (with a 9th), F#m7, G#7#5, and C#m7. Above the third staff are: C#m7 (with an 11th), F#7#5, Bm7, E7, A7sus49, Fm7 (with a 13th and a triplet of eighth notes), Bb7#5, and Ebm7. The piece concludes with a double bar line and the text "(segue...)" in parentheses.

Todas essas artimanhas melódicas e harmônicas são ajudadas pela forma livre quanto à interpretação rítmica, fazendo com que o trecho soe lógico e fluente. Mesmo a seqüência de conclusão da introdução, emendando na modulação para o tom da música, soa natural.

Essa naturalidade reflete uma concepção avançada, fruto de um convívio intenso entre a busca por inovações e a aplicação prática, que por sua vez propicia a efetiva interiorização de seu conteúdo. Johnny Alf, ao ser novamente questionado sobre qual fora sua inspiração ao compor essa introdução, se veio de algum musical (como aparenta), de algum tema específico, e até (mais uma vez) do que veio primeiro: a melodia ou a harmonia, a resposta foi: “Foi saindo...Fiz num ônibus...” (comunicação pessoal)

A seguir, seu perfil harmônico e melódico será alargado, a partir de algumas poucas conhecidas composições suas (contidas nos áudios anexos).

Exemplo 6: Partitura de *E Aí?***E AÍ?**

Johnny Alf

B^bm7 E^b7b9 A^b7M A^bm7 D^b7b9 G^b7M

G^m7b5 C⁷b9 A^m7 D⁷ D^m7 G⁷ C⁷sus4

C^m7 F⁷b9 B^b7M A^b7sus4 A^b7b9 D^b7M

F^m7b5 B^b7#5 G^m7b5 C⁷b9 A^m7b5 D⁷b9 E⁷sus4

A⁷M A⁷sus4 A⁷b9 D⁷M G⁷sus4

C[#]m7 C^m7 B^m7 B^b7M A⁷M (B79)

É uma canção estilo bossa lenta, estruturada em três seções de oito compassos, como sendo **A A B**. Começa com a cadência $IIm7 - V7 - I7M$, harmonizando o motivo melódico (tema), cuja frase rítmica será constante ao longo de toda a música, bem dentro de seu estilo. No terceiro compasso já modula com uma outra $IIm7 - V7$, desta vez da $VIIb7M$, resolvendo, e utilizando a mesma frase rítmica, como se fosse uma resposta à primeira. Nos próximos quatro compassos segue-se uma seqüência de $II - V7$ no desenvolvimento do tema, que não resolvem, sendo que as duas primeiras formam uma cadência de engano que antecipam o que virá na segunda parte da próxima seqüência de oito compassos (segundo **A**). Nessa parte, a frase é rerepresentada em outro tom, e “respondida” em outra relação de modulação (desta vez $IIIb7M$). Nos quatro compassos seguintes deste segundo **A**, segue-se uma seqüência “invertida” de $II - V7$, pois a que sucede a primeira se encontra um tom acima, caracterizando um movimento contrário de preparação. A melodia neste trecho tem a mesma frase rítmica dos quatro compassos finais do primeiro **A**, conferindo unidade e equilíbrio. O **B** (oito compassos finais) constitui um ponto culminante da canção. É em tonalidade maior e está meio tom acima da do início da canção, mas, pelo menos, segue com cadências que se enquadram nesta e a mantém durante toda essa parte, inclusive resolvendo na tônica no final.

Para este trabalho, esta música é considerada exemplar por conter várias características descritas de Alf, tais como abundância de $II - V7$, modulações constantes, melodia baseada em frases rítmicas curtas, que se adaptam às surpresas harmônicas.

Particularmente, porém, ela traz elementos interessantes: as primeiras partes (**A A**) parecem inquietas e a “procurar por alguma coisa”, daí as constantes e breves modulações, que vão se sucedendo até culminarem no **B**, onde a inquietude e a tensão gerada por tanta procura harmônica parece se resolver. Intrigante é perceber como a música evoluiu naturalmente para uma tonalidade meio tom acima da que iniciou, sendo que só se percebe a distância, ao se reiniciar o tema. É curioso se perguntar qual armadura de clave usar ao escrevê-la (acidentes), e como fazer a análise harmônica: qual tonalidade adotar? O interessante, contudo, é que soa natural e lógico – habilidade característica de Alf. Especialmente a seqüência de “ $II - V7$ ao contrário”, que prepara o **B**, é diferente, genial e revela uma sensibilidade que poucos artistas detêm.

Exemplo 7: Partitura de *Céu de estrelas***Céu de Estrelas**

Johnny Alf

D_m7 B^b7 C₇M A₇#5


B^bm7 E^b7b9 E^bm7 D₇#11
 5


D^bm7 G^b7₉ G₇#⁹5 C_m7
 9


G₇13 C₇M G_m7 A₇sus4 A₇b9
 13


D_m7 B^b7 C₇M A₇#9
 17


B^bm7 E^b7b9 E^bm7 D₇9#11
 21


D^bm7 G^b7₁₃ A^b7_M D^b7₉ G_m7 F#_m7
 25


F_m7 C#_m7 F#₇9 B₇M (G₇ C₇M A₇)
 29


È uma balada em tonalidade maior. Está estruturada em 32 compassos, que podem ser divididos em períodos de oito compassos, representados por **A B A B**, sendo os quatro compassos finais do segundo **B** uma coda, o que permite este ser entendido como um **B'**. A melodia tem motivos mais longos, compreendidos em grupos de quatro compassos no **A** (portanto dois), e nos oito compassos de **B** e **B'**.

Harmonicamente, começa com uma cadência subdominante → subdominante menor → tônica (plagal → plagal menor → tônica), representada por: IIm7 – VIIb7 – I7M (VII7 substitui o IVm). Pode-se considerar a música em uma tonalidade maior, e a ela se ater ao se fazer uma análise, apenas pelo início de cada parte **A** (e portanto também pelo reinício do tema), pois a partir do quarto compasso ela já se distancia, através do já conhecido recurso das II – V7. Na parte **B** essa distância aumenta, embora o acorde de tônica apareça (6º compasso de **B**), surtindo um curioso efeito de “não ser tônica”, devido às progressões que o antecedem.

Uma característica melódico/harmônica marcante dessa música é a presença de acordes dominantes harmonizando notas longas, que concluem o motivo melódico e que valorizam as tensões, tal como a 9, 9# e a 11#, no segundo, quarto e oitavo compasso de **A**, respectivamente. No terceiro compasso de **B**, essa idéia se mantém com a valorização ostensiva da 9#, (embora não com nota longa, mas com sua forçada repetição). Tal recurso faz com que haja uma inversão na relação tradicional entre melodia e harmonia, contrariando o princípio das cadências, onde geralmente o momento de maior movimento melódico seria harmonizado com um acorde de preparação, tenso, tal como o dominante (alguma substituição deste, ou acordes cromáticos). Em contrapartida, em momentos de conclusão do motivo melódico, utilizar-se-ia acordes de repouso, tal como um X7M ou um Xm7.

Em **B'**, os seis últimos compassos perfazem o já mencionado coda, cuja progressão harmônica segue um caminho inusitado, culminando sua resolução e melodia, em um acorde maior situado na sétima maior da tonalidade estipulada originalmente. Esta tonalidade será, enfim, preparada por uma cadência no último compasso, quase como que “lembrada”, pois já não há mais melodia.

A música parece terminar no acorde situado na sétima maior, porém a pequena cadência para a retomada da tonalidade (e reinício da música), estabelecem um vínculo,

que poderia até ser desconsiderado, não fosse o fato de Johnny sempre terminar a música dessa forma e inclusive utilizar os quatro compassos finais de **B'** como introdução²⁴. Isto talvez demonstre uma intenção sua de contrastar de forma mais acintosa as duas tonalidades, já que a distância é amenizada pela forma fluente com que o tema se desenvolve.

O mais interessante, e que justifica a escolha dessas duas composições a serem analisadas, entre tantas outras que igualmente ilustrariam e enriqueceriam este trabalho, é a inversa semelhança entre elas: enquanto *Céu de estrelas* caminha para um acorde maior meio tom abaixo da tonalidade, *E aí* o faz para outro, meio tom acima. Em *Céu de estrelas*, essa tonalidade contrastante se dá de forma mais repentina, nos momentos finais da canção, enquanto que em *E aí*, ela se encontra mais definida, ocupando toda a última parte. Em ambas se percebe a habilidade de Alf em lidar com melodias e harmonias, evidenciada pela fluência como nos conduz através de caminhos harmônicos inesperados.

Jeito de ser – Uma ótica pessoal

Johnny sobretudo sempre gostou de cantar, e sempre privilegiou seu desenvolvimento como pianista no sentido de seu próprio acompanhamento, o que explica em muito, como já foi dito, os contornos de seu estilo rítmico e harmônico. Porém antes, de abordar cada um desses itens separadamente, gostaria de expor algumas considerações de cunho pessoal, embasadas pelo convívio, situações informais e relatos feitos pelo próprio.

Sempre ao tentar extrair de Johnny alguma informação, acerca de sua carreira em qualquer sentido (tanto para conferir maior autenticidade ao meu trabalho e estabelecer diretrizes de pesquisa, como também por puro interesse pessoal em sua música e no universo que o envolveu), me deparo com uma situação delicada devido a sua retração, resistência e indiferença ao tentar definir os fatos. Sinto que tenho que conduzir muito a

²⁴ *Céu de estrelas* foi gravada da maneira mencionada, no CD *Mais um som*, mencionado anteriormente

conversa, praticamente induzindo a resposta. Isso piora quando tento abordá-lo com a prerrogativa de estar fazendo uma entrevista para um trabalho, gravando ou anotando suas respostas, o que me faz retroceder e seguir com a estratégia informal, ou seja, pela conversa. Certa vez, em um aeroporto, esperando na fila do *Check in*, eu estava quieto e fui surpreendido por uma indagação sua a respeito de meu trabalho: “Você ainda está fazendo aquele trabalho?”, ele perguntou, e eu, um tanto surpreso com o interesse, respondi que sim, que talvez precisasse de “alguns toques”, e que poderia telefoná-lo vez ou outra. Na seqüência da conversa, expliquei-lhe em que etapa estava e aproveitando o ensejo, ao indagá-lo sobre um ou dois assuntos, deparei com sua tradicional retraída, que me fizeram mudar o rumo da conversa.

Uma das perguntas tinha sido se ele cantava mais *standards* em seu início de carreira, nas boites, e se havia algum tipo de tendência nesse sentido devido à “invasão” jazzista. Respondeu-me que não, que também cantava muito música brasileira, que havia muitos compositores brasileiros que ele gostava, mas que nem lembrava quais (citou apenas Caymmi, Ari Barroso e confirmou Custódio Mesquita após indagação minha), dando claramente a entender que não estava preocupado com isso, apenas em tocar o que estava acontecendo na época por uma questão de demanda profissional (o músico ter que se atualizar para agradar e suprir as expectativas do público) e sobretudo, aquilo que lhe incitava prazer, seja brasileiro ou americano. Quando comentei sobre a preferência de Dick Farney, no início da carreira, de cantar predominante em inglês, citando sua opinião em relação à música brasileira (fatos descritos anteriormente), Johnny se surpreendeu, demonstrando não compartilhar a mesma opinião e, ainda por cima, elogiou bastante a formação instrumental *regional*, revelando a ausência de qualquer tipo de preconceito. A seguir mostrou-se incomodado com a necessidade de “dar nome aos bois”, aquietando-se. Sinto constantemente que o status de *entrevista, validade das informações, rótulos, mapeamentos, datas, intenções, porquês*, etc e etc... o incomodam.

Muitos atribuem esse seu jeito de ser devido à timidez, mas ocorre que em certos momentos em que flui uma conversa interativa, ele se solta e revela fatos interessantíssimos, estimulados pela sua empolgação e envolvimento com o assunto. A informalidade constitui a melhor forma de abordá-lo, pois Johnny gosta mesmo é de

compartilhar música, e não defini-la. Esse fato talvez seja a chave para se entender o que e como se passou na época, e como sua personalidade artística se formou.

Na verdade ele constantemente menciona que não estava comprometido com alguma tendência de forma intencional, simplesmente se envolvia com as músicas que gostava. Ia tocando, e as coisas iam acontecendo. Quando aparecia alguma coisa interessante, que o chamava atenção, assim como de seus contemporâneos, eles “iam atrás...”, sem pensar muito, apenas se envolviam porque gostavam e se sensibilizavam com o teor das novidades . Acontece que era uma época fértil em termos de informações diversificadas e sobretudo a música que vinha dos EUA valorizava muito a instrumentação, os músicos, a harmonia, o improviso, enfim, o lado instrumental, onde novas fronteiras se revelariam, assim como novas aventuras. Isso seria traduzido mais cedo ou mais tarde no Brasil, e Johnny Alf foi um dos vetores dessa tradução

A grande influência exercida pela orquestra de *Stan Kenton* na sua geração, pode ser uma perfeita ilustração dos anseios dos músicos de então. A orquestra de *Kenton* se enquadra na chamada *Progressive Big Band*, por inserir em seu repertório estilos diversos, e não apenas oriundos do *swing*. Cabia também no “caldeirão” de *Kenton*, salsa, mambo, beguine, valsa, etc. e trazia embutido uma mensagem de abrir a cabeça e partir para novas explorações. Aqueles que também se seduziam pelo lado instrumental e não só pelo lado poético das canções (letras), percebiam ali um universo novo, encorajador, universal, que não assumia por ser inovador, uma postura iconoclástica e hostil a qualquer tipo de tradição, pelo contrário, valorizava movimentos antecedentes, sem preconceitos e rompimentos, os reavaliando e mesmo os expandindo.

A bossa nova carrega esse sentido de amearhar, trazendo à sua essência predominantemente o “como” tocar, prevalecendo sobre o “o que” tocar. Como diria João Gilberto: “bossa nova é qualquer coisa tocada com bossa”, ou ainda, mais especificamente: “bossa nova é uma maneira de se tocar o samba”. Desta forma a bossa nova viria também incorporar, além do jazz, mesmo que não explicitamente: Noel Rosa, Pixinguinha, Ari Barroso, Assis Valente, Dorival Caymmi e vários outros, .

Johnny Alf simplesmente personifica a antecipação dessa atitude, tanto não nutrindo qualquer tipo de preconceito, como também se interessando por várias e variadas manifestações musicais. Surpreende ao elogiar músicas ou músicos um tanto distantes de

sua realidade, como o conjunto de Pop/Rock nacional *Skank*. Sempre me presenteou com gravações em fita *K-7*, dos mais diversos gêneros: desde adaptação para violão de obras de Stravinsky, passando por música erudita barroca, contemporânea, gravações originais de Garoto, discos antigos e raros de jazz nas mais variadas vertentes (incluindo *Kenton*), até cantoras de *Funk* dos anos 70 (como *Dee Dee Bridgewater*). Infelizmente o formato *K-7* de gravação e reprodução, está a tempos obsoleto e ainda por cima seu sistema de gravação era bem simples, o que fez com que muitas dessas preciosidades se perdessem.

Quando morava na Moóca, sua casa continha pilhas de discos de vinil e de CDs, dos mais variados gêneros. Lembro de ter me surpreendido ao encontrar a trilha sonora do filme *Rei leão*, e também diversos discos de conjuntos de *Rock*, como *Animals*, *Bread* entre outros. Infelizmente, por Johnny Alf ser um homem humilde, de estilo de vida bem simples e recluso, muito dessa coleção se perdeu ou estragou (incluindo várias partituras), pois, sem condições de guardá-la adequadamente, muita coisa ficava desorganizada e ao relento, sofrendo as mazelas causadas pela chuva e vento.

Esse seu jeito de ser, pode nos muito elucidar sobre o porquê dele não ter participado, ou mesmo vinculado à “turma da bossa nova”, quando esta se revelou tanto no Brasil, como para o mundo. Desde essa época, Johnny trabalha e mora em São Paulo e até hoje é reverenciado como um “guru” dos expoentes desse estilo, mas nunca colheu os louros de fato.

Há um trecho de uma entrevista concedida a Nascimento, que corrobora com as afirmações deste episódio.

(...)

Alf – Então isso ajudou muito ao Tom, ele fazer essa amizade porque o Aloisio pôde promover mais ele e o João Gilberto, em termos...de estrangeiro.

Nasc. - Certo. Então ele acabou sendo o mais...o que ficou, né? Assim, lá fora como uma referência...

Alf - Particularmente, um negócio que eu não gosto de falar, porque esse show do Carnegie Hall foi resolvido a ser feito bem antes. Aí, aquele compositor, como é o nome dele, meu deus do céu? Chico Feitosa, falou assim, eu tava no Rio: “Johnny, vai ter um encontro no Carnegie Hall, fica de olho...”. Aí eu vim pra São Paulo e fiquei ligado. Aí o negócio aconteceu e não me chamaram, eu fiquei na minha, tudo bem. Agora há pouco tempo foi que ele falou que eu não fui porque o Aloísio pediu pro Itamarati não dar passagem nem pra mim nem pro Ronaldo Bôscoli.

Nasc. – Mesmo? Pra garantir o destaque de outros artistas...

Alf: - Exato! O Chico me contou isso agora, há pouco tempo, acabou de contar. Porque eu já tinha um certo...coisa e o Ronaldo [?]

Nasc.: - É. Enquanto pianista, assim, eu acho que esse seu destaque realmente poderia oferecer logo de cara um...

Alf: - É, e eu cantava também...

Nasc.: - ...uma alta qualidade...

(...)

Alf: - Você vê que a bossa nova, falando certo, teve muito egocentrismo, sabe porque? Por parte [?]. A sorte foi que houve esse prestígio lá fora, porque se dependesse da união.... Eu nunca fui dado a grupos, então eu tava aqui em São Paulo, quando eles foram pra lá eu tava aqui. (NASCIMENTO, 2001, pg 180),

A harmonização

Ao cantar se acompanhando, Johnny aplicava em sua harmonização as idéias aprendidas no repertório americano e nas evoluções harmônicas apontadas pelo jazz, mantendo afinidade e coerência com seu estilo de interpretação melódica, citado anteriormente. Ao ter contato com edições importadas de partituras americanas, dos temas que gostava (os chamados *Fake books*), aguçou os sentidos para o sistema de notação harmônica definido pelas cifras. Hoje em dia esse sistema é linguagem corrente e obrigatória para músicos, mas na época não tanto. Indagado como havia sido seu processo de assimilação, a resposta foi: “...eu era a fim e fui pegando, compreende, aqui e ali, por que gostava e me interessava, ouvia as gravações...., aí fui indo...” (comunicação pessoal) Portanto pode-se deduzir que não houve uma efetiva sistematização do processo, e sim uma mistura de dicas, audição, experimentação etc. O fato é que o sistema de cifras funciona mais como uma referência da harmonia, não especificando estritamente a forma de interpretá-la, o que permite muita liberdade.

A notação contida nos *Fake books* se restringe à melodia básica da composição e uma harmonia sugerida pelas cifras, não se tratando de uma partitura que contém todas as informações e diretrizes para a interpretação, ou seja, não é necessário ficar preso à partitura, muito pelo contrário. Sendo assim, é um sistema simplório no que tange às informações a serem decodificadas, dependendo muito mais de como o músico as interpreta (através de suas concepções musicais e de sua história). Interpretações de uma mesma partitura por músicos diferentes podem resultar em contornos amplamente distintos, que revelam o universo de cada um.

Como esse sistema de notação tanto permite, como depende de liberdade, não é a única fonte de informação para o desenvolvimento didático do músico popular, como acontece com o instrumentista da música de concerto - ou música erudita. No âmbito popular, o músico depende mais do empirismo – da prática, da experiência (“noite”) - e das informações adquiridas através de sua audição (tocar de ouvido), tanto que grandes músicos populares muitas vezes não conseguem decodificar nem mesmo as partituras mais simples dos *Fake books*. O que ocorre portanto, é que o sistema de cifras é o mais amigável ao músico que detém poucos recursos de leitura musical, mas, em contrapartida, muita experiência proveniente da prática. Grandes nomes do jazz se enquadram nessa categoria, como por exemplo o guitarrista Wes Montgomery (1925 – 68) e o trompetista Chet Baker (1929 – 96), gênios que comprovam que a intuição, a personalidade, o ouvido, a atitude, a sensibilidade, o ritmo, e vários outros atributos são, na maioria das vezes, mais importantes do que uma boa habilidade de leitura, na manifestação e aprendizado desse tipo de música.

Alf, contudo, não se enquadra na categoria de não saber ler música, pois devido à sua iniciação musical, possuía noção de teoria e leitura mais do que suficiente para suprir o lado a que sua arte enveredara, que sobretudo envolvia e dependia de todos os atributos referentes aos músicos de jazz citados acima. Nesse sentido o sistema de cifras se enquadrava perfeitamente para a veiculação de suas idéias, lhe assegurando liberdade.

Como mencionado anteriormente, o universo jazzístico forneceu a referência para o conteúdo sonoro dos acordes, organizados essencialmente a partir de tétrades e com constante aproveitamento de tensões.

Não se faz necessário para este trabalho, uma especificação detalhada das aberturas e *voicings*²⁵, mais utilizadas por Johnny, até por que sua postura nesse sentido não difere substancialmente da dos pianistas de jazz, portanto, apenas será definido a seguir alguns parâmetros básicos sobre esse seu perfil.

Johnny é predominantemente um acompanhador por excelência, tanto de si próprio cantando (principalmente), como de outros cantores e solistas. Distribui e orienta os acordes nas duas mãos, sendo a esquerda geralmente responsável pela tônica e terça, tônica e sétima, tônica e quinta e eventualmente tônica e quarta (para acordes *sus 4*). Enfatiza a tônica quando não há um contra-baixo, mas também não a dispensa totalmente quando da presença deste. A mão direita completa o acorde a partir da abertura adotada na mão esquerda, com a terça e/ou sétima (eventualmente sexta) necessárias para se definir a tétrede, adicionando também (e bastante!) tensões. Obviamente que há aberturas diferentes que variam de acordo com o efeito desejado e com o momento, mas esse critério de uma certa forma básico para pianistas, predomina.

Em momentos onde desenvolve melodia na mão direita (solo) – ou quando uma mão está “arrumando as partituras na estante” (Johnny as utiliza principalmente para se lembrar das letras) - a outra realiza *voicings* resumindo o acorde, procurando manter a terça e a sétima (ou sexta) e adicionando alguma tensão ao invés da quinta e tônica.

Estruturalmente este procedimento é comum e até considerado básico aos pianistas, principalmente de jazz e música popular, e não constitui inovação. Porém, a maneira como ele dispõe os acordes ao longo da música, assim como suas escolhas, é que fazem a diferença..

Um fato importante a assinalar é sua concepção harmônica bem vertical de acompanhamento. Johnny não sugere o acorde através de fragmentos ou pequenos motivos melódicos, tampouco realiza melodias secundárias à principal, com intuito contrapontístico, representando ou sugerindo o movimento harmônico a partir de voz, ou vozes. Eventuais inserções melódicas possuem um caráter de preenchimento momentâneo (*fill*), a não ser em certos arranjos onde há uma segunda melodia previamente composta. Organiza seu discurso harmônico em blocos, representados em maior ou menor teor de dissonância – ou

²⁵ termo que será utilizado constantemente, para se referir ao recurso de sintetizar – ou resumir - o acorde com a mão esquerda, enquanto a direita desenvolve a melodia

“colorido” - pelos acordes. Esse procedimento é mais um paralelo com a concepção jazzística reinante até o *hardbop* (ou também *hot jazz*), onde se norteia tanto o acompanhamento como a improvisação, pelo ritmo (*swing*), e pela distensão das possibilidades harmônicas e melódicas em cima de cada acorde do movimento harmônico (as chamadas *changes*, no meio jazzístico).

É exatamente em onde ritmicamente ele coloca os acordes e como este soa, que reside seu balanço, sua inovação e - por que não? - seu segredo.

O ritmo

- Regularidade, não-regularidade e irregularidade

Walter Garcia, em seu livro *Bim bom – a contradição sem conflitos de João Gilberto* (1999), fornece um amplo estudo acerca do período antecedente à bossa nova, na tentativa de elucidar uma linha evolutiva que culminou na famosa batida e estilo do intérprete, que, dentre outros atributos, seriam determinantes a essa música. Traça um panorama sobre os artistas, gravações, arranjos e gêneros musicais embrionários a esse estilo, e formadores da concepção de Gilberto, não faltando enfoques sobre variadas manifestações de sambas-canção, assim como as influências exercidas por Johnny Alf, Donato e o jazz.

Garcia utiliza três termos para se referir a três variantes essenciais de posturas interpretativas rítmicas: *regularidade, irregularidade e não-regularidade*, que de fato sintetizam toda a problemática presente nessa questão, junto à música brasileira. Apesar deste trabalho considerar que outros termos (como por exemplo: *constante, inconstante e com variações*), poderiam ser mais apropriados ao propósito (afinal de contas *irregular e não-regular* são termos um tanto equivalentes), serão aqui adotados os termos definidos por Garcia, para que se mantenha uniformidade na abordagem deste assunto, além de valorizar e preservar o apoio de seu rico trabalho

Regularidade (constante) é o termo aplicado quando há a manutenção de uma figura, desenho ou célula rítmica ao longo da música, com nenhuma (ou pouquíssima) variação, de tal forma que essa figura constituiria um sustentáculo definidor do estilo musical em si, ou do papel de algum instrumento envolvido neste. Podemos exemplificar com o papel do surdo no samba, do contra-baixo no jazz “tradicional”²⁶, do próprio bordão do violão de João Gilberto, ou ainda a figura rítmica utilizada no acompanhamento do samba-canção tradicional, definida, segundo a pesquisa de Garcia, como *brasileirinho*:



No acompanhamento de samba-canção feito pelo violão à maneira tradicional e *regular*, essa figura se mantém, sendo que a cabeça de cada tempo do compasso, representadas pelas primeiras semicolcheias de cada grupo, é executada pelo bordão, ou pelo contra-baixo, sendo que neste caso exclui-se essas duas pelo violonista.

acompanhamento tradicional de samba-canção no violão:



acompanhamento tradicional de samba-canção no violão quando há contra-baixo:



²⁶ *O walking bass* citado anteriormente. Vale lembrar que ao longo da evolução jazzística, principalmente a partir dos anos 60, o contra-baixo, assim como a bateria, passaria a abandonar gradativamente a postura linear de “meros” acompanhantes - portanto regular – em suas performances, interagindo mais com a concepção “irregular”, assumida pela harmonização e pelos solistas. Essa atitude, que pode ser exemplificada por trios como os de Keith Jarrett, ou de Bill Evans, relega o estilo a uma caracterização rítmica menos ostensiva, redundante e clássica do gênero, deixando-o mais “sugerido” do que definido de fato.

Não-regularidade (com variações) se refere à postura interpretativa, que se guia por uma figura rítmica em cima da qual se aplicam variações, de tal modo que esta não se perca e se fixe como uma base sempre presente, porém, de uma forma implícita, não tão redundante e constante. Em outros termos, seria a variação de uma figura rítmica básica, com maior ou menor grau de inventividade, de forma que tais variações não distanciem a noção dessa figura, enquanto são executadas.

O tamborim no samba é o instrumento que mais ilustra e incorpora essa postura, em maior ou menor grau, estando este sozinho ou em naípe. Seu papel é a referência para vários instrumentos, que o adaptam às suas respectivas possibilidades e recursos, no intuito de caracterizar a levada²⁷ do samba. O cavaquinho, a caixa da bateria (principalmente o aro), as vozes superiores dos acordes do violão, incorporam e demonstram bem tal atitude interpretativa.

Irregularidade (inconstante) enfim, é a postura interpretativa essencialmente livre, orientada basicamente pela pulsação – *beat* – da música. Essa pulsação é sugerida pelo ritmo, que se define por elementos inerentes à unidade de tempo e à unidade de compasso. No ritmo pode haver elementos que o definam, de caráter tanto *regular*, como *não-regular* e *irregular*, o que contudo não importam para a postura interpretativa de caráter essencialmente *irregular*, sendo que esta apenas responde livremente aos estímulos gerados pelo ritmo como um todo.

Para explicar melhor, podemos utilizar a definição de Garcia em relação à forma de se harmonizar no jazz:

Orientadas pelo baixo regular e homogêneo, as síncopes de acordes, no jazz, recortam a pulsação mantida pela bateria sem que haja, nesse sincopar, a permanência em um mesmo desenho, a exemplo do samba-canção, ou a variação de determinado modelo rítmico, como acontece com o tamborim na batucada de samba. Em sua descrição das características dessa música, Eric Hobsbawm assim aborda essa questão:

“Rítmicamente o jazz se compõe de dois elementos: uma batida constante e uniforme – geralmente de dois ou quatro por compasso, pelo menos aproximadamente – que pode ser explicitada ou estar implícita, e uma ampla gama de variações sobre essa batida principal.” (apud GARCIA. 1999, pg. 57)

²⁷ Usaremos bastante este termo, por ser muito corrente na linguagem musical popular, para nos referirmos à forma de condução rítmica, adotada por um ou mais instrumentos

Conclui-se, portanto, que *irregularidade* é uma forma livre de interpretação rítmica, que mantém coerência com o estilo rítmico da música, sem se filiar necessariamente a alguma figura específica, variando-a ou meramente repetindo-a. O exemplo mais ilustrativo deste procedimento é justamente a harmonização no jazz.

Um dado importante a assinalar, é a noção de que tais termos de forma nenhuma se referem à precisão, ou imprecisão rítmica dos executantes. *Regularidade* nada tem a ver com a habilidade do músico em manter o andamento da música, assim como *não-regularidade* e *irregularidade* igualmente não seriam atributos a músicos deficientes nesse quesito. São termos relacionados apenas à concepção de idéias rítmicas.

O sustentáculo principal deste trabalho é o que envolve a concepção de interpretação orientada pela postura *não-regular*, em comparação com a *irregular*, pois é a partir dessas duas que se dá, de forma mais efetiva, livre e pessoal, a interação do músico com a música executada. Isso não envolve anular uma em função da outra, mas sim investigar o que as orienta, não excluindo a coexistência de ambas. Seria muita pretensão definir parâmetros para a intuição, mas percebe-se que esta é a responsável por moldar a concepção e as escolhas de cada músico. Pode-se ao menos ter a ambição de alimentá-la a partir da conscientização e essas duas posturas interpretativas compõem um rico e vasto material para tanto.

Johnny Alf é essencialmente *irregular* em sua harmonização. Tal perfil já foi citado anteriormente, relacionado ao seu também *irregular* estilo de cantar. Sua forma rítmica de harmonizar não obedece a um acompanhamento fixo, estabelecido por uma determinada figura rítmica. Executa os acordes de forma indeterminada, porém não aleatória. Como mencionado, estabelece um diálogo a partir de deslocamentos rítmicos entre seu canto e a harmonização, no qual ora um preenche os espaços vazios deixados pelo outro, ora um provoca o outro, ora um se antecipa ou se atrasa em relação ao outro, formando um tipo de conversa que preza mais a interação, do que o fato de um elemento estar subordinado ao outro.

Deve-se mencionar que muito desse estilo também é derivado de muita “malandragem” e “jogo de cintura”, angariados pela prática de contornar as deficiências e/ou deslizes, ao se acompanhar cantores e cantoras na noite (e aspirantes embriagados...), tendo que lembrar repertório “na raça”, transpor tonalidades, encobrir os erros (!) e assim

por diante. Também é fruto das manhas obtidas pelo recurso de cantar e se harmonizar, habilidade que oferece liberdade e propicia encobrir certos vacilos recorrentes.

Um dado curioso é que Johnny procura intencionalmente não definir uma figura rítmica de acompanhamento, ao contrário, prefere deixar espaços e a performance transparecer bem a pontuação da mão esquerda dos pianistas de jazz. Parece fugir de um dos elementos que mais conferem identidade ao samba e à bossa nova: a existência no acompanhamento, de determinadas células rítmicas que envolvem um ou dois compassos e que se sucedem, pautando uma interpretação de cunho *não regular*, como a do tamborim. Sendo assim, não há em seu acompanhamento a função de orientação - ou mantenedora - do ritmo. Caracteriza-se mais como reação aos estímulos gerados por este, que é orientado essencialmente pelo contra-baixo e bateria (seção rítmica). Suas iniciativas são mais em função do canto e, como já dito, do diálogo estabelecido com este. Prefere mais coexistir com o ritmo e sugerir-lo, do que propriamente fundamentá-lo.

Existem, no entanto, em certas situações, procedimentos mais constantes, simples e que redundam até, como por exemplo: ao sustentar um acorde por todo o compasso, realiza o ataque deslocado (atrasado) em uma semicolcheia ou uma colcheia, em relação ao primeiro tempo (cabeça do compasso). Este procedimento é utilizado em baladas bem lentas e em sambas rápidos. Particularmente em canções de tempo lento (samba-canção, bossa lenta, baladas), ele não inventa muito ritmicamente: executa um acorde por vez, de forma bem tranqüila e simples, mas com muita categoria nas aberturas e sonoridade dos mesmos.

É muito delicado, diga-se de passagem, o papel de outro harmonizador junto com Alf. É preciso muito cuidado para não “sujar” suas idéias²⁸.

Percebe-se então que sua harmonização é essencialmente norteadada pela concepção jazzista americana (literalmente “norteadada”!), que incorpora basicamente os mesmos elementos. No livro citado de Garcia há a transcrição de uma entrevista concedida por Alf em 1968, que define bem sua concepção:

²⁸ Uma outra menção pessoal, relativa a essa situação: Sabendo disso na prática, eu certa vez resolvi me guiar pela postura não regular citada acima, a partir de uma figura rítmica bem familiar à bossa nova, assim eu poderia compensar sua atitude, não tentando fazer igual, no intuito de não entrar em choque. Foi em uma passagem de som, e quando a música acabou ele disse bem irônico: “Agora vamos tocar um Axé, é!?”. Foi o suficiente!

“No Jazz o pianista, quando faz o acompanhamento, nunca toca acordes marcando os tempos: o pianista de Jazz fica cercando o solista naquele prisma harmônico da música, apenas nas passagens necessárias. A música é que orienta a ele, e ele, por sua vez, ajuda harmonicamente o solista. Não há uma marcação certa, regular, mas uma espontaneidade rítmica do pianista em função da harmonia. A batida da BN tem justamente um pouco disso porque no caso de um cantor que se apresenta só com violão, ele se utiliza do instrumento como um cerco para sua voz, como o pianista e o solista de Jazz. E assim a marcação em contratempo resulta em um balanço diferente. Esse balanço não havia na música tradicional, que era muito pesada. O sincopado da BN deu uma espécie de identidade ao movimento.

Eu pude explicar facilmente para você porque esse cerco era uma coisa que eu fazia: eu tinha justamente mania de harmonizar e me acompanhar, não marcando, compreende? O João ia muito à cantina e ficava horas e horas do meu lado, me vendo tocar e se entusiasmava com o meu modo de acompanhar, isso eu me lembro bem. Cantando, ele já tinha uma divisão bem afastada do habitual e eu me sentia muito bem acompanhando ele, principalmente harmonicamente: o que eu fizesse, não tinha problema. Dessa intimidade, pode ter se dado alguma idéia. Há muitas músicas minhas que ele sabe”. (apud GARCIA, 1999, pg. 59)

Será averiguado mais adiante, que o aspecto rítmico que caracteriza a bossa nova é essencialmente a somatória da flexibilidade introduzida por Alf, com as variações *não regulares* em cima de uma figura rítmica de um ou dois compassos - caracterizando uma base - evidenciadas por Donato. Essa entrevista, apesar de fornecer elementos extremamente consistentes quanto a Alf, sua concepção e sua influência, deixa transparecer que a bossa nova teria um estilo rítmico fundamentalmente sincopado (o que é verdade), mas *irregular*, o que não se pode concordar. Tal atributo seria pertinente especificamente ao samba-jazz realizado pelos conjuntos instrumentais a partir da década de 60, que utilizavam o repertório da bossa nova, mas o executavam a partir da postura jazzística, com muitos solos e até clichês de blues (como na gravação de *Chega de saudade* pelo conjunto de Sérgio Mendes: Bossa Rio), e principalmente, aplicando a concepção *irregular* quanto ao ritmo - de samba, no entanto.

Vale afirmar então, que o resultado da performance de Johnny Alf pode ser mais propriamente enquadrado como samba-jazz, pois o que ele faz envolve justamente os atributos descritos acima. A única e fundamental diferença, no entanto, é que não se trata de uma arte essencialmente instrumental, e sim da manifestação de um cantor e compositor acima de tudo, mas que dá muita importância e vazão ao teor instrumental.

Os CDs *Cult Alf e Eu & a Bossa*, gravados ao vivo (os únicos) e dois de seus últimos (o primeiro foi lançado em 1998, e o segundo em 99), resultaram de uma gravação realizada em 1996, para a produção de um vídeo pela fundação *Rockefeller*, em duas noites

no Bar *Vinícius*, em Ipanema. Revelam um clima bem jazzístico, de *jam-session* (ou *bossa-session*, como descrito na contra-capas de *Cult Alf*), exemplificando bem o afirmado no parágrafo anterior.

Na contra-capas interna de *Cult Alf*, há o seguinte depoimento de Alf, que revela o comprometimento de sua música com o espírito do jazz e que traduz o resultado de sua performance:

Nunca me preocupei em classificar a música que eu faço, se é samba-jazz, jazz, samba ou bossa-nova. Sempre nas entrevistas alguém reclama: isso tem nome? Música não tem nome, meu bem. Música é som. Eu sempre saio por essa... Eu mesmo não sei classificar. Mas uma coisa eu faço questão de dizer: eu gosto de jazz e na minha música o lado jazzístico é muito forte. Principalmente no que diz respeito à participação dos músicos. Eu dou a eles a hora de mostrar o que sabem fazer com o instrumento. Isso dá uma ebulição muito grande na minha música.

Esse dois CDs fazem parte do mesmo show, portanto trazem a mesma formação instrumental, composta pelo trio (piano, baixo e bateria), mais um solista - no caso Idriss Boudrioua no sax alto. Em músicas de tempo rápido (sambas), há o procedimento clássico de grupos de jazz, bem constante nas apresentações de Alf: após o solo principal há o solo de contra-baixo e um revezamento entre um solo de bateria e o solo de piano, dividindo a estrutura da música (*chorus*), de forma simétrica, geralmente em grupos de oito compassos. Tal procedimento é encontrado nas músicas: *Fim de semana em Eldorado*, *Céu e mar e Desafinado*, em *Cult Alf*; e *Tristeza de nós dois* em *Eu & a Bossa* (áudios em anexo)

Rapaz de bem, contida no *Eu & a Bossa*, é uma das poucas registradas que contém solo de Johnny, que geralmente sola pouco, o fazendo apenas em situações de shows ao vivo em que não há condições de haver um solista (verba curta!), cuja presença é sempre de sua preferência.

Será aproveitado desta gravação, o mesmo trecho utilizado anteriormente como exemplo de sua interpretação vocal, porém com a transcrição rítmica de seu acompanhamento, para ilustrar o diálogo rítmico existente entre seu canto e sua harmonização.

No pentagrama superior esta sua interpretação vocal, e no inferior a transcrição da divisão rítmica de sua harmonização.

Exemplo 8: Harmonização em *Rapaz de bem* (CD *Eu & a Bossa* – 1999)

The musical score is presented in two systems, each with a vocal line (voz) and a harmonic line (harm.). The key signature is one flat (Bb) and the time signature is 2/4. The score is divided into measures, with measure numbers 9, 17, 26, and 34 indicated at the beginning of their respective systems.

System 1 (Measures 1-8):

- Measures 1-2: Rest
- Measure 3: B^b7₉
- Measure 4: F7_M
- Measure 5: Rest
- Measure 6: A_m7₉
- Measure 7: D7_b9
- Measure 8: Rest

System 2 (Measures 9-16):

- Measure 9: G_m7
- Measure 10: A7₁₃
- Measure 11: D7_M
- Measure 12: B_m7
- Measure 13: E7_b9
- Measure 14: A7_M
- Measure 15: C7₉
- Measure 16: Rest

System 3 (Measures 17-25):

- Measure 17: F7_M
- Measure 18: B^b7
- Measure 19: F7_M9
- Measure 20: A_m7₉
- Measure 21: D7[#]5
- Measure 22: G_m7₉
- Measure 23: Rest
- Measure 24: Rest
- Measure 25: Rest

System 4 (Measures 26-33):

- Measure 26: A7₁₃
- Measure 27: D7_M9
- Measure 28: B_m7
- Measure 29: E7_b9
- Measure 30: A7_M9
- Measure 31: G_m7₉
- Measure 32: Rest
- Measure 33: Rest

System 5 (Measures 34-41):

- Measure 34: C7₉
- Measure 35: F_m7₉11
- Measure 36: B^b7₁₃
- Measure 37: E^b7_m7₄
- Measure 38: A^b7₁₃9
- Measure 39: D^b7_M9
- Measure 40: Rest
- Measure 41: D7[#]9

(segue...)

Nota-se a constante utilização do recurso de atraso de uma semicolcheia ou colcheia, no primeiro tempo do compasso (trata-se de um andamento rápido), intercaladas com frases rítmicas desenvolvidas a partir da divisão de seu canto e que não definem um padrão.

Em seu solo há outro fator importante, referente à adaptação da relação entre seu canto e a harmonização, para a mão direita (melodia do solo) e a mão esquerda (harmonização):

A relação entre as duas é de revezamento: de maneira geral, enquanto ele desenvolve os motivos melódicos do solo na mão direita, que geralmente são curtos, a mão esquerda “estaciona”: simplesmente não tocando nenhum acorde, ou apenas sustentando um. Nos momentos em que a melodia dá uma pausa, ou repousa, é que a mão esquerda entra em cena, jogando blocos, ou fragmentos de acordes (*voicings*), contracenando com a melodia, num jogo de revezamento rítmico, provocando-a e preenchendo os espaços deixados por ela (recurso mencionado anteriormente, referente à relação entre seu canto e sua harmonização).

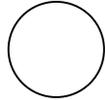
. No disco *Eu e a brisa*, há um samba rápido, chamado *Samba sem balanço* (Vera Brasil), cantada com piano trio (áudio em anexo). Como não há créditos dos músicos, nem ficha técnica no CD relançamento, os ouvintes devem imaginar que se trata de Alf ao piano. No entanto ele apenas canta nesta faixa, na qual o pianista é José Briamonte - também arranjador do disco. Essa música é bem exemplar do estilo samba-jazz, com bastantes convenções no arranjo, e tem inclusive a presença de Airtó Moreira na bateria, cujo estilo se assemelha ao de um dos bateristas mais representativos desse estilo: Edson Machado, possuidor de uma sonoridade bem volumosa e abrangente - distante da sutileza bossanovista. No solo de piano a diferença com o estilo de Johnny fica bem evidente, devido, não só ao maior virtuosismo de Briamonte, mas justamente pela forma com que este interage a mão direita com a esquerda. Em várias passagens, Briamonte, com a mão esquerda, conduz ritmicamente a melodia incorporando muito mais os contornos de uma base de samba, de uma maneira *não-regular*, já como herança da convergência destas duas posturas interpretativas (*irregular* e *não-regular*), revelada anteriormente pela bossa nova (*Eu e a Brisa* foi gravado em 1968).

Em Johnny Alf não há - e isso é de suma importância para a comparação proposta neste trabalho - a relação independente entre as idéias desenvolvidas em cada mão, tanto melódicas como rítmicas, e é nesta última que reside a principal diferença entre Alf e um dos conceitos rítmicos essenciais da bossa nova, revelado pela arte de João Donato.

ANEXOS – Capítulo 1

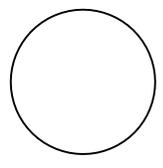
DARN THAT DREAM

- VAN HEUSEN



G6 / Bb7 Eb7 A-7 B7 E- E7/A7 C# C6 B-7 b5 E7
 A-7 F7 B-7 Eb7/Bb 1. A-7 D7 B-7 E7 A-7 D7
 2. A-7 D7 G6 -- Bb7 Eb6 C-7 / F-7 Bb7
 G-7 C7 b9 F-7 Bb7 Eb6 C-7 G-6
 A-7 D7 Eb7 D7 G- Bb7 Eb7 A-7 B7
 E- E7/A7 C# C6 B-7 b5 E7 A-7 F7 B-7 Eb7/Bb
 A-7 D7 G6

BILL EVANS / JIM HALL - "UNDERCURRENT"



BODY AND SOUL - GREEN

Eb-7 Bb7(b9) Eb-7 D7 Dbmaj7 Gb7 F-7 Eo7
 Eb-7 C-7b5 F7 Bb-7 Eb7 Eb-7 Ab7 1. Db6 Bb7 2. Db A7
 Dmaj7 - E-7(A7/E) D/F# - G-7 C1 F#-7 B-7 E-7 A7 Dmaj7
 D-7 G7 Cm7 Ebo D-7 G7 C1 B7 Bb7 -
 Eb-7 Bb7(b9) Eb-7 D7 Dbmaj7 Gb7 F-7 Eo7
 Eb-7 C-7b5 F7 Bb-7 Eb7 Eb-7 Ab7 Db6 (Bb7)
 FINE

JOHN COSTRANE - "COSTRANE'S SOUND"
 BLUE MONUMENTARY - "MARCH 6, 1925 - JUNE 15, 1965"

MOONLIGHT IN VERMONT

JOHN BLACKBURN
KARL SUESSDORF

Ballad

$E\flat\Delta 7$ $Cm 7$ $Fm 7$ $B\flat 7$ $E\flat\Delta 7$ $Cm 7$ $D\flat 9\#11$
 $Fm 7$ $B\flat 7\text{ sus }4$ $E\flat 6$ $E\flat\Delta 7$ $Cm 7$ $Fm 7$ $B\flat 7$
 $E\flat\Delta 7$ $Cm 7$ $D\flat 9\#11$ $Fm 7$ $B\flat 7\text{ sus }4$ $E\flat 6$
 $A m 7$ $D 7$ $B m 7$ $B\flat 9$ $A m 7$ $D 7\#9$
 $G\Delta 7$ $B\flat m 7$ $E\flat 7$ $Cm 7$ $B 9$ $B\flat m 7$ $E\flat 7$
 $A\flat\Delta 7$ $B\flat + 7\flat 9$ $E\flat\Delta 7$ $Cm 7$ $Fm 7$ $B\flat 7$ $E\flat\Delta 7$ $Cm 7$ $D\flat 9\#11$
 $Fm 7$ $B\flat 7\text{ sus }4$ $E\flat 6$ $F 7\#11$ $B\flat 7\text{ sus }4$ $E 9$ $E\flat\Delta 7$

Tabela para análise harmônica

Estas tabelas determinam a denominação adotada para se definir a distância entre acordes e/ou tonalidades, em cima da qual se atribui a qualidade (Maior, Menor etc.)

Tonalidade maior:

I	Primeiro grau
II	Segundo grau
III	Terceiro grau
IV	Quarto grau
V	Quinto grau
VI	Sexto grau
VII	Sétimo grau

Tonalidade menor:

I	Primeiro grau
II	Segundo grau
IIIb	Terceiro grau bemol
IV	Quarto grau
V	Quinto grau
VIb	Sexto grau bemol
VIIb	Sétimo grau bemol

Cromático:

I	Primeiro grau	IV#/Vb	Quarto grau suspenso/Quinto grau bemol
IIb	Segundo grau bemol	V	Quinto grau
II	Segundo grau	VIb	Sexto grau bemol
IIIb	Terceiro grau bemol	VI	Sexto grau
III	Terceiro grau	VIIb	Sétimo grau bemol
IV	Quarto grau	VII	Sétimo grau

2 - JOÃO DONATO

Acreano, nascido em Rio Branco em 17 de Agosto de 1934. Quando tinha um ano mudou-se com a família para o Rio de Janeiro, onde passaram quatro anos, para que seu pai fizesse o curso da Escola de Aviação Militar do Exército. Voltaram para Rio Branco em 1939 e seu pai tornou-se um dos primeiros pilotos da região, trabalhando no reconhecimento das fronteiras do Acre com o Peru e Bolívia.

Em 1945, a Polícia Militar do Acre foi extinta e se quisessem continuar na corporação, seus integrantes poderiam pedir transferência para qualquer lugar. Seu pai pediu para o Rio, para onde a família mudou-se novamente, desta vez definitivamente.

Sua família era musical. Seu pai (que também se chamava João Donato) tocava bandolim, um pouco de piano e sua mãe cantava. Sua irmã mais velha Eneida tocava piano, inclusive cumprindo nove anos do Conservatório Brasileiro de Música, seguindo o desejo de sua mãe, de torná-la concertista. Seu irmão mais novo, Lysias (que nasceu no Rio em 1937), era o único sem inclinações musicais. Preferia poesia e viria a ser, futuramente, o letrista de várias músicas do irmão.

Desde cedo tinha grande inclinação musical. Por volta dos oito anos ganhou seu primeiro acordeon, na verdade, uma sanfona de 24 baixos. Com esta Donato compôs sua primeira música, com letra e tudo: uma valsinha chamada “Nini”. Aos onze anos, por já ter evoluído bastante no instrumento, ganhou enfim um acordeon mais profissional, com 120 baixos.

A iniciação artística de Donato se deu em apresentações com sua irmã no Colégio Lafaiete, na Tijuca, onde estudava, e que às segundas-feiras promovia uma atividade chamada “extensão cultural”. Anunciavam-se como irmãos Oliveira e durante dois anos também se apresentaram em colégios e cinemas. Em 1949 a dupla se desfez por causa da

aviação, pois sua irmã, para seguir essa outra forte tradição familiar, tornou-se aeromoça. O próprio Donato teria seguido a mesma carreira (e vontade) do pai, se não fosse constatado que ele era daltônico (aos quinze anos!), ao fazer o exame de vista da Aeronáutica.

Um dia apareceu no Lafaiete o conjunto vocal *Namorados da lua*. Depois do show Donato foi ao camarim, onde começou sua amizade com seus integrantes e também seu gosto pelos conjuntos vocais, como cita em entrevista a Chediak:

“Comecei a gostar dos conjuntos vocais. Gostava de todos eles: dos Namorados da Lua, Vocalistas Tropicais, Os Cariocas, Os Garotos da Lua, Os Anjos do Inferno. Gostava do vocal em harmonia, de quatro ou cinco vozes cantando juntas em diferentes alturas. Bonito aquilo!” (CHEDIAK, 1999, pg. 12).

Na seqüência da entrevista, conta que sua primeira experiência em conjuntos vocais foi justamente com o Namorados da Lua, substituindo Lúcio Alves.

Nessa época já se enveredava pelo caminho de ser um músico profissional. Por volta dos quinze anos, freqüentava o Sinatra-Farney *Fan Club*, onde costumava tocar acordeon, mas também participava dos encontros do “rival” Dick Haymes-Lúcio Alves *Fan Club*, fato que provocava bastante ciúme em suas respectivas fundadoras e já indicava sua personalidade bem desprendida.

No Sinatra-Farney, conheceu Johnny Alf e também o próprio Dick Farney, os quais o influenciaram bastante como revelado pelo próprio Donato em outro trecho da mesma entrevista citada acima:

Chediak: - E Johnny Alf, como foi que vocês se conheceram?

Donato: - Quando eu estudava no Colégio Lafaiete, ia à casa dele, na Rua São Francisco Xavier, em frente ao Colégio Militar. Na verdade, eu o conheci no Sinatra-Farney *Fã Club*, um clubezinho de fãs de Frank Sinatra e Dick Farney que havia na Tijuca. Eu gostava muito daquele jeito dele de tocar, daqueles acordes que ele fazia. Aprendi muito com Johnny Alf.

Chediak: - Você chegou a conhecer o Dick Farney?

Donato: - Muito, conheci muito. Quando trabalhei no Copacabana Palace, o Dick também estava lá com o quinteto dele. No primeiro dia que conversamos, ele foi logo com a minha cara: “Já vi que você é dos meus. Vamos lá em casa que eu quero lhe mostrar uns discos.”. Dick gostava muito da música americana e foi muito influenciado por ela, a começar pelo nome que adotou. E recebia muitos discos dos estados Unidos, onde ele já tinha morado. Naquela época, não era muito fácil achar disco americano no Brasil. Quer dizer, discos daquele pessoal que fazia sucesso era fácil achar, mas discos de jazz não era não. E Dick Farney me levava para a casa dele, em Santa Tereza, e a gente ficava ouvindo discos de

jazz. Eu gostava das harmonias americanas, tanto que a minha primeira gravação como intérprete foi tocando no acordeon *Invitation*, que é uma música muito complicada até hoje. Enfim, estou contando tudo isso porque queria falar das influências que recebia de Dick Farney e Lúcio Alves. (IBID, pg 14):

. Mais adiante na entrevista ele aborda uma outra influência, exercida pelo cavaquinista do conjunto de Altamiro Carrilho - um músico pouco conhecido, chamado Duílio Cossenza -, quando, por volta dos 17 anos, tocou acordeon na Rádio Guanabara, no programa “Manhã na roça”, apresentado por Zé do Norte:

(...), muitas vezes, na hora do ensaio, tocava informalmente com o conjunto do Altamiro Carrilho. Nesses momentos o Duílio dava uns acordes no cavaquinho que assustava todo mundo. Chico Anísio, que também trabalhava lá, só o chamava de “Stan Kenton do cavaquinho”. Se você ouvir a gravação de *Brejeiro*, de Ernesto Nazaré,, com o conjunto de Altamiro, você vai ver que Duílio fazia umas coisas diferentes. Também participei dessa gravação como convidado. Ele a toda hora me mostrava uma coisa nova e eu aprendia. (IBID, pág. 16)

Essa atividade demonstra o ecletismo precoce de Donato. Por essa declaração também transparece a grande influência exercida por Stan Kenton tanto nele, como a toda essa geração de músicos e artistas. Em outra entrevista, bem anterior, também concedida a Chediak, registrada no terceiro volume da série Songbook de bossa nova, Donato assim aborda seu contato com A orquestra de Kenton, a partir de seu contato com Dick Farney:

O Dick Farney, que cantava no Copacabana Palace, levava a gente para casa para ouvir os discos dele. Só ele tinha aqueles discos. O Dick sempre foi americanizado, a partir do nome dele. (...) Lembro-me da primeira vez que ouvi na casa dele, pela primeira vez, um disco da orquestra do Stan Kenton, fiquei doido. Fui para casa e não conseguia dormir. De manhã, liguei para a casa do Dick: “Não consegui dormir por causa daquele disco”. E o Dick: “Então vem pra cá”. (CHEDIAK, 1990, vol. III, pg. 20)

Na época do “Manhã na roça”, começou a estudar piano e após sua temporada na Radio Guanabara, foi chamado para substituir Chiquinho (acordeon) no conjunto de Fafá Lemos na Boate Monte Carlo. Daí em diante atuou muito tempo nos conjuntos que se apresentavam em várias Boates já conhecidas de nossa pesquisa: *Copacabana Palace*, *Arpêge*, *Drink*, *Plaza*, *Sacha* entre outras. Segundo Donato, somando o tempo de trabalho em Boates no Brasil e nos Estados Unidos, dá mais de 20 anos!

Em 1950 Donato formou e liderou o grupo vocal *Os Modernistas*, inspirados na música de Kenton. Todavia, Donato não era lá muito disciplinado e pontual nas apresentações que o grupo fazia como experiência na Rádio Guanabara. Esta então, em pouco tempo, cancelou a experiência por falta de paciência e o grupo acabou. No entanto, seus mesmos integrantes, mais o *crooner* Miltoninho e o violonista Nanai (menos um deles: Jânio de Freitas, que se tornaria jornalista), se reuniram em 1953, para reconstruir o grupo *Os Namorados da Lua*, de Lúcio Alves, contudo sem o próprio, que lhes cedeu o repertório, os arranjos, mas privou-os “da lua”, passando o conjunto a se chamar apenas *Os Namorados*.

O conjunto gravou na Sínter, neste mesmo ano, uma nova versão de *Eu quero um samba* (Haroldo Barbosa / Janet de Almeida), gravada originalmente em 1945, por Lúcio Alves. Esta gravação é citada por Ruy Castro, em trecho de seu livro *Chega de Saudade*, como revolucionária, principalmente devido à interpretação de Donato (metáforas à parte):

Este é um disco a se ouvir para crer. No novo arranjo de Donato, os baixos do seu acordeão fraturavam o ritmo como uma metralhadora de sínopes e produziam uma batida que antecipava, quase sem tirar nem pôr, a do violão de João Gilberto, cinco anos antes de *Chega de Saudade*. Era tão moderno que, na época, ninguém entendeu – tanto que os Namorados ficaram por ali mesmo. (CASTRO, 1990. pg 58)

O outro lado desse disco continha *Três Aves Marias* (Hanibal Cruz).

O grupo ainda gravou neste mesmo ano, ainda na Sínter: *Palpite infeliz* (Noel Rosa) / *Pagode em Xerem* (Sebastião Gomes e Alcebádes Barcelos), e, em 54: *Você sorriu* (Valdemar Gomes / José Rosa) / *Não sou bobo* (Nanai, Ari Monteiro e L. Machado).

Também em 53, formou seu próprio grupo: *Donato e seu conjunto*, gravando com este, dois discos instrumentais (em 78 r.p.m.), um com: *Invitation* (Bronislau Kaper) e *Tenderly* (J. Lawrence / W. Gross) - sendo esta a gravação referida por Donato no trecho de entrevista citado anteriormente -, e outro com: *Já chegou a hora* (Rubens Campos / Henricão) e *You Belong to Me* (Pee Wee King / Stewart/Price).

Em 1954, formou o *Trio Donato*, com o qual lançou um 78 rpm contendo as canções *Se acaso você chegasse* (Lupicínio Rodrigues / Felisberto Martins) e *Há muito tempo atrás* (J. Kern / I. Gershwin).

Donato é trombonista também, instrumento que começou a tocar após mudar-se para São Paulo, para fazer uma temporada como pianista, com a orquestra *Os Copacabanas* (onde tocou também com a de Luis César e com seu próprio grupo). Citou a Chediak seu interesse pelo instrumento a partir de sua utilização justamente em orquestra, principalmente na de Kenton, na qual tocava um de seus ídolos, Frank Rosolino: “Trombone em orquestra sempre me chamou a atenção. Stan Kenton, por exemplo, sempre soube usar muito bem o instrumento em sua orquestra.” (CHEDIAK, 1999, pg. 16).

A seguir cita também a influência de Edson Maciel “Maluco”, um grande trombonista, já falecido, autêntico representante do samba-jazz executado pelos grupos instrumentais do início dos anos 60, no *Beco das Garrafas* (Bottles Bar), Rio de Janeiro :

Quando ouvi o trombone do Maciel, pensei: “Caramba! Que coisa estranha! Estranhíssima!”. Ali começou a nossa amizade e passamos a andar sempre juntos. O próprio Maciel achou que eu também devia tocar trombone e acabei, tempos depois, comprando um instrumento com o trombonista Astor. Mas fiquei mesmo com o piano e o acordeon. O trombone não é um instrumento para você começar a tocar aos 25 anos de idade. (IBID, pg. 16)

Ainda em relação às suas influências, quando indagado sobre quais teriam sido, por Chediak, revelou em sua resposta uma enorme semelhança com as de Johnny Alf, confirmando parte do que norteia os conceitos deste trabalho:

Chediak: - Quem foi que lhe influenciou?

Donato: – Os músicos de jazz. O primeiro disco que comprei foi um disco de jazz. Gerry Mulligan, Stan Kenton, as grandes orquestras americanas, como a do Glenn Miller, a do Tommy Dorsey, a Ella Fitzgerald, a Sarah Vaughan, uma porção. (...). (CHEDIAK, 1990, vol. III, pg. 18)

Tais influências não poderiam ser, de fato, tão diferentes entre os dois, já que compartilharam a mesma ambiência musical, com apenas a diferença de que Alf, por ser cinco anos mais velho, atuava há mais tempo, sendo ele próprio uma referência a Donato, como demonstrado anteriormente. O fato porém, comprova que ambos tinham (e tem) afinidade com a mesma estética musical, com preferências e gostos muito parecidos, não sendo uma mera questão de estarem num mesmo lugar, vivendo a mesma época

Em 56, gravou pela *Odeon* o LP *Chá dançante*, com produção de Tom Jobim, o qual não teve grande repercussão comercial

Em 58, no Rio de Janeiro, passou a tocar apenas piano, integrando a orquestra de Copinha, no Copacabana Palace. Largou o acordeon após seu instrumento ter sido roubado de dentro do carro. Como em todas as boates em que trabalhava havia um piano, não se sentiu obrigado a comprar outro, passando então a dedicar-se principalmente ao piano e a manter também o trombone, mas como *hobby*.

Nessa época compôs com João Gilberto a música *Minha saudade*, considerada seu primeiro sucesso. No mesmo ano gravou duas faixas em parceria com João Gilberto, no LP *Dance conosco*, da Copacabana: *Mambinho* e *Minha saudade*, mas nada de significativo aconteceu em sua carreira a partir desses registros.

Basicamente entre 1950 e 1958, Donato tocou em uma grande variedade de conjuntos, bailes orquestras, boites, *jam sessions* e atividades diversas, definindo até então uma carreira de certa forma errática e descompromissada em termos de produção artística. Embora sua reputação entre os colegas fosse extremamente alta, fazendo-o ser muito respeitado como músico e compositor, “os talvez milhares de seus achados como músico se perderam naqueles bailes bobocas ou nas festas de formatura, em que ninguém estava prestando atenção. Quase nada do que fez naquele tempo foi parar em discos e, o que chegou a ser, tornou-se raridade até nos sebos.” (CASTRO, 1990, pg. 193-4).

À medida que Donato evoluía como músico, ampliava-se também sua fama de maluco e irresponsável, sempre devido a faltas, atrasos ou excessos de “aditivos”. Talvez essa irreverência existisse, devido a sua situação era relativamente cômoda, pois, nessa época morava com sua família na Tijuca e “nunca sentiu falta de casa, comida e roupa lavada.” (IBID, pg. 193).

O fato é que em 1959, o trabalho começava a lhe ser escasso. Seu amigo e colega dos *Namorados*, o violonista Nanai, que havia ido para os Estados Unidos tocar com Elizeth Cardoso, acabou ficando por lá após a volta dela ao Brasil e telefonou a Donato, convidando-o a participar de uma temporada com o *Bando da Lua* (conjunto que acompanhava Carmen Miranda, lá conhecidos como *Miranda's Boys*). Donato aceitou, foi, mas em pouco tempo o conjunto já estava fazendo restrições ao seu jeito de tocar, como revela o próprio Donato:

Pô, eu estava chegando do Rio de Janeiro, amigo do Tom Jobim, do João Gilberto e do Johnny Alf, tocando daquele jeito moderno, e o *Bando da Lua* ainda estava na base do *Tico-tico no fubá*. (...) Eles achavam que eu era americanizado. O fato é que terminada a temporada, apareceu um convite para Las Vegas e eles me dispensaram do conjunto. Fiquei sozinho em Los Angeles, sem falar inglês e olhando para cima.(CHEDIAK, 1999, pg. 18)

Saiu procurando emprego nas boates, estabelecendo-se em Los Angeles. Acabou se envolvendo com a música Latina, por lá haver muita orquestra dessa música e por ter tido oportunidades de tocar (aprendendo o estilo meio “na marra”) com músicos expressivos desse estilo - os quais já admirava anteriormente -, como Caltjader, um vibrafonista sueco que fazia um jazz de sabor latino; Mongo Santamaría; Johnny Martinez, que tinha uma das orquestras mais populares de L.A.; Eddie Palmieri e Tito Puente, uma das maiores expressões da música cubana.

No total ficou 12 anos na América do Norte, onde tocou, gravou, arranjou e acompanhou nomes como Astrud Gilberto, Eumir Deodato (com o qual gravou um disco em 1969), Tom Jobim, Dorival Caymmi, João Gilberto, Nelson Riddle (arranjador de Frank Sinatra), Stan Getz, entre outros. Voltou definitivamente ao Brasil apenas em 1972.

Uma diferença significativa entre Donato e Johnny Alf, nos anos 50, reside no fato do primeiro ter desenvolvido uma carreira bem intensa no sentido de ser um músico instrumentista, sobretudo acompanhante. Inicialmente não era um cantor e sua produção não envolvia a composição e interpretação de suas canções, incluindo a letra. Suas composições eram exclusivamente instrumentais, das quais muitas receberam letra bem mais tarde, mudando também de nome, em função de seu conteúdo poético (serão especificadas adiante).

Johnny Alf em seu início de carreira, já revelava seu potencial de compositor, intérprete e letrista num sentido mais autoral, de concepção mais definida. Donato, por sua vez, atuou em atividades muito diversas e ecléticas, onde por muitas vezes seu envolvimento era como um músico “operário”, em que sua genialidade fazia a diferença na interpretação, mas não consolidava uma produção com unidade.

Essa realidade pode levar à conclusão, que Johnny Alf não obteve amplo sucesso porque seu perfil, já com contornos definidos, era ousado e não suficientemente comercial. Donato, por sua vez, não havia ainda nem constituído um perfil definido, contando apenas

com algumas composições de cunho instrumental, dispersas e ainda semeando suas concepções como músico em atividades variadas. Ambos não faziam sucesso para o público, mas eram extremamente considerados pela classe musical.

Donato contudo, viria a conhecer o sucesso de fato com suas músicas, tempos depois.

Nunca foi muito apegado à música com letra. Sempre fora mais ligado ao teor instrumental da música, considerando a letra um artifício comercial (e que no seu caso se confirmou plenamente). Não fazia as letras de suas músicas, as quais na maioria das vezes receberam letra anos – ou décadas até – depois. Assim descreveu a Chediak, sobre essa sua característica:

(...). As minhas músicas não fizeram muito sucesso porque não tinham letras. Nem pensava em letra. Só fui pensar nisso depois de 1972, quando voltei para o Brasil e o pessoal dizia que minhas músicas deviam ter letras. Eu não achava letra uma coisa importante. Aliás, não acho até agora. Letra só é mais importante porque faz a música vender mais e dá mais dinheiro. Música, pra mim é melodia, harmonia e ritmo. Letra não é música. Quando você vai estudar música, ninguém fala em letra. Letra é negócio de comércio, de fábrica de disco para vender mais. Você vê: a música clássica, tirando a ópera, não tem letra. (CHEDIAK, 1990, pg 21)

Várias de suas músicas que hoje tocam no rádio e são bem conhecidas de um público bem mais amplo, já existiam como música instrumental antes dele ir para os Estados Unidos, reinantes essencialmente no meio de colegas músicos, com outros títulos. *Gaiolas abertas*, que recebeu letra de Martinho da Vila, era *Silk Stop*; *Villa Grazia* se tornou *Bananeira*, após a letra que recebeu de Gilberto Gil; *Até quem sabe*, *Café com pão* e *Vento do canavial*, que receberam letra de seu irmão Lysias, eram respectivamente: *You can go*, *Jodel* e *Sugar cane breeze*; *A rã* era na verdade *O sapo*, quando Donato mostrou a música para Sérgio Mendes nos Estados Unidos, e mudou de nome após a letra que recebeu de Caetano Veloso. *Lugar comum*, com letra de Gilberto Gil, era antes *Índio perdido*. A única que fugiu a essa regra, foi *Minha saudade*, em parceria com João Gilberto, que fez a letra para a música, antes de ela ser gravada em 58.

Várias dessas músicas foram gravadas instrumentalmente, nos dois discos que serão utilizados para a essência deste trabalho, gravados pela Polydor, com seu trio, em 1962: *Muito à vontade* e *A bossa moderna*.

Em 1961 Donato estava casado com a atriz americana Patrícia Del Sasser (na época era garçomete), que havia engravidado nos Estados Unidos, enquanto namoravam. Ela estava cansada dos E.U.A., com vontade de viver em outro país. Donato sugeriu o Brasil e então vieram para cá. Contudo não demorou muito para ela perceber que aqui era pior que a América, pois era uma época em que faltava energia elétrica, havia fila para pão, carne, manteiga, etc. e, ainda por cima, eles estavam com um recém nascido! Alguns meses depois voltaram para os Estados Unidos.

Nesse curto tempo que Donato passou no Brasil, é que esses dois discos foram gravados. Era para ser gravado apenas um, mas, segundo Donato: “Eu, Tião Neto e Milton Banana entramos no estúdio e gravamos tão rápido que o pessoal da gravadora decidiu: ‘Já que vocês gravam tão rápido, vamos gravar mais um disco’.” (CHEDIAK, 1999. pg. 20)

O CD de relançamento de *A Bossa muito moderna...*, contém em sua contra capa, outro depoimento de Donato relacionado a este acontecimento:

(...).Dando continuidade àquele primeiro disco, *Muito à vontade*, este outro foi chamado de *A Bossa Muito Moderna de João Donato e Seu Trio*. Quando o pessoal da gravadora viu que o primeiro disco foi gravado muito rapidamente – no terceiro dia estava terminado -, eles falaram: ‘grava mais um, já que você vai viajar para os Estados Unidos e não se sabe quando volta’. A gente gravou e o disco ficou arquivado para eles lançarem na seqüência, um ano depois.

Seu trio era composto por Milton Banana na bateria, Tião Neto no Contra-baixo e Amaury Rodrigues na percussão. Donato havia acabado de fazer uma temporada na Europa acompanhando João Gilberto, junto com Neto e Banana, portanto, a base do trio estava bem entrosada. Esses depoimentos demonstram a espontaneidade contida no resultado, fruto de uma concepção já bem amadurecida e dominada, o que comprova a idéia desses dois registros constituírem uma unidade. Mais ainda, revelam e ilustram muito bem a dimensão e essência da personalidade musical de Donato, assim como sua capacidade como compositor e instrumentista. Daí o motivo destes dois registros terem sido escolhidos, dentre vários outros, para esta pesquisa

Um fato também interessante, merecedor de nota, é que várias das músicas gravadas foram compostas no estúdio, durante a gravação.

Por essa época outra grande semelhança com Johnny Alf se faz notar: a ausência dos dois no estouro da bossa nova, que se deu de fato, no ano de 1959, com a gravação de *Chega de Saudade* com João Gilberto. Essa gravação é considerada (inclusive por eles próprios) como um marco para a definição deste estilo. Foi a conjuminância de vários elementos musicais embrionários, que se encontravam perambulando, principalmente durante toda a década de 50, mas que até então não contavam com uma manifestação que os conferisse unidade e singularidade. Da gravação de *Chega de saudade*, até o concerto no *Carnegie Hall*, em Nova York, em 1962 - quando a bossa nova se revelou para o mundo -, Johnny Alf estava em São Paulo e João Donato estava nos Estados Unidos, ambos à margem dos acontecimentos. Fato irônico até, pois foram dois dos maiores introdutores e articuladores dos elementos embrionários citados acima.

Outro fato interessante envolvendo a bossa nova, se encontra na contra-capa do CD de relançamento do LP *Muito à vontade*, em um depoimento do próprio Donato:

Engraçado que quando eu estava gravando este disco, chegou um funcionário do estúdio e falou: “mas isso não é bossa nova”. Eu falei: ”Eu também não disse que era bossa nova, tô gravando um disco, não sou obrigado a gravar um disco de bossa nova”. Eu nunca adotei nenhum sistema de nada. Não sou a favor nem contra, eu sempre toquei assim, mais jazzístico do que qualquer outra coisa. O cara tava certo, a bossa nova é mais, mais lenta, mais suave.

Nota-se aí outra semelhança de Donato com Alf: o não apego a rótulos, explicações, e sim à música e sua fluência natural.

Percebe-se também, que à época, a bossa nova já havia se consolidado como estilo, envolvendo atributos relativos à postura interpretativa, de elementos musicais estruturais que já vinham sendo consolidados. Isso remete ao entendimento de que a bossa nova se define pela dinâmica (suavidade, valorização de silêncios, pouca instrumentação, etc.), envolvida na interpretação do conteúdo harmônico, melódico e rítmico, que já estava em voga principalmente (mas não exclusivamente) e justamente, na arte dos dois nomes envolvidos neste trabalho.

A partir da segunda metade da década de 60, o cenário musical brasileiro sofreria muitas mudanças a partir da influência do Rock, e da cultura de massa. Essa realidade interferiria muito no âmbito da música brasileira instrumental, que se desenvolvia no início

da década, após o surgimento da bossa nova, e, sobremaneira na atuação de seus músicos. Muitos saíam do Brasil, desenvolvendo carreira no exterior – principalmente nos Estados Unidos -, pegando carona na aceitação da música brasileira, já consolidada pelo samba, e na recém revelada bossa nova. Sérgio Mendes, Eumir Deodato, Aírto Moreira, Edison Machado, Vitor Assis Brasil, Raul de Souza, dentre outros, e o próprio Donato, são alguns exemplos desses músicos que tiveram que sair para terem sua arte mais valorizada e um campo de atuação mais amplo.

Aqui no Brasil, a partir dos festivais, da Jovem guarda, da Tropicália e de alguns movimentos ricos, porém isolados (como o Clube de esquina, de Milton Nascimento), surgiria a chamada “MPB”, que, com um sentido bem mais amplo (e controverso), tiraria o samba como *mainstream* da música brasileira. O cancionismo seria novamente valorizado, estando os elementos musicais mais em função de um cantor (a) e da letra. Desta forma, os músicos que aqui permaneceram, teriam que se sujeitar à subserviência aos “artistas”, tendo um espaço muito limitado para a manifestação de seus dotes, já que a música envolvida para estes fins se tornara significativamente mais pobre, do que o caminho que a década de 50 e início da de 60 apontavam. Além disso não havia espaço ou mercado, que pudesse funcionar de forma paralela, para que a música instrumental pudesse florescer, mesmo que restritamente, oferecendo um relativo conforto aos músicos que preferissem estar à margem das imposições mercadológicas (*se você não pode com eles, junte-se a eles*)

Essa era a realidade que Donato deparou ao voltar, em 72. Porém, pode-se dizer que ele soube “juntar-se a eles”, ou melhor: “eles o juntaram”, pois a partir de então suas músicas (muitas antigas, como já dito) receberam parceria em forma de letra, dos mais diversos representantes dessa chamada MPB, adaptando-o muito bem a essa realidade, fazendo-o conhecer o sucesso.

Johnny Alf e João Donato sempre revelaram uma intensa adoração por música, cuja devoção conduzia suas atitudes de forma um tanto alienada. Alf sempre se mostrou muito humilde, recluso, avesso a concessões e ao jogo de estabelecer e ampliar contatos, através de atitudes políticas. A divulgação e a aceitação de sua arte talvez tenham sido afetadas por esse perfil. Donato, por sua vez, embora tampouco político, parecia não se ressentir muito ao fazer (ou ter que...) algumas concessões. Apesar de, como já apontado, seu desleixo ter lhe custado algumas chances perdidas, seu bom-humor, desprendimento e tranqüilidade, o

faziam se adaptar bem a qualquer realidade e a sabiamente (ou ocasionalmente) achar seu espaço. Um resultado bem exemplar desses seus atributos é o disco *A Bad Donato*, (que será focado mais adiante), que contém experiências “psicodélicas”, misturando *funk*, *rock*, *jazz*..., em busca de identidade.

Essa sua personalidade camaleônica, descompromissada, maleável, *easy going* e desapegada, que se notava desde sua juventude - ao manipular muito bem sua frequência nos dois *fan clubs* rivais, passando pelas diversas atividades e inúmeras adaptações, tanto aqui, como nos EUA -, mais uma vez se manifestava, desta vez de forma bem sucedida também em termos comerciais. Ele próprio, a partir da maior aceitação e divulgação de suas músicas, começou a revelar sua vertente de cantor, podendo, mesmo que modestamente, se filiar ao jargão da MPB.

Essa nova vertente se revela a partir do disco *Quem é quem*, e do seguinte: *Lugar comum*. Suas parcerias a partir de então envolveram os maiores e mais variados representantes dessa música: dos já citados Gilberto Gil, Caetano Veloso, Martinho da Vila (e seu irmão Lysias Enio), a Chico Buarque (*Cadê você*), Arnaldo Antunes (*Clorofila do sol – planta*), Cazusa (*Doralinda*), Moraes Moreira (*Marília*), Abel Silva (*Brisa do mar*), Eumir Deodato e Marcos Valle (*Não tem nada não*), Paulo César Pinheiro (*Chorou, chorou*), entre outros.

Suas músicas letradas, passaram a ser interpretadas e gravadas por vários cantores e cantoras, com vários sucesso de vendas. A lista inclui cantoras como Gal Costa, Nana Caymmi, Ângela Rô Rô, Adriana Calcanhoto e Lisa Ono, além de seus parceiros de letra, Gilberto Gil, Caetano Veloso, Martinho da Vila, entre outros.

Suas composições demonstram seu ecletismo, pois compõe em várias direções e sentidos. Com simplicidade, leveza, muito *swing*, fluência e objetividade, sua produção teve bastante espaço nessa nova geração de artistas.

Trabalhou também como acompanhante, arranjador e diretor musical de Cantores como Gal Costa (Show – disco *Cantar*, 1974), e Fagner (disco *Beleza*, 1979).

Sua eclética carreira pode ser subdividida em três fases distintas: a inicial seria a da pré-bossa nova, dos conjuntos vocais, de seus encontros com Dick Farney, Johnny Alf, João Gilberto e de suas atividades errantes e diversas, antes de sua partida para os Estados Unidos. A segunda seria justamente a que compreende o período em que passou nos EUA e

toda sua experiência com os músicos e a música Latina, a qual serviu como aditivo ao seu intenso suíngue. A terceira inicia-se após sua volta dos EUA, caracterizada pelo seu vínculo à MPB. Muito embora tenha abraçado a canção nessa fase de sua carreira, nunca abdicou de sua vertente instrumental, como arranjador, intérprete e improvisador em seus próprios trabalhos, como no disco *Leilíadas, Café com pão e Só danço samba*, este último interpretando apenas músicas de Tom Jobim.

Os dois discos escolhidos para serem abordados neste trabalho, embora cronologicamente estejam inseridos na segunda fase, foram gravados em seu início e funcionam como registros incubados e tardios do que se passou na primeira, a qual serviu para moldar seu perfil artístico. São registros muito interessantes por conterem todos os elementos musicais formadores da bossa nova (na apresentação contida no songbook de João Donato, são citados como clássicos instrumentais do gênero, como o faz Tárík de Souza²⁹), embora estejam muito mais afinados com o samba-jazz - inclusive segundo o depoimento citado acima, do próprio Donato, contido na Contra-capá de um dos CDs.

Na realidade, esses discos não contém a sutileza e leveza da bossa nova, nem tampouco a sonoridade aberta³⁰ do samba-jazz, em que todos os músicos participam como improvisadores. A seção rítmica se comporta de forma bem contida no que diz respeito a variações e virtuosismos, funcionando realmente como condução, de forma constante, à interpretação de Donato, que por sua vez contém improvisos pouco extensos (um chorus apenas, na maioria das músicas). O que chama a atenção na verdade não é a postura jazzística, determinada por muita improvisação e no diálogo entre os músicos, mas sim a força da concepção rítmica de Donato, carregada de suíngue e contrastes de acentuações entre sua mão direita e esquerda.

Antes do material contido nesses registros serem abordados de fato, serão definidas algumas características estruturais da música de Donato.

Os assuntos seguintes serão relacionados a partir da forma adotada no subcapítulo dedicado a Johnny Alf, para melhor ilustração da comparação proposta. Nesse sentido serão feitas algumas considerações sobre os dois primeiros sub itens.

²⁹ CHEDIK, 1999, pg.7

³⁰ “aberta” pode ser entendido também como atributo de volume, onde a bateria aproveita de forma mais intensa, todo seu recurso, resultando em uma performance mais “barulhenta” e ativa. Tais atributos podem ser comprovados a partir do estilo de dois bateristas típicos e expoentes do samba-jazz: Edison Machado e Airto Moreira

Pelo que já foi exposto em relação às influências de João Donato, fica claro que a realidade abordada no subtítulo **Trazendo o hemisfério norte**, também lhe diz respeito. Tudo o que foi exposto em relação às características da música americana, principalmente em termos estruturais, harmônicos e de como esta se manifestava no Brasil à época, se aplica a Donato e é fundamental para o entendimento de sua personalidade musical.

Diferenças residem no fato da aplicação prática de tais influências, ter ocorrido de forma distinta.

Uma diferença fundamental está implícita no subtítulo seguinte: **O cantar**, que demonstra como Alf se inseriu no mercado profissionalmente devendo muito ao seu atributo de cantor, inclusive cantando em inglês os *standards* americanos. A personalidade musical de Alf desenvolveu-se muito em relação à interação de seu canto com o instrumento, talvez sendo este um fato crucial para definir seu interesse pelos caminhos harmônicos e melódicos pouco explorados.

João Donato teve sua experiência como cantor em participações nos conjuntos vocais – como *Os Namorados*, ou *Os Modernistas* -, que funcionaram como mais uma de suas inúmeras atividades variadas, nas quais seu atributo predominante era o de instrumentista e não o de cantor. Donato não era um *crooner* - termo aplicado a cantores que centralizam a atenção da performance e da interpretação. Essa vertente só foi por ele aproveitada de forma contundente, bem mais tarde, nos anos 70, aproveitando seu renome como músico, compositor e a envergadura de sua obra, já bem sucedida e reconhecida. Este reconhecimento não se deu em função de seu cantar como veículo, muito pelo contrário, pois como foi demonstrado, a maioria de suas músicas que agora contém letra, já existiam como instrumentais.

Embora Alf tenha tido modesto reconhecimento no início de sua carreira, em interpretações de outra cantora (Mary Gonçalves, com *Escuta, Estamos sós* e *O que é amar*) e sua primeira gravação ter sido justamente instrumental (*Falsete* e *De cigarro em cigarro*), sua arte desde cedo envolvia a canção no sentido mais completo, incluindo o feitiço da letra, sua interpretação e o acompanhamento.

Conclui-se que o fato de Johnny Alf ter que se preocupar com sua performance de cantor, traria desdobramentos à evolução de sua arte de maneira distinta da de Donato, que por sua vez se ocupava mais com o aspecto instrumental da música - fato que é confirmado

pela sua própria opinião em relação à letra em música, apontada anteriormente. Esta ocupação, com o que poderia ser considerado a grosso modo, como “os bastidores” da canção (pois infelizmente o teor instrumental sempre foi relegado a um segundo plano, assim como a figura do arranjador), traz uma visão diferenciada de aproveitamentos e possibilidades, assim como uma evolução distinta na arte de cada um, embora compartilhando as mesmas fontes.

Pelo exposto, deduz-se que o enfoque na vertente de cantor de João Donato não se faz necessário ao trabalho. Nas duas primeiras fases de sua carreira, percebe-se que, embora o canto o tenha influenciado bastante, inferir qualidades a partir de seus atributos como cantor, seria mera especulação.

O que vale apontar, no entanto, como sendo extremamente importante, é como sua interpretação ao piano adapta e incorpora o papel de interpretação melódica que seria feito pelo canto, fato que viria a ser concretizado pela arte de João Gilberto e que definiu uma das características primordiais da bossa nova.

Explicando melhor: foi visto que o estilo de Johnny Alf como pianista, deve muito à interação com seu cantar, ou seja, no processo de seu auto-acompanhamento, revela-se um diálogo, no qual há uma flexibilidade rítmica muito grande, não uniforme, abrindo espaços e se desprendendo da métrica convencional. No caso de Donato, tal diálogo se dá entre o acompanhamento realizado pela sua mão esquerda, que resume o sentido harmônico e define as bases rítmicas, e a melodia explorada pela sua mão direita. Será visto mais adiante que tal diálogo envolve diferenças em sua interação, sobretudo rítmicas, que resumem a premissa principal deste trabalho.

Composições – harmonia e melodia

Uma característica marcante nas composições de Donato é a simplicidade. Muita coisa pode ser deduzida a partir de seu depoimento a Chediak

(...), eu tinha uns oito ou nove anos, e tava na beira do rio assobiando um troço assim (assobia a melodia de *Lugar comum*). Fiquei meio triste, com aquele negócio na cabeça. Muitos anos depois, Gilberto Gil botou letra naquela melodia, deu o nome de Lugar comum e o Tárík de Souza considerou uma das 10 obras mais significativas da música brasileira dos últimos tempos. Para você ver a força que tem uma música simples, sertaneja. (CHEDIAK, 1999, pg. 12):

Obviamente que o depoimento pode dar margem a várias interpretações, afinal é de certa forma, atual, feito com o desprendimento de quem já percorreu um longo e bem sucedido caminho. Mais ainda quando se indaga como pode um cara que foi influenciado por Stan Kenton, e todos os grandes nomes da música avançada da época (brasileira e americana), valorizar o que seria sertanejo?

Não há dúvida que o sertanejo expresso por ele, traz um sentido genuíno, dizendo respeito às suas vivências de criança, ainda no Acre, sem a conotação, de certa forma pejorativa que o termo remete nos dias atuais, a uma música “brega” e “piegas”, principalmente nos meios musicais.

Acima de qualquer polêmica, o que o trecho revela, e, na verdade é um traço marcante das composições de Donato, é sua intenção de fazer o complicado soar simples e direto. Talvez seu desafio seja justamente o de trazer Kenton à beira de um rio, para ser assobiado por um pescador anônimo.... Conjecturas à parte, o fato é que todas as influências descritas anteriormente e que se emparelham totalmente com as de Alf, se manifestam nas composições de Donato de forma bem distinta.

O material harmônico é o mesmo: acordes formados a partir de tétrades, com farto aproveitamento de tensões, inseridos em movimentos harmônicos (cadências) correntes do sistema tonal, assim como de *Blues*, à guisa dos reinantes em *standards* americanos - tal como visto com Johnny Alf. De forma geral, Porém Donato prefere organizá-los de forma bem diferente, prevalecendo um resultado mais simples e direto, minimalista e menos

calcado nos caminhos harmônicos inesperados, ou até inusitados, e sim em centros tonais mais definidos. Embora utilize preparações secundárias (via II – V7, ou substituições e derivações desta) assim como alguns acordes modulantes, suas músicas são de fácil análise harmônica, praticamente inexistindo situações como *E Aí?* e *Céu de Estrelas*, de Johnny Alf. Algumas se restringem a dois acordes apenas (ou pouco mais que isso), podendo envolver centros tonais distintos para cada um, ou a sonoridade advinda do *Blues* (principalmente se o acorde em questão for dominante – X7). São casos em que há mais ênfase na levada rítmica, do que no viés canção, percebido através do discurso melódico/harmônico.

Transparece a intenção de se guiar a priori, não pela harmonia, suas combinações e possibilidades diversas, mas por algum motivo melódico, geralmente curto, aplicado em um movimento harmônico simples, que carrega enfaticamente a intenção rítmica da composição. Estas podem ser de grande variedade de estilos, não se restringindo, tal como em Alf, ao ritmo de samba-canção (baladas, bossa lenta ou samba lento), ou levadas de samba/bossa média à rápida – ou seja: variações de samba/bossa.

Além da variedade de estilos rítmicos ser mais presente em suas composições, estas dependem de um enfoque mais apurado nesse quesito, por esse elemento estar, por assim dizer, em primeiro plano, junto com a intenção harmônica. Em Alf, o que prevalece é o caminho e as surpresas oferecidos pela harmonia e melodia, sendo o ritmo coadjuvante³¹. Donato traz o ritmo a um primeiro plano, sendo muitas de suas canções extremamente simples em termos melódicos e harmônicos, mas muito intensas no suingue, proposto de forma direta e objetiva.

Pode-se argumentar que Johnny Alf muitas vezes explora em suas composições, motivos melódicos construídos em frases rítmicas curtas e reincidentes, porém ele vai, (inquietação, como que não resistindo às tentações harmônicas) envolvendo-os em caminhos harmônicos que acabam dispersando o enfoque exclusivamente rítmico dessas frases. Sendo assim, tais caminhos harmônicos acabam tendo um papel muito relevante no resultado. Donato, por sua vez, afirma a intenção rítmica dos motivos melódicos através do recurso contrário: mantendo a harmonia estipulada a tal motivo por mais tempo. Desta

³¹ Importante salientar que esse sentido, de certa forma secundário, do ritmo, não diz respeito à importância deste como elemento de interpretação na performance e sim ao estilo rítmico prévio da música.

forma, o dinamismo da música não depende só das mudanças de clima oferecidas pela seqüência harmônica, as quais demoram mais, obrigando a uma interpretação calcada em um pulso rítmico mais intenso, constante e concebida.

Tais considerações de forma nenhuma remetem a qualquer juízo de valor estético, apenas demonstram procedimentos diferentes, cada qual com sua genialidade

. As músicas de Donato são, em sua maioria, mais curtas que as de Alf, e trazem estruturas bem simples, com partes distintas, fáceis de serem detectadas. Geralmente obedecem a forma baseada em duas partes (A e B), dispostas no formato clássico **AABA**. Como exemplos desse formato podemos citar as canções: *A rã, Amazonas, Minha Saudade, Tim dom dom, Bananeira, Lugar Comum, A paz, Brisa do Mar, Chorou, chorou, É proibido afinar o piano, Flor de maracujá, Gaiolas abertas (Silk stop), Nasci para bailar, Sambou...sambou, Simples carinho, Vento do canavial (sugar cane breeze)*, dentre outras.

Outras simplificam ainda mais esse formato, constituídas apenas de uma parte (A), que se repete com uma variação no final do segundo A (coda), perfazendo a estrutura **AA´**. *Quem diz que sabe* e *Até quem sabe*, ilustram esse formato. Como extremo na questão de simplicidade estrutural, encontram-se músicas como *Emoriô*, composta em cima de dois acordes apenas, podendo ser dividida em duas partes a partir somente da melodia e letra. *Café com pão (Jodel)*, também é muito simples, estruturada em dois períodos curtos (oito compassos), cada um com basicamente dois acordes – ou momentos harmônicos –, se diferenciando melodicamente pelo registro (altura) dos motivos, que se mantém ritmicamente.

Naquela base, gravada no LP *Muito à vontade*, remete a uma *jam* no estúdio, pois se fundamenta em dois acordes menores, que não compartilham o mesmo centro tonal (campo harmônico): Dm79 e Fm79. Cada um preenche dois compassos (2/4), onde Donato improvisa livremente, dando a dica de estar no tema quando executa uma mesma frase, montada a partir das notas de cada acorde..

Para se ter uma ilustração bem precisa de como muitas composições de Donato acontecem (ou aconteceram) assim como de suas características predominantemente rítmicas e simples, serão utilizados dois trechos de depoimentos do próprio, contidos nas contra-capas de relançamentos dos CDs: *Muito à Vontade* e *A Bad Donato*:

No primeiro lê-se:

(...) A música Muito à vontade, eu fiz no estúdio. Deu nome ao disco depois, mas foi feita na hora.. Era um conjunto que vinha tocando já há um tempo (...). Então quando chegamos no estúdio para gravar, a gente se perguntou: ‘vamos tocar o que?’. Aí eu saí tocando essa música, e o Milton Banana falou: ‘Ah, muito à vontade’

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 se usavam muito na época: ‘Vamos Nessa’, ‘Só se For Agora’, ‘Naquela Base’ e ‘Caminho de Casa’. E esse disco foi gravado em dois dias.

Na seqüência, um parecer extremamente revelador e preciso:

As músicas não têm muita imagem da letra, são mais uns teminhas mesmo. Dá pra ver que elas não tinham muita melodia, eram mais um motivo para tocar um “instrumentalzinho”. (...)

Apesar desse tom um tanto pejorativo, utilizado por Donato, ao se referir ao conteúdo de suas composições, ele acerta na mosca em como definir, não só as músicas desses dois discos, como também a maioria de suas composições. Todas parecem vir envoltas no clima descrito e vivido nesse determinado momento, que se faz muito ilustrativo e sobretudo, nos repassa outra característica marcante da obra de Donato: o hedonismo.

Em *A Bad Donato*, atesta-se, a partir desta que foi uma experiência musical (Funk) de outra fase (1970), em outro lugar (Los Angeles, EUA), sua predileção pelo ritmo, mais do que pelos caminhos harmônicos:

Eles queriam que eu gravasse seja lá como fosse, mas eu também não sabia como seria. Foram umas duas semanas de preparação para me acostumar com os novos instrumentos, tentando descobrir a sonoridade deles – tinha muito botãozinho -, (...) Eu me lembro de ter comprado um monte de discos de *James Brown* para procurar um caminho. Comprei também discos do *Led Zeppelin* e de vários outros artistas que faziam sucesso na época, mas não me identifiquei especialmente com nenhum deles. Fiquei mesmo com o *James Brown*, que era aquele estilo *Funk*, aquela coisa mais em cima do ritmo.(...)

A *Bad Donato* foi uma tentativa de entrar no mercado de lá mais no esquema do momento. Eu queria fazer sucesso e a bossa nova já não dava pra mim porque era uma coisa mais cantada, mais João Gilberto, Astrud Gilberto, Antônio Carlos Jobim, estava muito relacionada à letra. O Frank Sinatra tinha gravado. E a minha música tocada não estava em segmento nenhum, ou estava no segmento do Jazz, que já não tinha tanto sucesso comercial. Os músicos de Jazz caíam pro popular, como é o caso do Miles Davis, do Wes Montgomery, começando a tocar para grandes platéias. Entrou o fusion... E o meu disco é isso, uma fusão de música brasileira com Jazz, Rock e eletrônica.

Percebe-se que muita coisa descrita anteriormente sobre Donato, se explica por esse depoimento.

James Brown foi um dos pioneiros e dos maiores nomes da *Funk Music* americana, musica baseada basicamente em cima da batida (beat), ou pulsação rítmica, que de forma repetitiva e redundante definem o balanço da música, que viria a ser referido pelo termo *groove*. Tal música continha (e contém) uma harmonia extremamente simples, justamente para que as atenções se voltem mais ao *groove*, do que ao discurso harmônico/melódico.

O que é mais importante ao *groove* é o arranjo da base, que estipula o papel exercido por cada instrumento que a compõem. O raciocínio passa a não ser apenas o de cada instrumento assumir a sua maneira de executar um determinado ritmo, como por exemplo ao se tocar um baião, o baixista, o baterista e o pianista automaticamente aplicarem sua noção prévia do ritmo, e saírem tocando. O arranjo da base se preocupa em estipular papéis específicos a cada instrumento (no caso do Funk geralmente constituídos de pequenos fragmentos repetitivos), que isolados, poderiam até soar inócuos, mas em conjunto determinam a unidade e o balanço.

Donato, diferentemente de Johnny Alf, considera muito o enfoque nos arranjos de base para o resultado de suas composições.

O resultado de *A Bad Donato* é um disco bem especial, de *Funk, Rock, Fusion, Electronic Jazz*, ou “experiência psicodélica” - como a capa do disco sugere. Seja lá o que for, é carregado de muito suingue, com idéias bastante avançadas, criativas, intensas e originais, nos arranjos de base. A adição de elementos brasileiros reflete bem a personalidade de Donato, pois se nota de forma intuitiva e bem encaixada no estilo proposto (é justamente aí que o disco se sobressai), não soando de forma nenhuma forçada, como um artifício puramente comercial – como sendo música brasileira “para gringo” (geralmente resultando em um produto que não é nem uma coisa nem outra).

Essa experiência também demonstra a versatilidade de Donato e como ele estava à frente de seu tempo, desvenda o porquê de, nos dias atuais, ele ainda ser uma referência à jovem geração também ligada ao Funk, Rock e música eletrônica brasileira, tendo composições atuais em parceria com representantes desta, como *Lá Fora* (letra de Leonardo Tuch e Marcelinho da Lua) e *Balança* (letra de Marcelo D2). Suas idéias soam modernas até hoje, pois, independente dos avanços tecnológicos que aconteceram desde

então, residem em uma concepção muito criativa em termos rítmicos. *A Bad Donato* também, de certa forma, influenciou e antecipou uma derivação direta do *Funk*, a partir da metade dos anos 70: a *Disco Music*, fato que Donato descreve na seqüência de seu depoimento na contra capa do CD

Geralmente, no *groove* de um *Funk*, ou de uma *Disco music*, adota-se uma figura rítmica com um motivo (ou fragmento) melódico curto e simples, que funciona como uma frase (riff), em cima de um ou poucos acordes. Essa frase se repete, como um ostinato, fazendo com que o reconhecimento da música, assim como seu suingue, se dê a partir dessa proposta rítmica inicial (desse riff).

Na época em que *A Bad Donato* foi concebido, faziam sucesso também conjuntos como os *Beatles*, que, embora embasados no *Rock'n'Roll*, revelavam canções de caráter mais melódico e com estrutura fechada. Diferiam muito do estilo adotado como referência por Donato (James Brown). Essa sua preferência ilustra bem, seu estilo de orientar suas composições.

Outro indicador dessa faceta rítmica de Donato – e até mais fundamental e contundente – é a forte influência exercida pela música latina³², principalmente na época que tentava se estabelecer nos Estados Unidos, na virada dos anos 50.

Os estilos derivados dessa música, são muito fundamentados na percussão, ou seja, em sua essência, a música latina se faz com muitos desses instrumentos, que a conduzem orientados principalmente pela clave³³. Toda a harmonia é explorada a partir desse caráter essencialmente percussivo da performance, e os instrumentos responsáveis por esta (principalmente o piano), incorporam fortemente essa postura.

De maneira geral, com exceção do bolero, a harmonia é muito simples, favorecendo o enfoque predominantemente rítmico da música. O ritmo se dá a partir da repetição de padrões (*patterns*), que caracterizam o *tumbao*, termo que se refere ao *groove* (ou levada) para os vários ritmos da Salsa.

³² É considerado aqui “música latina”, a música realizada essencialmente no Caribe, principalmente Cuba, Rep. Dominicana e Puerto Rico, E que se firmou comercialmente como salsa nos EUA, a partir do son cubano. Os gêneros mais significativos são a rhumba, mambo, merengue, cha cha cha, guajira etc.

³³ É o nome de um instrumento de percussão, composto por dois pedaços cilíndricos de madeira. Produzem um som seco, alto e agudo, que se faz notar bastante. Também é o termo utilizado para indicar a célula rítmica que define a estrutura da música cubana e suas diferenciações, a partir das variações contidas em sua figura, que geralmente preenchem dois compassos.

Várias das músicas de Donato têm o toque latino, que se nota ou na concepção da composição propriamente dita – como *Nasci para bailar*, *Caminho de casa*, *Só se for agora* ou *Amazonas*, por exemplo -, ou na concepção de interpretação, elaborada nos arranjos. Geralmente a maneira latina de interpretação, cabe muito bem nas músicas de Donato, sendo comumente empregada por quem quer que as interprete.

Introduções

As introduções elaboradas por Donato são bem diferentes das de Alf e reforçam ainda mais o exposto acerca de suas concepções como compositor.

Tem-se a impressão que Donato sempre busca o enfoque rítmico em suas introduções, que são geralmente curtas, calcadas em uma frase melódica simples, ou baseadas em uma pequena progressão de acordes, bem definida ritmicamente. Muitas dessas introduções são rerepresentadas no decorrer da música, como se fossem um interlúdio, ou até para funcionar como final. Desta forma muitas são como que incorporadas à estrutura da canção, o que indica uma grande diferença em relação a Alf.

Seguem-se alguns exemplos, extraídos do disco *Muito à vontade*:

Muito à Vontade, faixa título do disco, contém uma introdução de quatro compassos, com uma melodia desenvolvida em blocos baseada na progressão de acordes utilizada na parte final do tema. Após a exposição do tema, um chorus de improviso e sua reexposição, volta-se à introdução, que funciona também como final.

Exemplo 9: introdução de *Muito à vontade*

The image shows a musical staff with a treble clef and a common time signature (C). The melody is written in eighth notes with stems pointing up. Above the staff, the following chord symbols are indicated: B_m7b5, B^b_m6, A_m7, A^b7₁₃, D^b7_M, G^b7₁₃, F₇_M, and D₇^b9. The notation ends with a double bar line and the word 'Tema.' written above the final note.

A faixa seguinte: *Tim Dom Dom*, começa com a entrada de um instrumento por vez, a cada dois compassos, em ritmo de samba: primeiro o pandeiro, seguido pela bateria, o baixo e o piano. Os dois últimos executam um padrão melódico em cima de uma levada rítmica, adotada para a progressão: / Em7⁹ / B7sus4⁹ B7#5b9 / por quatro vezes até a exposição do tema. Aqui também é adotada a mesma estrutura da música anterior, voltando-se à introdução para o final, após o improviso e a reexposição do tema.

Pra que chorar é em ritmo de bossa em andamento médio e começa com o piano e o baixo executando os acordes C6⁹ e Db7#9#11, um para cada compasso (2/4), adotando a figura rítmica considerada básica da bossa nova, usada como base na batida revelada por João Gilberto na gravação de *Chega de Saudade*:



Esses dois acordes, executados em cima dessa figura se repetem por quatro vezes, para o início do tema, e não aparecem mais na música, funcionando quase que como uma contagem.

Sambou....Sambou contém uma introdução que também não aparece mais, tendo a mesma função que a anterior. Também adota uma melodia feita em bloco com os acordes da progressão / Gm7 C7b913 / FM7 D7#5 /, em cima de uma figura rítmica derivada do samba:

Exemplo 10: introdução de *Sambou...sambou*.



Jodel (Café com pão) possui uma introdução que também funciona como final. É bem simples, de apenas quatro compassos, executada duas vezes (ritornello):

Exemplo 11: introdução de *Jodel*

The musical notation shows a four-measure sequence on a single staff. Above the staff, the chords are labeled: Bbm7, Eb79, Bbm7, Eb79, F7M, Bb7, F7M, and Bb7. The melody consists of quarter notes: Bb, Eb, Bb, Eb, F, Bb, F, Bb.

Vamos Nessa tem como introdução uma apresentação da única célula rítmica em que o tema é exposto. Esse tema é feito de uma nota só, que é executada como nota de ponta dos acordes que formam a progressão harmônica da música, em cima da seguinte célula rítmica, de dois compassos 2/4:

The rhythmic cell is shown on a single staff. It consists of a sequence of eighth notes: G, A, B, C, D, E, F, G.

A introdução, portanto, é feita sobre essa célula, apenas com o acorde C7#913, por quatro vezes até a entrada do tema. Também é retomada no final, porém repetida indefinidamente, pois este se dá em *fade out*³⁴.

Minha Saudade possui uma introdução exclusiva, que também não aparece mais na música, feita nos mesmos moldes da de *Jodel*, embora seja uma música bem mais rápida. A melodia é a nota de ponta dos acordes, que seguem em bloco a figura rítmica:

³⁴ Termo usado para o recurso de gravação no qual o volume vai diminuindo gradativamente até a música “sumir”, consolidando seu final.

Exemplo 12: introdução de *Minha saudade*

Musical notation for the introduction of *Minha saudade*. The notation is on a single staff with a treble clef. Above the staff, the chords are labeled: G^{7M}, A^{b7M}, G^{7M}, F^{7M}, G^{7M}, A^{b7M}, perc. fill, and Tema... The melody consists of eighth notes and quarter notes, with some rests. The rhythm is 3/4 time.

Olhou pra Mim, contém uma introdução/contagem que dá a impressão da música ser em compasso de três tempos (3/4), pois há um arranjo de base a partir dos ataques dos acordes, que são executados em tercina (3:2):

Exemplo 13: introdução de *Olhou pra mim*

Musical notation for the introduction of *Olhou pra mim*. The notation is on a single staff with a treble clef and a 3/4 time signature. Above the staff, the chords are labeled: B^bm7, E^b7, B^bm7, E7, B^bm7, E^b7, A^b7M, and F^{7#5}. The melody consists of eighth notes and quarter notes, with some rests. The rhythm is 3/4 time.

Uma outra introdução que tem efeito semelhante, embora mais complexa, é a de *Só Danço Samba*, faixa 4 de *A Bossa Muito Moderna...* Nesta porém, a transcrição parece um tanto complicada - com fórmula de compasso em três tempos, sendo o último de cinco -, se levarmos em conta o “clima” da gravação, descrito anteriormente pelo próprio Donato. Há que se ressaltar que no momento da gravação, a idéia pode ter sido passada aos outros músicos (e assimilada por estes), de forma mais intuitiva, “de ouvido”:

Exemplo 14: introdução de *Só danço samba*

Musical notation for the introduction of *Só danço samba*. The notation is on two staves: a treble clef staff and a bass clef staff. The time signature is 3/8. Above the treble staff, the chords are labeled: F⁶, B^b7, E^b7M, A^b7, D^b7M, G^b7⁹, G^m7¹¹, and C⁷₁₃ C⁷_{13b}. The melody consists of eighth notes and quarter notes, with some rests. The rhythm is 3/8 time.

O tema segue exposto em 2/4, em F maior. Essa introdução diferencia-se das comumente empregadas por Donato, e até mais do que a de *Olhou pra mim*, pelo fato de conter não só o contraste rítmico determinado pela mudança de tempo ternário para tempo binário, mas também pelo efeito causado pelo compasso de cinco tempos, que interrompe a fluência do de três, gerando um efeito de irregularidade rítmica ao começar o tema, semelhante a um “disco de vinil riscado”. De qualquer forma há que se ressaltar que se trata de uma idéia predominantemente rítmica, fato que prevalece em todos os exemplos aqui demonstrados.

Percebe-se então, que as introduções revelam diferenças entre Alf e Donato, que são muito significativas a esse trabalho, pois não restringindo a percepção destas, apenas sob a ótica de compositor e/ou arranjador, dão dicas e antecipam as preferências de cada um, no que tange também à interpretação.

Várias das introduções de Donato, ou são baseadas em, ou contém figuras rítmicas que podem ser considerados padrões de orientação da postura interpretativa *não regular*, citada anteriormente. Isto portanto, antecipa esta que é uma de suas principais características.

A harmonização

A forma de Donato harmonizar não difere em termos estruturais, da percebida em Alf. Tudo o que foi apontado no subitem homônimo dedicado ao segundo, em relação ao conteúdo harmônico, às aberturas e formas de organizar os acordes (com as duas mãos ou apenas com a esquerda, em *voicings*), se aplica a Donato, ressaltado que se trata de um procedimento estruturalmente comum e até básico aos pianistas, principalmente de jazz e música popular, não constituindo inovação,. Idem em relação à sua concepção vertical no tratamento da harmonia.

Há diferenças de preferências e escolhas, tanto circunstanciadas pelo teor da música visitada, como, e principalmente, derivadas da personalidade de cada um.

Johnny procura salientar as informações harmônicas contidas em seus acordes, e utiliza o ritmo como coadjuvante nesse empenho. Donato, por sua vez, procura organizar suas escolhas harmônicas a partir de um prisma predominantemente de acompanhamento rítmico.

Seu balanço, inovação e “segredo”, residem em sua maneira de colocar ritmicamente os acordes, e, como estes se encaixam nessa função.

O ritmo

João Donato é avesso a clichês e arroubos de virtuosismos, próprios de muitos pianistas cuja formação ao instrumento se deu a partir da tradição erudita – principalmente pelo repertório do Romantismo. A iniciação e desenvolvimento no piano, direcionados à condição de concertista, confere ao pianista muita facilidade técnica, que por vezes se manifesta de forma impessoal e descontextualizada, se o mesmo não possuir muita maturidade e sensibilidade, para conter seus ímpetos mecânicos.

Embora Donato não deva sua iniciação musical exclusivamente a essa tradição, o que o distingue de outros pianistas que a tiveram, não é sua fluência, ou capacidade técnica, mas sim sua preocupação em utilizar tais atributos primordialmente em função do ritmo, de forma coesa, sucinta e objetiva. Para tanto enxuga as possibilidades harmônicas e melódicas, indo num sentido bastante oposto ao rebuscamento e ao excesso de notas, definindo um campo sonoro minimalista, onde aplica um jogo rítmico de dinâmicas e acentuações, que é onde sua arte sobressai, valorizando a simplicidade.

Tais atributos já foram apontados anteriormente, em sua concepção de compositor e arranjador, mas como intérprete sobressaem ainda mais.

De forma geral, Donato não sobrecarrega muito as informações contidas em sua interpretação. Exceto em exposições de temas previamente concebidos em bloco, ou para algum efeito rítmico específico, divide claramente as funções da mão esquerda e da mão direita - principalmente ao improvisar. A esquerda é responsável por sintetizar a harmonia (*voicings*) e acompanhamento rítmico, enquanto a direita desenvolve a melodia. Como já dito, o conteúdo existente em cada mão, não constitui dificuldade ou novidade técnica para a maioria dos pianistas, mas sim suas escolhas simples e certeiras, aliadas à relação de acentuações e deslocamentos rítmicos, existente na interação entre as duas mãos.

Todo pianista, desde cedo, desenvolve a capacidade de independência melódico/rítmica entre as duas mãos. Donato, no entanto, conferiu a essa capacidade, identidade ao samba e todas as transformações que esse gênero vinha sofrendo (em suas várias derivações de estilos), desde a década de 30, principalmente na de 50³⁵.

O fato do conteúdo harmônico e melódico ser relativamente simples, pode ter propiciado a consolidação de uma concepção de viés predominantemente rítmico, talvez por Donato não consumir muito tempo na árdua tarefa de atingir destreza técnica para realizar passagens difíceis. O resultado percebido entre suas duas mãos é a síntese do estilo bossa nova de interpretação, se o compararmos com o efeito rítmico existente entre a voz e a batida no violão (no formato tradicional do estilo, consolidado por João Gilberto). O fato de esse estilo ser, como diria o próprio João Gilberto: “uma forma de se tocar o samba”, revela a identidade e continuidade com o gênero

A interpretação de Donato revela algo que não acontece na de Alf: a unidade obtida, ironicamente, a partir da independência e auto-suficiência dos elementos desenvolvidos por cada mão.

Donato trabalha em sua mão esquerda, o acompanhamento rítmico para a melodia feita na mão direita. Esse acompanhamento é orientado por figuras rítmicas que se repetem, constituindo uma base, funcionando como guia para a forma *não regular* de interpretação (descrita anteriormente). Essa postura interpretativa permite, mesmo entre variações, a

³⁵ Para elucidar as transformações no samba, desde sua origem, até a década de 30, Cf. SANDRONI (2001). Para se averiguar as transformações que culminaram na batida da bossa nova, no fim da década de 50, Cf. GARCIA (1999).

percepção dessas figuras-base, que são advindas de padrões rítmicos desenvolvidos pelos instrumentos de percussão do samba, principalmente o tamborim.

Em cima dessa base, constituída de um padrão que se repete no meio de variações de maior ou menor intensidade, Donato desenvolve a melodia, que, por seu lado, também contém um jogo de variações rítmicas, proporcionado por deslocamentos de acentuações e síncope. Cada elemento (acompanhamento e melodia) tem, portanto, vida própria e já são muito interessantes de serem percebidos isoladamente. Mais interessante ainda é a percepção concomitante dos dois e o curioso resultado de unidade, percebido a partir de duas vertentes aparentemente independentes.

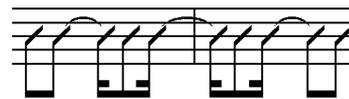
A seguir serão listadas algumas figuras percebidas no acompanhamento da mão esquerda de Donato, que constituirão células rítmicas e algumas variações mais recorrentes destas.

Para o assunto ser melhor organizado, os padrões rítmicos serão divididos em três grupos básicos, que funcionarão como ponto de partida para se situar a interpretação rítmica de Donato. Deve ser salientado que se trata da maneira *não regular* de interpretação (já abordada anteriormente), havendo casos em que, devido à gama de variações de uma figura, seria mais adequado apontar um dos grupos como referência de sua conduta. Cada grupo é formado a partir de uma figura representativa, da qual derivam outras que podem ser enquadradas como variações. Todavia, é importante a noção de que, num mesmo grupo (e até entre eles), nenhuma prevalece sobre as outras, podendo ocorrer casos em que a figura classificada no grupo como variação, seja na verdade, a principal.

O primeiro grupo é o constituído a partir de uma célula que preenche apenas um compasso 2/4, denominada *bossa básica*. Tal nome se justifica por essa célula ser predominante tanto nas interpretações de Donato, como nas mais clássicas do estilo bossa nova, gravadas por João Gilberto – como *Chega de Saudade*, por exemplo. Também por constituírem figuras simples e diferentes das tradicionais derivadas diretamente do samba, que preenchem dois compassos (não considerando o samba “maxicado” do início do séc. XX, cuja célula também preenche apenas um compasso).

Tabela 1: **Grupo I – bossa básica****Célula representativa****Variações**

O segundo grupo é o formado por células rítmicas que preenchem dois compassos, percebidas em instrumentos de percussão do samba (principalmente tamborim e agogô), as quais se organizam a partir da cabeça do primeiro tempo.

Tabela 2: **Grupo II – Células de samba na cabeça do tempo****Célula representativa****Variações**

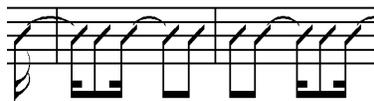
Etc...

O terceiro grupo é o também formado por células rítmicas que preenchem dois compassos, mas que se caracterizam pela antecipação de uma semicolcheia em relação à cabeça do tempo (síncope). No entanto, essa antecipação é comumente empregada por Donato, como um recurso de adicionar balanço à música, independente do grupo em que está orientado, ou seja, qualquer figura poderia ser antecipada (ou sincopada) por uma semicolcheia. Sendo assim, para uma organização mais clara, este terceiro grupo é

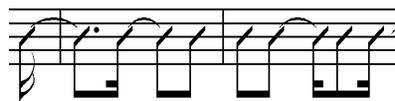
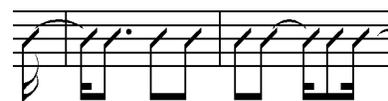
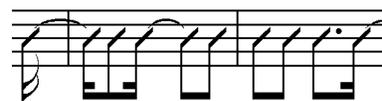
constituído a partir de (algumas) possibilidades obtidas através da inversão dos compassos das células do grupo anterior (esse recurso será melhor contextualizado adiante), que resultam em células com a cabeça do tempo antecipada

Tabela 3: **Grupo III – Células com a cabeça do tempo antecipada**

Célula representativa

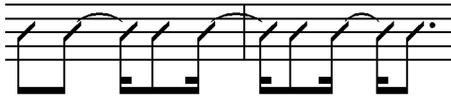


Variações



Etc...

É possível obter uma ampla gama de outras possibilidades, que também podem ser consideradas variações, a partir da eventual supressão de ligaduras, ou da subdivisão de colcheias por semicolcheias que a preenchem. Por exemplo:

A célula:  sem a ligadura no primeiro compasso, e com

duas semicolcheias no último tempo, ficaria assim: .

Tal consideração remete a outro fato importante, relacionado à escrita (transcrição) de tais células rítmicas: Em muitas interpretações, o que se percebe deveria ser escrito não com ligaduras, mas com pausas, principalmente na semicolcheia que foi ligada à figura anterior. Isto se deve ao fato de a célula rítmica ter uma sonoridade mais percussiva,

baseada em acentuações da subdivisão mais óbvia - ou implícita - da unidade de tempo, para se atingir o efeito da síncope característica do samba (e da música brasileira em geral). Se a unidade de tempo for representada pela semínima, tal subdivisão seria a obtida por quatro semicolcheias.

Graficamente, tal descrição poderia ser representada pela seguinte forma de escrita:



Percebe-se aí a existência de uma subdivisão (ou intenção) prévia em semicolcheia, onde a diferença nas acentuações é que definem o desenho rítmico da célula. Sendo assim, o que se nota não é um efeito propriamente de sustentação da nota, como define o recurso da ligadura, sendo mais apropriado, portanto, escrever tal célula assim:



Esta colocação é extremamente importante para se entender o sotaque envolvido na interpretação rítmica tanto do universo abrangido por este trabalho, como da música popular brasileira em geral. Deve ser devidamente considerada, pois, para facilitar as comparações aqui envolvidas, assim como na objetividade do trabalho, tal preciosismo não será adotado.

Fica estabelecido como procedimento padrão deste trabalho, a forma de escrita com ligaduras, para todas as células rítmicas envolvidas.

A utilização destas células será enfocada a seguir, a partir da abordagem de exemplos selecionados dos dois registros de Donato: *Muito à Vontade* e *A Bossa Muito moderna de João Donato e Seu Trio*.

Muito à Vontade

A primeira faixa é a faixa-título. É estruturada na forma **AAB**, executada em andamento médio. Após a introdução, o tema é exposto de forma bem suave, conduzido pela harmonização de sua mão esquerda – reforçada por acentuações do chimbau -, por uma célula que (ironicamente) não consta em nenhum dos grupos acima, embora possa se enquadrar no segundo (cél. de samba na cabeça do tempo). Tal célula e andamento, remetem a um ritmo parecido com a marchinha de carnaval e é adotada para as partes **A** do tema.

Exemplo 15: *Muito à vontade* – parte A

The musical notation for 'Muito à vontade' - part A consists of a melody line and a bass line. The melody line starts with a quarter note G4, followed by a quarter rest, then a quarter note A4, a quarter note B4, and a quarter note C5. The bass line consists of eighth notes: G3, A3, B3, C4, D4, E4, F4, G4. The chords are: Gm79, Am79 D7b9, Gm79, C7, F7M, Bb7, Am79, D7b9. The piece ends with 'Segue...'.

Na parte **B** do tema, sua mão esquerda adota nos primeiros oito compassos, de forma implícita, a célula representativa da *bossa básica*, que é executada de forma explícita pelo chimbau. Este orienta a sutileza de seu acompanhamento arpejado. Nos oito compassos seguintes, o acompanhamento executa de forma mais contundente a referida célula, voltando à forma mais solta e arpejada para o final da exposição, seguida do improviso.

Em seu improviso, predomina o acompanhamento pela célula *bossa básica* em sua mão esquerda (apesar de nos primeiros compassos se encontrarem um pouco esparsas). A mesma encontra-se também executada pelo chimbau da bateria, o qual o ampara, utilizando bastante a variante de antecipação de uma semicolcheia. Donato também aplica tal variante eventualmente, principalmente no final do improviso, mas de forma geral, percebe-se de forma mais contundente, a célula representativa.

O exemplo seguinte é a transcrição de seu improviso na integra. Ao seu término, o tema volta a ser exposto nos moldes iniciais

Exemplo 16: Improviso de *Muito à vontade*

First system of musical notation (measures 1-8). The key signature has one flat (Bb) and the time signature is 3/4. The notation includes a treble clef staff with a melodic line and a bass clef staff with a bass line. Chord symbols are placed below the bass staff.

Chord symbols: F D7b9, Gm7, Am7D7b9, Gm79, C79, F7M, Bb713, Am7, D7b9#5

Second system of musical notation (measures 9-16). The notation continues with the same clefs and time signature as the first system.

Chord symbols: Gm7, Am7 D7b9, Gm7, C79, F7M, Bb713, Am7, Am7/D

B

Third system of musical notation (measures 17-24). The notation continues with the same clefs and time signature. A measure rest is present at the beginning of the system.

Chord symbols: Bm7b5, E7b9, Am7, D7b9#5, Gm79, C79, Cm7, F7b9

(Segue tema,...)

Fourth system of musical notation (measures 25-32). The notation continues with the same clefs and time signature. A measure rest is present at the beginning of the system.

Chord symbols: Bm7b5, Bbm6, Am7, D7, Gm79, C79, F7M, D7#5

Tim Dom Dom

Essa faixa é um samba em andamento médio, estruturado em **AABA**. Sua levada é ilustrada, ou mesmo orientada, pela célula executada pela vassourinha, na caixa da bateria. Contém muitas variações, mas poderia ser definida basicamente como:



O tema propriamente dito, contém uma levada específica no piano, a qual se orienta por acentuações na segunda colcheia do primeiro tempo do primeiro compasso e na segunda semicolcheia do segundo compasso, mais a colcheia seguinte.

Seu improviso é feito apenas nas partes **A**, pois no **B** ele retoma o tema, retornando à improvisação no último **A**. É basicamente orientado por uma célula contida no **Grupo II** – células de samba na cabeça do tempo:



A transcrição a seguir é do improviso em **AA**. É suficiente para demonstrar seu acompanhamento baseado nessa célula, entre variações. Percebe-se também, como sua linha melódica é bem simples, tal como no da faixa anterior, revelando a preocupação em extrair com motivos curtos, o efeito rítmico de balanço a partir do contraste de acentuações entre as duas mãos.

Exemplo 17: Improviso de *Tim Dom Dom*

Em79 A713 Em79 A713 Em79 A713 (baixo "erra" e faz: / C B/ Em/) Em79 A713

Segue p/ B

Em79 A713 Em79 A713 Em79 A713 Em79 (C) (Em79)

Pra que Chorar

Outro tema em andamento de samba médio, podendo ser considerado bossa nova, devido à condução feita pela bateria, em cujo aro de caixa se encontra uma célula muito adotada para esse estilo, principalmente na década de 60³⁶. Na verdade é uma figura derivada da marcha-rancho (c/ o último tempo atrasado em uma semicolcheia), hoje em dia é utilizada no *Axé na timbalada*, no *olodum* e em marchas de carnaval, se for acelerada:

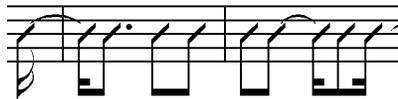


Embora Donato não utilize de fato essa célula, a música é de certa forma embalada por ela, pois Milton Banana não a varia. Donato desenvolve o tema de forma bem livre quanto ao acompanhamento, harmonizando bastante a melodia com acordes, sem estar tão junto à função de acompanhamento rítmico. Este aparece de forma mais veemente no

³⁶ Mais adiante será visto que essa célula é conhecida também como *brazilian clave*, representante do ritmo bossa nova (aos estrangeiros)

improviso, embora com muitas variações. Sua postura nesta música em alguns momentos se assemelha com a de Johnny Alf, por deixar a mão esquerda mais solta. Após o tema há o improviso, feito uma vez sobre a estrutura da música. Mantém-se repetindo os oito compassos finais desta, para o final (em *fade out*), onde cita (e varia) o tema.

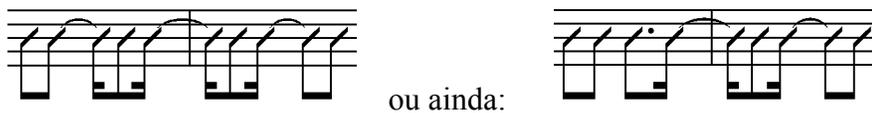
Principalmente na improvisação e, a medida em que esta evolui, sua postura rumo para um maior engajamento rítmico de sua mão esquerda e, embora execute muitas variações, pode-se considerar que ele se orienta pelo **Grupo III**, utilizando células de samba com antecipações. Ao final, quando está a repetir os oito compassos finais do tema, aparece bem definida a célula que podemos considerar como representativa de seu acompanhamento para essa música:



Sambou...Sambou

Esta faixa é de fato um samba, tipo “teléco-téco”, com a levada de aro de caixa bem variada, mas predominantemente a partir de células do **Grupo II**, sendo difícil (e até desnecessário) definir uma como representativa, ou predominante.

É estruturado na forma **AABA** e é muito ilustrativo quanto ao estilo e suíngue de Donato. Sua mão esquerda varia muito, com extrema destreza e “malandragem”, principalmente no improviso. Contudo, pode-se adotar como referência para a exposição do tema, duas células do **Grupo II**:



Para seu excelente improviso, pode-se considerar a primeira célula acima como representativa. A transcrição a seguir o contém na íntegra.

Exemplo 18: Improviso de *Sambou...sambou*

Chords: F7M A[♭] Gm7 C7 Am7D7b9 Gm7 C7 Cm7 F7 B[♭]7E[♭]7 Am7 (G713) Am7 D7b9

Chords: Gm7 C7 Am7 D7b9 Gm7 C7 Cm7 F7 Am7 D7b9 Gm7 C7 F7M F6

Chords: Bm7b5 E7b9 A7M Bm7 E7 A7M Cm79 F713 B[♭]6 Dm7 G713 C7sus4 A[♭]

Chords: Gm7 C7 Am7 D7b9 Gm7 C7 Cm7F7 B[♭]7M E[♭]7Am7 D7b9Gm7 C7F7M A[♭] (Tema) Segue... Gm7C7Am7

Algumas considerações acerca das transcrições:

São direcionadas ao entendimento principalmente de guitarristas e violonistas, por isso adotou-se a forma de transcrever a mão esquerda com cifras e figuras rítmicas, por esse processo estar mais ligado à linguagem de tais instrumentos e instrumentistas (assim como incorporam também um sentido universal). Deve ser ressaltado que transcrever precisamente para piano, restringiria o entendimento, assim como complicaria a redução e adaptação do que está sendo feito no acompanhamento. Mais ainda, o objetivo não é a transcrição totalmente precisa e fiel do que está sendo executado. Isso seria muito complicado, inócuo ao que aqui se propõe e quase impossível, devido à grande quantidade de variantes ligadas ao sotaque (e à “malandragem”), envolvido nas performances abordadas. A idéia é fornecer uma referência, seguindo os moldes de partituras existentes nos *Songbooks* (ou *Fake Books*), pelos motivos práticos e funcionais já citados anteriormente, no capítulo dedicado a Johnny Alf.

Quanto aos acordes transcritos e cifrados, são deduzidos e definidos a partir das *voicings* executadas por Donato, as quais em muitas situações não se revelam claramente, devido a vários fatores, dentre eles: o aspecto reduzido em razão do comprometimento com a função rítmica; a interação com o contra-baixo, que muitas vezes interpreta a harmonia com liberdade, revelando outras possibilidades de interpretação; a ocorrência de erros, ou disfarce de deslizes (malandragem), que dificultam a real definição do material.

Jodel (Café com pão)

Essa música é interessante, pois sua melodia é feita a partir de uma célula rítmica, que seria uma variante do **Grupo III** (cabeça do tempo antecipada). Harmonicamente e estruturalmente é bem simples, envolvendo basicamente um acorde - ou momento³⁷

³⁷ Será utilizado este termo para definir uma situação em que pode haver mais de um acorde nesse “momento”, porém não com função de cadência, ou movimento harmônico, que traria a noção de um centro

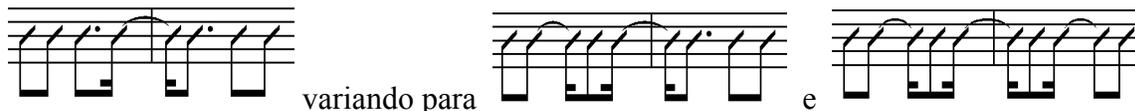
harmônico -, para cada célula, que contém a frase melódica. É estruturada na repetição de dois grupos de oito compassos (portanto quatro céls. Em cada), sendo que cada grupo reveza dois momentos harmônicos. Pelo clima que a música sugere, poderia ser considerada uma música modal, se não fosse o fato de os dois momentos harmônicos de cada parte, neste caso também serem funcionais no sistema tonal.

No primeiro grupo de oito compassos (parte A), revezam-se os acordes: Eb7 (sus) e F69, um para cada dois compassos. No segundo grupo (parte B), há dois grupos de quatro compassos com a harmonia repetida: / Gm7 / C7sus4 / F7M / / (repete) .

A célula adotada para a melodia é:



Curiosamente, no improviso, Donato a inverte, passando seu acompanhamento na mão esquerda a executar, predominantemente, a célula:



Isto pode ser conferido em seu improviso transcrito a seguir:

Exemplo 19: Improviso de *Jodel (Café com pão)*

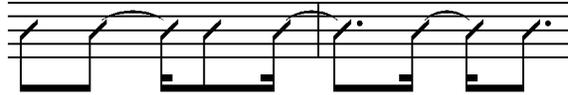
The musical score consists of four systems, each with a treble clef staff and a bass clef staff. The key signature has one flat (Bb) and the time signature is 3/4. The bass line is a consistent eighth-note pattern. The chords are as follows:

- System 1: Eb79, F7M (69), Eb79, F7M (69)
- System 2: Gm7, C7sus49, F7M, Gm7, C7sus49, F7M
- System 3: Eb79, F7M, Eb79, F7M
- System 4: Gm7, C7sus49, F7M, Gm7, C7sus49, F7M

Vamos Nessa

Como apontado no subitem dedicado às introduções, esta música é baseada em uma progressão harmônica, cujos acordes são executados em cima de uma única célula rítmica, mantendo-se a mesma nota na ponta, que pode ser considerada como sendo o tema. Os

acordes e o contra-baixo se mantém na célula, que é permeada por variações presentes no aro da bateria, que não a segue fielmente. Pertence ao **Grupo II** e, basicamente define o tema:



No improviso, no entanto, Donato não segue esta célula em seu acompanhamento, se orientando mais pelas presentes no **Grupo I**. Utiliza uma ampla gama de variações, geralmente pelo recurso das antecipações em cima da representativa de tal grupo (*bossa básica*).

É uma música em ritmo de samba rápido e geralmente nesse andamento, percebe-se no acompanhamento de Donato, a orientação descrita acima, ou seja, essencialmente pela *bossa básica*, aplicando antecipações. Trata-se de um improviso bastante rítmico e equilibrado, portanto o anexo em áudio é mais eficiente e direto para exemplificar seu estilo. É interessante notar no início, o efeito existente entre a melodia, que contém apenas semínimas em uma nota só, e o acompanhamento bem sincopado de sua mão esquerda

Minha Saudade

Esta faixa também envolve características descritas acima, quanto ao seu acompanhamento (principalmente no improviso). Embora um pouco mais lento, também é um samba (ou bossa) rápido, estruturado na forma **AABA**. Na exposição do tema em **A**, Donato não divide tanto as funções de suas mãos, procurando harmonizar a melodia. Em **B** no entanto, sua mão esquerda assume o acompanhamento rítmico orientado por uma variação do **Grupo III** (com antecipação):



A seguir há a transcrição de seu improviso em **AABA**, seguido pelo *especial* adotado para revezar com solos de bateria em **AA**, antes da retomada do tema em **B**.

Exemplo 20: Improviso de *Minha saudade*

The musical score consists of six systems, each with a treble clef staff and a bass clef staff. The key signature is one sharp (F#). The first five systems contain the main improvisation, while the last two systems are marked as 'Especial' and 'Fill de Bat.'.

System 1: Treble clef staff with notes. Bass clef staff with chords: G7M9, Am7, Bm7, Bb79, Am7, D7, G7M, D79.

System 2: Treble clef staff with notes. Bass clef staff with chords: G7M, Am7, Bm7, Bb7, Am7, D7, G7M.

System 3: Treble clef staff with notes. Bass clef staff with chords: Am7, D7, Gm7, C7, Fm7, Bb7, Eb7M, Am7, D7.

System 4: Treble clef staff with notes. Bass clef staff with chords: G7M, Am7, Bm7, Bb7, Am7, D79, G7M, Am7, D7.

System 5: Treble clef staff with notes. Bass clef staff with chords: G7M, C7M, Bm7, Bb713, Am7. Above the staff: (Especial p/ solos de bateria).

System 6: Treble clef staff with notes. Bass clef staff with chords: G7M, C7M, Bm7, Bb713, Am7. Above the staff: (Fill de Bat.).

At the end of the sixth system, the text "Segue p/ B..." is written in the right margin.

Percebe-se que Donato adota um procedimento rítmico similar ao acompanhamento da faixa anterior, o que comprova essa sua tendência em andamentos rápidos.

Naquela Base

É uma música feita com apenas dois acordes e talvez a que mais ilustre o fato descrito por Donato, de muitas terem sido compostas no estúdio, para a ocasião. Como apontado anteriormente ao abordar suas características como compositor, ela remete a uma *Jam* no estúdio, onde a introdução funciona como uma contagem, trazendo à tona uma célula rítmica para cada acorde, que no caso é exclusiva:



O tema é montado em cima desses dois acordes, embora não siga essa célula. É amparado por uma levada no chimbau da bateria que subdivide o tempo em semicolcheias de forma bem presente, variando células a partir de deslocamentos de acentuações nestas figuras. Nesse “clima”, Donato parte para a improvisação, a qual envolve fraseados curtos, com muitos deslocamentos de acentuação para um mesmo motivo melódico, bem ao seu estilo, como já percebido em exemplos anteriores.

Trata-se também de uma música em andamento rápido, portanto seu acompanhamento na mão esquerda segue o procedimento detectado anteriormente nessas circunstâncias, onde se orienta predominantemente pelo **Grupo I**.

Sua gama de variações, no entanto, é bem maior, com muitas antecipações e raramente se mantendo em uma mesma célula por muito tempo, o que torna difícil a assimilação via transcrição do improvisado. A ilustração de sua performance pode ser perfeitamente entendida a partir da audição do áudio em anexo, atentando-se para as constantes variações de seu acompanhamento e o efeito deste com as acentuações de suas idéias melódicas.

Olhou pra Mim

Também é um samba rápido, com andamento perto de 130 *bpm*. Sua levada se dá nos moldes de *Sambou...sambou*, embora esteja um pouco mais rápida. Estrutura-se em **AABA**, sendo que o último **A** possui um coda, que o aumenta em quatro compassos.

Seu acompanhamento durante o tema se apresenta bem vinculado à melodia, não seguindo propriamente nenhuma célula rítmica: no **A** executa os acordes entre as pausas dos fragmentos melódicos, em **B** tende a harmonizar a melodia mais livremente, mas também insere acordes, fraseando ritmicamente os momentos em que não há melodia. Tal procedimento lembra bem o estilo de Johnny Alf.

Em seu improviso, ele define as duas condutas, adotando - como já é de se esperar em tais andamentos - a orientação pela célula *bossa básica*, contida no **Grupo I**. No entanto, acontece aqui algo curioso: de fato Donato começa orientado pelo **Grupo I**, porém emenda duas figuras desse grupo: a na cabeça do tempo (*bossa básica*) e a com antecipação, criando uma seqüência que poderia ser considerada uma outra célula, de dois compassos, variante do **Grupo II**:

Célula da bossa básica:  , seguida de outra com antecipação, 

resultaria em:

Tal célula, à medida que o improviso avança, de fato evolui para as variações mais recorrentes do **Grupo II**, o que demonstra sua orientação também por esse grupo, ou, melhor dizendo: por células de dois compassos.

Outra consideração acerca das transcrições dos improvisos de Donato deve ser ressaltada aqui, por se tratar de uma situação exemplar: Donato muitas vezes cria as melodias em um registro muito próximo ao seu acompanhamento e, em alguns momentos, mistura as funções das duas mãos, fazendo a mão direita (melodia) “colaborar” com a levada rítmica. Esse recurso muitas vezes dificulta a definição total da melodia,

principalmente seu contorno rítmico. Portanto, para se adequar ao objetivo proposto e definido previamente, procurou-se dividir as funções, deduzindo-as da forma mais fiel possível.

Em determinados momentos da transcrição a seguir, de seu improviso inteiro, tal recurso se fez necessário.

Exemplo 21: Improviso de *Olhou pra mim*

A

10

18 B

26 A

35

Chord symbols: A^b7M, B^bm7, E^b7, B^bm7, E^b7, B^bm7, E^b7, A^b7M, F7, B^bm7, E^b7, B^bm7, E^b7, B^bm7, E^b7, A^b7M, Dm7b5, G7b9#5, Cm7, F7b9, B^bm7, F79, B^bm7, E^b7, B^bm7, E^b7, B^bm7, E^b7, B^bm7, E^b7, Cm7, F7b9, B^b713B^b713, B^bm7, E^b7b9, A^b7M, E^b7, A^b7M.

O que foi exposto já constitui material suficiente para demonstrar o estilo, a concepção e as características da performance instrumental de João Donato. Soma-se a isso o fato do CD *A Bossa Muito Moderna...*, conter, em maior ou menor grau, elementos bem parecidos com os já percebidos até aqui.

É importante também ressaltar que, algumas músicas desses dois registros, contém características específicas, nas quais a abordagem deveria ser de cunho particular, não sendo imprescindível para o que se quer demonstrar aqui. Além do mais, em tais situações Donato também manifesta vários princípios aqui detectados, porém aplicados de forma singular. As duas últimas músicas do CD *Muito à Vontade: Só se for Agora e Caminho de Casa*, exemplificam bem o caso, pois envolvem um toque bastante latino, tanto no que diz respeito à levada rítmica da seção rítmica, como - e principalmente -, na do piano.

Tema Teimoso é uma faixa nos moldes de *Vamos Nessa* e *Naquela Base*. Assemelha-se tanto pelo andamento rápido, como pela utilização na apresentação (ou introdução), de acordes densos, fechados, feitos na região grave e executados em cima de uma célula rítmica. Também sugere o fato de ter sido “feita na hora” e têm uma característica bem interessante, diferente das demais: sua harmonia é cromática, descendente, revezando na exposição do tema, uma seqüência de acordes dominantes (X713) e outra de menores.

No improviso Donato se mantém na seqüência de dominantes, orientando sua mão esquerda a partir da célula rítmica utilizada como o esqueleto do tema. Tal célula é exclusiva, convencionada com a seção rítmica e diferente das demais principalmente por compreender quatro compassos (2/4). A melodia do tema é feita alternadamente em cima dessa célula e está baseada na escala Pentatônica menor de Fá, com a adição da quinta diminuta - nota de passagem comumente chamada de *blue note*. O resultado obtido pela combinação da célula utilizada, com a melodia e a natureza dissonante da progressão harmônica, é diferente e de muito balanço.

A seguir há a transcrição do tema, junto com a progressão utilizada. O efeito do improviso será melhor assimilado a partir do áudio em anexo. Este acontece nos dezesseis compassos do tema.

Exemplo 22: *Tema teimoso*

Intro

(só Piano e pratos - pratos seguem a célula) (Bat. fill.) (Bat. fill.)

B \flat 13 A13 A \flat 13 G13 G \flat 13 F13 E13 E \flat 9 Fm9 Em9 E \flat m9 Dm9 D \flat m9 Cm9 Bm9 B \flat m9

Tema

(ritmo todos)

B \flat 13 A13 A \flat 13 G13 G \flat 13 F13 E13 E \flat 13 B \flat 13 A13 A \flat 13 G13 G \flat 13 F13 E13 E \flat 13

A Bossa Muito Moderna de João Donato e seu Trio

Como já mencionado, este disco foi lançado um ano após *Muito à Vontade*, em 1963, mas foi gravado na mesma época e momento, assim, trata-se de uma espécie de continuidade. O anterior já é bastante convincente quanto aos argumentos necessários a este trabalho. Diante deste fato, e, pelos motivos assinalados anteriormente, serão selecionadas

deste segundo registro para um enfoque mais detalhado, apenas algumas situações que enriqueçam o já exposto. A maioria das músicas será abordada de forma bem sucinta

Há também nesse disco, faixas com estreita ligação aos ritmos latinos, que valem a pena serem ouvidas nos anexos em áudio, para perceber sua forma de os mesclar ao samba. **Bluchanga** e **Sambongo** são faixas onde tais influências aparecem de forma mais contundente. A primeira, cujo nome faz alusão à mistura de *blues* com *charanga*, foi feita na época em que tocava com Mongo Santamaría; a segunda foi, segundo Donato, “mais uma invenção de estúdio”, na qual o nome refere à mistura de samba com bongô.

Índio Perdido, atualmente bem mais conhecida como *Lugar Comum*, é no disco executada em andamento bem mais rápido e também traz o bongô (e Cuba!) à tona.

Sambolero também figura neste grupo, mas sua interpretação está muito mais ligada ao samba, a começar pelo andamento (100 bpm, muito rápido para um bolero), e ser orientada ritmicamente pela célula da *bossa básica* (com uso constante da antecipação), encontrada de forma mais constante no chimbal da bateria, na clave (cuja presença aproxima a faixa ao teor latino, embora não execute a célula autêntica do estilo) e no acompanhamento de Donato.

Em todas essas faixas encontra-se, todavia, em maior ou menor grau, as características já reveladas anteriormente quanto à melodia e acompanhamento de Donato.

Rio

Este Tema é bem significativo por se tratar de um clássico da bossa nova. Está em um andamento entre o médio e o rápido (quase 90 bpm), favorável a uma interpretação de Donato que exemplifica muito bem toda sua importância para o estilo.

No início do tema o aro da caixa da bateria já sugere a célula da *bossa básica*, que no entanto logo se mistura a variações, também presentes na levada de tamborim.

Na exposição do tema, Donato cria uma levada um tanto específica, utilizando as duas mãos, remetendo a uma célula que poderia constituir outra variante do **Grupo II**, por

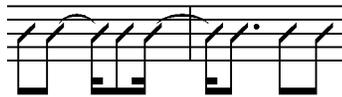
começar na cabeça do tempo (de acordo com a melodia). No **B** parece que vai se libertar um pouco mais no início, dividindo as funções e orientando-se pela *bossa básica*, porém retoma sua postura inicial da metade para frente.



Esta seria a célula: , sendo que a primeira semicolcheia do primeiro tempo e principalmente as últimas duas, são muito sutis, estão mais presentes na melodia e devem ser consideradas como sugestão de variação.

Seu improviso é bem ilustrativo quanto à postura *não regular* de interpretação, pois demonstra, de forma muito equilibrada, a presença de uma base, em meio a variações, que transparecem muita liberdade e conferem muito balanço.

Eis a célula que constitui a base de seu acompanhamento:



Improvisa apenas uma vez na estrutura da música (como de praxe). No final – a partir do compasso 25 - abandona a postura de acompanhamento para a melodia e desenvolve as idéias em blocos, sendo assim o que está transcrito para esta parte é uma redução/sugestão. Particularmente nos últimos quatro compassos, no entanto, há uma transcrição mais precisa, já que se trata de um efeito (emíola) relativamente simples e específico.

Exemplo 23: Improviso de *Rio*

A

Chords: Gm7, C7b9, F7M, B^b7, Am7⁹, D7b9#5

9

Chords: Gm7, C7, Gm7, C7, F7M, B^b7, Am7, D7¹³

B

17

Chords: G7M, G^o, F7M, F^o

25

Chords: Em7, A7, Em7, A7, Cm7, F7, Cm7, F7, Gm7, C7, Gm7, C7, B^bm9, E^b7, B^bm9, E^b7

33

Chords: Am7, Am9, D7b9, D7#5, (Gm7), (Am9 D7b9#5)

Só Danço Samba

O motivo de esta música estar selecionada, esta afinado com o da escolha desta para o disco, como descreve o próprio Donato no encarte interno do CD:

Eu conheci o Tom Jobim e o João Gilberto praticamente na mesma época, quando o João chegou da Bahia. Todo mundo ali, na mesma situação..., no tempo das boates, no Rio de Janeiro dos anos 50. Com dezesseis anos eu comecei a tocar nas boates com o pessoal, Fafá Lemos, Ribamar, Dolores Duran, Johnny Alf, Tom Jobim..., a turma da época. E **Só Danço Samba** era uma música fácil de tocar. A gravadora queria que eu misturasse ao meu repertório outras coisas que não fossem só as minhas, aí deu “Só Danço Samba”. Essa música que todo mundo sabe tocar.

Trata-se, pois, de uma referência com um sentido mais universal. O disco *Muito à Vontade* também contém músicas que não foram compostas por Donato, como *Tim Dom Dom* (Codó - João Mello), *Pra que Chorar* (Baden Powell - Vinícius de Moraes) e *Olhou pra Mim* (Ed Lincoln – Sylvio César). Estas, no entanto, não são tão conhecidas do grande público tal como *Rio* e *Só Danço Samba*, consideradas *Standards* da Música brasileira – principalmente da bossa nova.

Está em um andamento ligeiramente acima de 100 bpm, que não é tão rápido mas a deixa animada. Donato orienta a exposição do tema em **A**, pela célula representativa do **Grupo II**:



No entanto, logo no terceiro compasso, aplica uma antecipação de uma semicolcheia, recurso este que se repete sempre em tal momento, demonstrando uma intenção concebida. Tal antecipação não significa uma mudança na orientação de seu

acompanhamento para outro grupo, apenas serve como recurso de sincopar, pois a célula continua com seu contorno original, resultando em um detalhe bem interessante e peculiar.

Exemplo 24: *Só Danço Samba* – parte A

No **B** ele “relaxa” um pouco mais e deixa o acompanhamento mais solto, de uma forma que lembra Johnny Alf, contrastando com a parte anterior

Seu excelente improviso vem transcrito a seguir. É um caso interessante, pois é repleto de variações, não havendo a repetição de nenhuma célula listada. Mesmo assim temos bem a impressão dele se orientar pela base utilizada para o tema.

Donato se mostra extremamente objetivo em suas idéias melódicas, que contém muitos saltos, são muito bem definidas e ricas ritmicamente. Soma-se a isso a enorme destreza e habilidade, com que desenvolve seu acompanhamento. O resultado é merecedor de nota, próprio somente de quem tem muito “suíngue no sangue”.

Exemplo 25: Improviso de *Só danço samba*

A

F7M G713 Gm7 C7 F6 D7b9Gm7C7

10

F7M G713 Gm7 C7 F6

18 B

Cm7 F79 B7M Dm9 G713 Gm7 C7

26 A

F7M G713 Gm7 C79 F7M Gm7C7

O Morro não tem vez deve ser conferida pelo áudio, observando-se que durante a exposição do tema Donato se baseia na célula do **Grupo II**, presente no aro da caixa da Bateria em *Pra que chorar*. Desta vez a situação se inverte, pois Donato a utiliza acintosamente e a Bateria não a evidencia.

No improviso, utiliza o **Grupo I**, valendo-se bastante das antecipações, porém neste não há tantas variações como no de *Só Danço Samba*, ficando mais evidente sua fixação neste grupo, o qual caracteriza-se por sua organização em núcleos mais concisos, de um compasso apenas.

Ao retomar o tema, seu acompanhamento volta a assumir a célula inicial, que se apresenta um tanto imprecisa e dispersa, o que no entanto não desvia o fato de haver uma concepção específica para sua orientação.

Silk Stop (Gaiolas Abertas) chama a atenção pelo andamento bem rápido (mais de 130 bpm), confirmando a tendência de Donato de se orientar pelo **Grupo I** nessas situações, ao improvisar. Nesse caso no entanto, nota-se bastante uma conduta bem sincopada, derivada da orientação em colcheias pontuadas, que vão deslocando a percepção do tempo:



Percebemos que a célula repete a cada três compassos, o que traz uma assimetria em relação aos padrões tradicionais de organização rítmica (em 1, 2, ou 4 compassos), que combinam às mais triviais disposições de períodos harmônicos (1, 2, 4, 8, ... compassos)

Donato a realiza de forma intuitiva, consertando a assimetria, não seguindo fielmente a célula resultante. De qualquer forma, essa nova célula serve para ilustrar seu procedimento e surge como uma nova idéia para andamentos rápidos.

Outra vez é outra composição de Tom Jobim bem conhecida, embora não tanto quanto *Só Danço Samba*. Está estruturada em **AAB**. Em **AA** Donato explora muito a harmonização em blocos para a melodia, predominantemente na região média/grave do

Com todo o exposto, pudemos definir as características de João Donato, de sua obra como um todo, assim como de seus atributos em performance. Sendo assim, há elementos suficientes para a comparação entre Alf e Donato e sustentar a existência do elo entre eles.

Discografia...

Brejeiro/Feliz aniversário (1949) Star 78

Tenderly/Invitation (1953) Sinter 78

Já chegou a hora/You Belong to Me (1953) Sinter 78

Eu quero um samba/Três Ave-Marias (1953) Sinter 78

Palpite Infeliz/Pagode em Xerem (1953) Sinter 78

Voce sorriu/Não sou bobo (1954) Sinter 78

Se acaso você chegasse/Há muito tempo atrás (1954) Sinter 78

Farinhada/Comigo é assim (1956) Odeon 78

Chá dançante (1956) Odeon LP

Muito à vontade (1963) Polydor/Pacif Jazz Japan LP, CD

A bossa muito moderna de João Donato e seu Trio (1963) Polydor LP

Bud Shank & His Brazilian Friends (1965) Elenco/Polydor/Toshiba EMI (Japão)
LP, CD

Piano of João Donato The new sound of Brazil (1965) RCA Victor (EUA) LP, CD

Donato Deodato-Featuring João Donato arranged and conducted by Deodato
(1969) Muse (EUA)/32Jazz (EUA) LP, CD

A bad Donato (1970) Blue Thumb (EUA) LP

Após sua volta definitiva ao Brasil, em 1972, gravou:

Quem é quem (1973) Odeon LP, CD

Lugar comum (1975) Philips LP

Beleza (1979) LP, CD

Leilíadas-João Donato ao vivo no People (1986) Elektra Musician/WEA LP

Coisas tão simples (1996) Odeon CD

Café com pão (1997) Lumiar Discos CD

Só danço samba (1999) Lumiar Discos CD

Songbook João Donato (1999) Lumiar Discos CD

Amazonas (2000) Elephant Records (EUA) CD

Brazilian time (2002) Elephant Records CD

Remando na raia (2002) Lumiar Discos CD

Ê Lalá Lay-Ê (2002) DeckDisc CD

The frog (2002) Elephant Records CD

Managarroba (2002) DeckDisc CD

Emílio Santiago encontra João Donato (2003) Lumiar Discos CD

Wanda Sá com João Donato (2004) DeckDisc CD

Donatural (2005) Biscoito Fino DVD

3 - O Elo - A Nova Bossa

Neste capítulo será demonstrado, a partir das semelhanças e diferenças entre Johnny Alf e João Donato, a existência de uma linha evolutiva na interpretação da música popular brasileira, que constitui um elo.

Todavia, o termo linha evolutiva deve ser aqui melhor contextualizado, para sua devida interpretação neste trabalho. Entre duas referências, esse termo, por prescindir necessariamente de uma como anterior, poderia induzir à interpretação desta como mais atrasada, relegando-a a um nível inferior. Por outro lado, a outra constituiria a referência que progrediu, portanto, a mais “evoluída” em relação à primeira. Tal noção seria absolutamente inaceitável entre as duas referências aqui estabelecidas.

Entre Johnny Alf e João Donato, considera-se Alf como antecessor, por ser cinco anos mais velho e já ativo profissionalmente quando Donato iniciou, tendo inclusive o influenciado musicalmente.

Existem, de fato, determinados assuntos dentro do universo da música, passíveis de serem abordados a partir de uma ótica evolutiva. Neste trabalho, no entanto, parte-se da premissa de haver uma via de mão dupla, onde o assunto incorpora um sentido de intercâmbio, mais do que de evolução propriamente dito.

Ora, apenas como exemplo, foi visto que a maioria das músicas de Johnny Alf, assim como suas introduções, possuem caminhos, novidades, sofisticções melódicas e harmônicas, muito mais complexas do que as de Donato. Sob esse prisma tal material poderia ser considerado como muito mais moderno e evoluído (e ainda fornecer argumento para uma vasta discussão sobre o que, entre o simples e o complexo, é de fato mais “evoluído”...).

Assim sendo, a possibilidade de elementos percebidos na manifestação artística de um, poderem ser adicionados à outra, deve ser considerada nessa linha evolutiva. A negação de uma característica em função de outra, pode ser um recurso de escolha para se preservar, especificar, ou atingir um determinado estilo e isto não implicaria em denegrir uma em função de outra, ou considerar uma como mais antiga (com conotação pejorativa e não cronológica).

Posto isso, as semelhanças e diferenças do que foi visto sobre Johnny Alf e João Donato, serão separadas em tópicos e resumidas sucintamente:

Semelhanças:

- Influências:

Tiveram praticamente as mesmas, principalmente em termos de concepção harmônica, onde o jazz foi fundamental. Alf, no entanto, fora bastante seduzido pelo universo envolto nos filmes e musicais americanos, enquanto Donato se ligava mais na performance dos conjuntos vocais. Também outra influência foi bastante significativa a Donato, distinguindo-o de Alf: a música latina, embora esta tenha ocorrido em um momento já bem ativo de sua carreira, em termos profissionais.

- Instrumento:

Ambos tem o piano como o instrumento que manifesta seus dotes instrumentais mais expressivos em performance, muito embora Donato tenha se projetado inicialmente no acordeon, tocar trombone, ser arranjador e compositor e Alf, por sua vez, ser muito vinculado ao seu perfil de cantor e compositor.

Todavia, a maneira com que cada um se expressa no instrumento implica em diferenças substanciais.

- Vínculo à bossa nova:

Ambos são costumeiramente rotulados como precursores do estilo, responsáveis pela introdução de elementos musicais que o formaram. Suas composições são consideradas integrantes desse repertório, o qual é constantemente aproveitado por ambos em apresentações e gravações.

- Estrutura harmônica:

O material harmônico utilizado por ambos é o mesmo e estrutura-se de forma bem semelhante no instrumento, tanto no aproveitamento com as duas mãos, como nas *voicings* utilizadas pela mão esquerda. As diferenças residem nas escolhas e preferências de sonoridades, viabilizadas por diferenças nas aberturas dos acordes, assim como no maior ou menor aproveitamento de dissonâncias. Também ocorrem diferenças significativas, que serão abordadas adiante, no emprego rítmico da harmonização de cada um.

- Mesmo ambiente musical.

Tanto no que diz respeito ao convívio com outros músicos, inclinados à modernização da música brasileira nos anos 50, como também às atividades profissionais do início da carreira de ambos, nos *Fan clubs*, em boates, hotéis e casas noturnas do Rio de Janeiro.

- Valorização da música instrumental

Embora Alf desde cedo tenha manifestado a vertente de cantor e sua carreira sempre ter sido vinculada a essa habilidade, o jazz e a improvisação instrumental sempre tiveram muita ênfase em sua concepção artística. Donato por sua vez, sempre deu mais importância ao teor instrumental da música. Sua carreira, desde o início, deve muito ao êxito de suas concepções como instrumentista.

Deve-se salientar no entanto, o peso distinto assumido pelo perfil improvisador de cada um, no que foi averiguado por este trabalho. Johnny Alf improvisa muito pouco nos registros consultados (como solista ao instrumento). Manifesta essa vertente em situações, ou momentos, em que se apresenta apenas com contra-baixo e bateria (ou seja, na autêntica

formação trio), as quais são raras. Além disso, sua postura nesses casos, não tem muito a acrescentar às suas características gerais. Por outro lado, nos dois registros de João Donato estabelecidos como referências básicas a esse trabalho, assim como em outros também visitados e eventualmente citados, sua improvisação tem destaque fundamental, fornecendo muitos elementos a serem considerados para a definição de sua performance.

O “não” sucesso:

Ambos não conheceram o sucesso comercial de fato, principalmente Johnny Alf. Donato veio a experimentá-lo tardiamente, por intermédio de suas composições, que vieram a ser posteriormente letradas e interpretadas por nomes de peso da MPB. Os dois faziam (e fazem) um tipo de sucesso “nos bastidores”, por serem muito respeitados pelos companheiros e colegas músicos, devido a suas concepções avançadas e extremo talento, mas que não chegava de fato ao grande público.

- Ausência no “estouro” da bossa nova:

Considerados como dois dos maiores responsáveis pelos fundamentos que determinam esse estilo, ironicamente não participaram nem de seu marco inicial no Rio de Janeiro, em fins dos anos 60, tampouco do evento que abriria as portas internacionais, a partir do Show de 62 no Carnegie Hall, em Nova York. Alf estava trabalhando em São Paulo e Donato nos Estados Unidos, basicamente em Los Angeles.

- Não preconceito aos antecessores

Ambos não nutriam a intenção propositada de revolucionar a música brasileira, estabelecendo uma vanguarda baseada na negação do que vinha antes. Aplicavam as novidades que os sensibilizavam – principalmente no campo da harmonia -, com o intuito de adicionar e não substituir. Desta forma souberam revalorizar, reformular e dar continuidade a estilos já consagrados, como o samba e o samba-canção.

Todas essas semelhanças estabelecem uma ligação muito próxima entre a música de Alf e Donato, e, por si só, já definem um elo entre os dois. Pelas diferenças listadas a seguir, será averiguado o elo existente mais especificamente entre os estilos interpretativos de cada um.

Diferenças:

- Personalidade:

Johnny sempre foi tímido, um tanto recluso e humilde. Também sempre foi fiel às suas convicções e ao seu jeito de ser, o que se reflete em sua obra, pelo fato desta manter-se basicamente dentro dos mesmos moldes ao longo de sua carreira.

Donato, por sua vez sempre foi um tanto desligado, tranqüilo, bem-humorado e até certo ponto desleixado (tido em muitas ocasiões como irresponsável). Por outro lado sempre foi eclético e suas atividades, assim como sua obra, transmitem essa qualidade.

- Composições:

As de Johnny Alf primam pela complexidade dos movimentos harmônicos, caracterizados por constantes modulações, que definem caminhos mais extensos às melodias, muito embora estas sejam comumente compostas a partir de motivos curtos.

As de Donato geralmente trazem simplicidade estrutural, harmônica e melódica, com ênfase na objetividade rítmica dos curtos motivos da melodia.

- Introduções:

Seguem diferenças semelhantes das que orientam as composições de cada um. Muitas vezes, as curtas introduções de Donato passam a fazer parte da estrutura da música (como ponte, interlúdio ou final) e isso não se percebe nas de Alf.

- O cantar

Assume grande importância no perfil artístico de Johnny Alf. O fato de se acompanhar condiciona muito sua performance como instrumentista. Também o ritmo imposto pela pronúncia das palavras, afeta sua concepção melódica (isso é bastante perceptível na arte de João Gilberto, que inclusive desenvolve uma elaboração prévia detalhada a essa vertente, sendo que Alf, em contrapartida, lança-se de forma mais espontânea, de acordo com o momento).

Em João Donato esse quesito é secundário, inexistindo nos registros selecionados para este trabalho, sendo apenas mencionado para ilustrar momentos específicos. Sua concepção rítmica em relação à melodia, assim como toda dinâmica a ela imposta (acentuações, articulação deslocamentos, etc.) derivam de um enfoque puramente instrumental.

- Concepção rítmica:

Esta é uma diferença fundamental, pois diz respeito a um elemento muito relevante na interpretação de cada um, portanto também ao objetivo deste trabalho. Sendo assim, este item deve ser bem aprofundado:

Todo o exposto sobre Johnny Alf, nos revela sua concepção calcada na postura *irregular* de interpretação, à guisa do jazz, que se faz notar em sua interpretação melódica (como cantor ou ao piano) e em sua forma de harmonizar. Inclui-se nesta última, tanto sua harmonização como acompanhante a solistas (outros cantores ou instrumentistas), como harmonizando a si próprio ao cantar e – mais raramente – ao improvisar (aplicando *voicings* na mão esquerda).

Seu estilo inovou nos anos 50, em relação aos padrões vigentes na música brasileira, revelando maior flexibilidade à interpretação, libertando-a de padrões e desenhos fixos, assim como da métrica convencional, através de deslocamentos (antecipações e atrasos) dos motivos presentes na melodia e da intenção rítmica do acompanhamento. Desta forma, Johnny Alf, como já foi dito, deixou a música mais solta e abriu espaços.

Em contrapartida, percebemos que Donato, além de ter incorporado essa postura – a qual assume em algumas das situações abordadas neste trabalho e mais notoriamente ao

acompanhar outros cantores e solistas³⁸ -, também adicionou a forma *não regular* de interpretação. Este procedimento está mais próximo à evolução do samba e, portanto, confere uma identidade mais brasileira, em oposição à performance de Alf, que poderia ser considerada :música brasileira tocada *a la jazz*.

Essa consideração é de fato pertinente à interpretação de Johnny Alf, pois, na realidade, sua performance se encaixa bastante nos moldes jazzísticos. A seção rítmica é a responsável por determinar a base e o estilo rítmico, sendo que a partir dos estímulos gerados por ela, Johnny orienta sua livre interpretação (*irregular*). A interpretação de Donato se contrapõe a de Alf, pois de maneira geral assume as diretrizes rítmicas junto com a “cozinha” (seção rítmica).

Resumindo, pode-se classificar a performance de Alf, como mais próxima ao samba-jazz e a de Donato mais ao samba propriamente dito.

A maior afinidade da postura *não regular* do acompanhamento com o samba e seu desenvolvimento, deve-se ao fato desta ser a mesma que orienta os instrumentos de percussão característicos do gênero, como o tamborim, o agogô, o prato-e-faca, a caixa de fósforos e etc.. Nesse sentido cabe dizer que o acompanhamento assume uma grande função percussiva, ao invés de se ater apenas à harmônica.

Garcia (1999) aborda essa questão, ao procurar desvendar os elementos e influências que levaram à famosa batida da bossa nova, revelada por João Gilberto. O fato de instrumentos harmônicos, principalmente o violão, assumirem funções próximas aos instrumentos de percussão, é bem presente e relevante em seu rico estudo, no qual há uma passagem em que descreve o acompanhamento de Donato no acordeon (em uma situação também citada anteriormente neste trabalho):

Por fim, João Donato tem um importante registro ao acordeão, acompanhando o conjunto vocal *Os Namorados* em “Eu quero um samba” (Janet de Almeida/Haroldo Barbosa), (...). Neste arranjo, o contra-baixo descreve a marcação do surdo mas, por vezes, oscila, tendendo a acentuar por igual os dois tempos do compasso binário, enquanto o acordeão recorta a pulsação tradicional do pandeiro variando, deve-se imaginar, a *brasileirinha*.

Com essa atuação, Donato concorda com o tamborim tanto no princípio de não-regularidade quanto no próprio modelo a ser alterado. Não por acaso, algumas figuras

³⁸ Em gravações mais recentes essa postura é bem mais perceptível, talvez devido ao fato de não exigir tanta destreza técnica ao piano, mais solta e portanto mais favorável à condição atual de Donato. Um exemplo é o CD *Wanda Sá com João Donato* (Deckdisc), gravado em 2003, onde a performance de Donato é bem mais “relaxada”.

rítmicas suas realmente se assemelham a desenhos executados por esse instrumento na batucada e, mais tarde, também por João Gilberto na bossa. No entanto, a base que o baiano sintetizou não é ouvida ainda aqui. Deixando de lado a própria criatividade de João, o motivo também está no fato de que o acordeão de Donato não segue a idéia de simplificação, mas chega a utilizar vários desenhos de quatro semicolcheias (algumas, por vezes, abafadas) para os acordes, aumentando o número de ataques em relação ao padrão do samba. Esta figura prolixa, aliás, também é feita pelo tamborim, já se disse, quando este se entrega à marcação contínua colada ao fluxo de semicolcheias. (GARCIA, 1999, pg. 62-3)

Fica clara a incorporação da postura adotada por instrumentos de percussão, em seu acompanhamento³⁹.

Esta descrição da performance de Donato é a referida por Castro (já citada anteriormente neste trabalho), na qual “os baixos de seu acordeão fraturavam o ritmo, como uma metralhadora de sínopes e produziam uma batida que antecipava, quase sem tirar nem pôr, a do violão de João Gilberto, cinco anos antes de *Chega de Saudade*”. (CASTRO, 1990, pg. 58).

Embora Garcia tenha considerado tal comentário como “entusiasmado – e um tanto desmedido –”, percebe-se aí um certo desencontro quanto à batida de João Gilberto, pois na descrição de Garcia, a “base que o baiano sintetizou”, não ouvida ainda, seria a célula que aqui denominamos como *bossa básica*, a qual justamente constitui a essência da famosa batida da gravação de *Chega de Saudade*. Castro se refere a tal batida como já sendo antecipada (“quase sem tirar nem pôr”) por essa gravação de Donato⁴⁰.

Um fato indiscutível é que João Donato utiliza muito em sua performance a célula creditada como inovadora a João Gilberto (a *bossa básica*), cuja origem é um tanto obscura, pois não condiz com nenhuma das células de um compasso, definidoras do ritmo, presentes na música brasileira, tanto nas origens do samba e do choro (modinhas, polcas, maxixe, habanera, tango...), assim como na nordestina (baião, maracatu, forró, xote, xaxado, etc.) e também nas influências estrangeiras, como o bolero, o próprio jazz e o blues.

³⁹ Esta passagem também ajuda a explicar o sotaque a ser eventualmente considerado, para interpretação das células rítmicas envolvidas neste trabalho (tal como explicado anteriormente), a partir da percepção de semicolcheias existentes de forma implícita (abafadas), na performance de Donato.

⁴⁰ Apenas como observação, tal dilema é útil apenas para deixar claro que o propósito deste trabalho não é averiguar, polemizar ou fornecer qualquer argumento, direcionado à discussão acerca da origem da batida da bossa nova. O objetivo da pesquisa é voltado à interpretação, portanto determinadas passagens são interessantes apenas para atestar a postura interpretativa dos envolvidos. Nesse sentido, a constante menção à bossa nova, deve-se ao fato deste ser o estilo no qual os elementos detectados por esse trabalho, se manifestaram de forma mais veemente e ao qual os dois nomes principais envolvidos na pesquisa, serem comumente vinculados, portanto seria impossível ser indiferente.

A influência que Donato exerceu sobre João Gilberto sempre foi muito apontada, mas no que tange à originalidade da batida, talvez ainda há o que ser averiguado. A este trabalho interessa apenas o fato de ambos adotarem a mesma postura *não regular* de interpretação, postura esta que, na realidade, independe da célula utilizada como base.

Em outra passagem, Garcia ilustra ainda mais o fato desta postura ter mais afinidade com a música brasileira, ao comparar a performance de Johnny Alf com João Gilberto:

(...) a gravação de Alf parece antecipar não diretamente a João, mas aos trios instrumentais da segunda fase da bossa nova, nos anos 60. De fato, sua combinação de música brasileira e norte-americana não alcança o mesmo nível de solução do baiano que, ao seu modo, soube unir as duas tradições produzindo um estilo coeso. (GARCIA, 1999, pg. 87)

A gravação de Alf em questão é a de *Falsete*, mas essa característica, como percebido, é inerente a sua performance em geral.

Está implícito nesta passagem, que tal coesão se deve essencialmente à interpretação rítmica. Os atributos creditados a João Gilberto, porém, podem (e devem) ser direcionados a João Donato. Mesmo tentando evitar a polêmica e sem desmerecer a importância e envergadura do baiano (até porque sua performance incorpora muito o elo aqui sugerido), percebe-se, pelo que foi aqui demonstrado e comprovado - também pelos depoimentos expostos, referentes à gravação de *Eu quero um samba*, em 1953 -, que tal procedimento já vinha sendo desenvolvido há tempos por Donato (a devida consideração sobre a importância de João Gilberto a este trabalho, será melhor descrita adiante).

A diferença dos parâmetros rítmicos entre Alf e Donato, pode ser reforçada da seguinte forma:

Não se percebe em Johnny Alf a postura *não regular* de interpretação. Na verdade ele - até hoje - evita procedimentos que possam tornar-se redundantes, mesmo que possam constituir uma base passível de ser variada. A postura de acompanhamento ligada ao samba, nos moldes da percussão, revelada de forma mais transparente pela bossa nova, não faz parte da concepção rítmica de Alf. Não se distingue, de forma nenhuma, a presença de uma célula rítmica em cima da qual seu acompanhamento seja orientado, assim como não a preocupação em definir tais diretrizes entre uma música e outra. Como dito antes, ele

responde de forma livre, aos estímulos gerados pela seção rítmica, pelo andamento, e pelos contornos da melodia e harmonia da música em questão.

Tais estímulos são responsáveis também, por orientar a característica mais marcante da interpretação *irregular* de Alf: a aplicação, de forma mais radical, de deslocamentos rítmicos dos motivos – melódicos e harmônicos - em relação à métrica (e também ao compasso), realizados de forma espontânea, livre, surpreendente, inesperada e sem regra ou padrão.

Percebe-se portanto, que é uma interpretação que reage aos momentos, ou trechos de cada música, ditada pela natureza de um determinado motivo melódico, acorde ou cadência. Enfim, depende de uma atenção fragmentada e detalhada de cada passagem da música. No entanto, como um tipo de efeito colateral, essa postura interpretativa dá a impressão de não haver diferenciação entre uma música e outra, a não ser que estejam em andamentos distintos – sambas rápidos, médios ou lentos.

Isso talvez explique a (ou encontre explicação na) predileção de Alf por composições com harmonias mais rebuscadas, pois o efeito gerado pelas surpresas harmônicas e melódicas particulares, compensa o fato de parecerem iguais no sentido rítmico geral.

Por sua vez, Donato, é capaz de executar a postura *irregular* - tanto por influência do próprio Alf, como também de outras comuns aos dois -, e de fato a incorpora muito em várias de suas performances. No entanto privilegia a *não regular*, a qual fica evidenciada no acompanhamento realizado pela sua mão esquerda.

Apesar de também ser perceptível em Donato, procedimentos e preferências mais constantes (como por exemplo a orientação pela célula *bossa básica* em andamentos rápidos), sua postura *não regular* de interpretação confere maior variedade entre as músicas, principalmente nas de andamentos semelhantes. A aplicação de diferentes células a orientar a performance nesses casos, resulta em sutis diferenças na levada de cada música, e isso as diferenciam entre si. Esse é um aspecto muito valioso a ser considerado em qualquer tipo de elaboração de performance.

Em relação à de Alf, a interpretação de Donato pode envolver o sentido de evolução contestada no início do capítulo, por adicionar um recurso extremamente rico e complexo (em termos de execução e também de concepção), que muda radicalmente o resultado e

ainda propicia a possibilidade de escolha. Por outro lado, não se percebe a flexibilidade de deslocamentos, tal como na performance de Alf. Donato aplica uma ampla gama de variações em acentuações da melodia, que contrastam com as de seu acompanhamento, criando um jogo de deslocamentos livres e independentes, que, no entanto, se realizam num espectro bem mais restrito em relação à métrica e ao compasso, que os aplicados por Alf⁴¹

Essa adição ao estilo de contornos mais livres da interpretação de Alf, de uma maneira mais organizada, no entanto cheia de “malandragem”, malemolência, próxima aos princípios do samba, é a postura interpretativa que resume o elo entre os dois, denominada por este trabalho como *A Nova Bossa*.

A Nova Bossa é então uma postura interpretativa que confere unidade a partir da incorporação dos dois estilos. Em outras palavras, é a possibilidade da coexistência dos estilos interpretativos caracterizados como *irregular e não regular*, sem que esta implique em falta de identidade no resultado. Portanto, é a tradução da postura rítmica advinda do jazz (Alf), incorporada à tradição rítmica brasileira (Donato), representada no caso, de forma mais contundente, pelo samba.

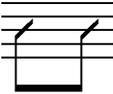
As características interpretativas que constituem a *Nova Bossa*, são comumente ligadas ao estilo e repertório bossa nova. Todavia, a *Nova Bossa* revela uma postura passível de ser assumida num âmbito bem mais universal. Portanto a denominação *A Nova Bossa*, tem o intuito de conferir uma certa autonomia em relação à bossa nova, sem deixar de preservar o inevitável parentesco com este estilo.

⁴¹ Nesse sentido há que se reconhecer o aprimoramento presente na interpretação de João Gilberto, destas duas vertentes, pois o baiano soube juntar de forma mais elaborada, a flexibilidade *irregular* de Alf, aplicada em seu canto, com a pulsação *não regular* de Donato presente em sua batida. Tal fato será melhor contextualizado mais adiante.

Universalidade

Existe uma diferença fundamental entre o jazz (*mainstream*) americano e a maioria dos ritmos brasileiros, que naturalmente propiciam a manifestação distinta das referidas posturas (*irregular* e *não regular*): No jazz a orientação rítmica se dá, a partir da noção das características essenciais de dois elementos fundamentais: o compasso e o tempo (beat). O compasso se revela mais solto, baseado apenas na evidência do segundo e do quarto tempo, os quais são acentuados. Não há a existência de células rítmicas, que preencham um ou mais compassos, e, que possam ser entendidas como representantes de fato, do ritmo – ou da “batida” – jazz, muito embora haja vários padrões rítmicos, advindo de frases reincidentes, que ilustram as possibilidades de aplicações mais condizentes com as características do gênero.

O tempo (*beat*, ou pulsação), transmite uma noção implícita de subdivisão tercinada – o chamado *jazz feel*, ou *feeling* -, que determina uma dinâmica particular e característica às figuras que o preenchem.

Sendo assim, o que é escrito::  , soa (ou lê-se): .

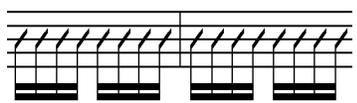
O contra-baixo e a bateria, são os responsáveis por respaldar essa orientação, a partir, no entanto, de uma postura mais linear e constante (*regular*), que define o ritmo⁴², deixando os instrumentos responsáveis pela harmonia e melodia, mais livres.

Resumindo: fora da seção rítmica (contra-baixo e bateria), ritmicamente o jazz se manifesta de forma não organizada (no sentido de não se ater a uma célula - ou clave - que o oriente, não podendo de forma nenhuma ser entendida como desorganizada, ou aleatória),

⁴² Embora o fraseado presente na caixa, assim como as acentuações do bumbo e pratos possam em muito assumir também a postura interpretativa *irregular*

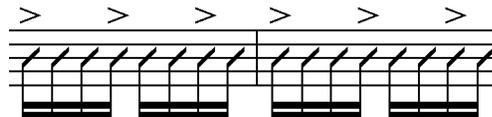
orientado por um compasso cujo segundo e quarto tempo são evidenciados e envolve uma pulsação (tempo, *beat*) que induz implicitamente à tercina

A música brasileira é geralmente orientada por uma pulsação cuja subdivisão implícita é a semicolcheia, e a noção do compasso se evidencia a partir da existência de células rítmicas, que determinam os contornos e diferenças entre os ritmos com um todo, ou as variações entre um mesmo estilo (como no caso do samba)⁴³.

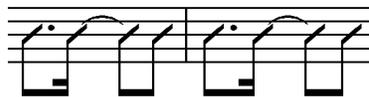
Partindo da subdivisão do tempo em semicolcheias,  e aplicando acentuações discriminadas, obtém-se células rítmicas que definem o ritmo propriamente dito, ou variações e variantes deste.

Exemplo 26: Acentuações nas semicolcheias – baião

Ao aplicar acentuações na primeira, terceira e sétima semicolcheia:



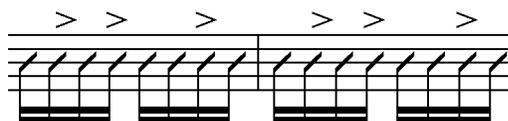
obtém-se a célula rítmica que define o ritmo do baião e que seria traduzida para a escrita tradicional como:



Se, no entanto, a primeira acentuação for deslocada para a segunda semicolcheia, gera-se a célula característica do maxixe:

⁴³ Tais atributos definem as diferenças essenciais entre tais manifestações, sendo que obviamente há exceções em ambos os lados. Estamos considerando, para tais generalizações, essencialmente o universo que, de forma geral, permeia este trabalho.

Exemplo 27: Acentuações nas semicolcheias – maxixe



que seria tradicionalmente escrita assim:



(podendo haver pausas

nas notas com parênteses)

O sentido de aplicação universal da *Nova Bossa* é propiciado pela possibilidade da coexistência dos estilos interpretativos, em qualquer tipo de música brasileira (e também outros), cujo ritmo seja fundamentado, ou representado por alguma célula rítmica, que possa ser entendida como uma base a ser variada (*não regular*) e eventualmente “abandonada” (*irregular*).

Ora, a grande maioria dos ritmos brasileiros se enquadra nesses moldes, portanto, passíveis de receberem tal tratamento interpretativo.

Deve-se ressaltar no entanto – apesar de um tanto óbvio –, que o elo, definido como a *Nova Bossa*, entre Alf e Donato, não envolve apenas a intenção rítmica. Embora esta seja primordial, complementa e enaltece o conteúdo estrutural de harmonia e sonoridade, vigente no universo que os permeia (apontado pelas semelhanças), que, como já bastante mencionado aqui, é comumente vinculado à bossa nova. Portanto, um xote por exemplo, ao receber o tratamento interpretativo descrito na *Nova Bossa* em seu sentido pleno, assumiria também um conteúdo harmônico e melódico um tanto atípico ao estilo. Se esta não for a intenção, há que se considerar apenas a possibilidade da aplicação dos atributos rítmicos contidos na *Nova Bossa*, orientada pela célula rítmica representativa do estilo em questão.

E João Gilberto?

Foi mencionado anteriormente, que a interpretação de João Gilberto representa a incorporação e o aprimoramento das duas vertentes reveladas na *Nova Bossa*, por ele juntar de forma mais elaborada, a flexibilidade *irregular* de Alf com a pulsação *não regular* de Donato, no diálogo rítmico entre seu canto e seu acompanhamento ao violão,.

Sendo assim ele seria o mais autêntico representante do elo aqui proposto, então porque não desvendar esse elo a partir da análise de sua interpretação? Além disso, sua harmonização se dá no violão, que possui muito mais afinidade com a guitarra, do que o piano.

De fato a interpretação do baiano incorpora, não só várias características averiguadas neste trabalho, como também outros elementos, que de certa forma perambulavam de maneira desconexa, principalmente durante a década de 50. Tais elementos encontraram um sentido coeso em sua interpretação, que também trouxe representatividade a anseios diversos, advindos não só da esfera musical. Portanto sua originalidade conciliadora, revelada a partir da gravação de *Chega de Saudade*, realmente pode ser considerada como um marco para a música brasileira.

Porém o resultado atingido por João Gilberto é fruto de uma elaboração extremamente detalhada, meticulosa, num processo semelhante à lapidação de um diamante, excludente, de onde se parte de uma pedra bruta para se chegar à forma perfeita. Tal forma é repleta de sutilezas, do aproveitamento máximo do mínimo, sem espaço aos excessos.

Pode-se dizer que João Gilberto soube sintetizar e extrair o supra-sumo de várias vertentes, convergindo-as no verdadeiro sentido do conceito “menos é mais” (*less is more*).

Sem dúvida o resultado é primoroso e constitui uma referência exemplar e extremamente valiosa, porém este trabalho considera a premissa que uma estética tão singular, não compreende todo o permitido em música (se é que isso é possível), percebendo-a assim como muito fechada e exclusiva.

Afinal de contas excesso também é música e a pedra bruta a ser lapidada, tem muito mais a ser revelado. Mesmo que seja para ser “jogado fora” *a posteriori*. Mais ainda, a

espontaneidade, a inconseqüência, o jogo de cintura, a imprevisibilidade, a “raça” e a capacidade de improvisação, são atributos muito relevantes ao tipo de performance ao qual os conceitos deste trabalho majoritariamente se destinam. Tais atributos são muito mais presentes na arte de Alf e Donato.

Alf, por exemplo, não conseguiria (a não ser com uma certa dose de esforço) repetir uma mesma interpretação sua - nem se fosse uma logo na seqüência da outra -, tanto na rítmica impingida às palavras contidas na letra, através de seu canto, como em seu acompanhamento ao piano. Essa imprevisibilidade é justamente o que se espera dele em suas apresentações. Tais características praticamente inexistem na de Gilberto.

Donato, apesar de previamente conceber mais - principalmente a exposição do tema -, demonstra também muito essa característica de imprevisibilidade, sobretudo em suas improvisações, que aliás é um recurso extremamente secundário a Gilberto.

Para a devida contextualização da arte de João Gilberto, e, portanto, também para a compreensão da bossa nova, há que se considerar critérios estéticos, representados pela aplicação de verbos como: enxugar, cortar, atenuar, filtrar, reduzir, simplificar, baixar, falar, e assim por diante; nos frutos gerados também pelas sementes plantadas por Alf e Donato.

A *Nova Bossa* aqui proposta, não desconsidera a aplicação de outros verbos, como: aumentar, crescer, exceder, complicar, espalhar, gritar, rebuscar, etc., pois sua contextualização independe de critério estético, mas sim de um procedimento.

Este procedimento, enfim, é revelado e percebido de forma mais espontânea e genuína no elo estabelecido entre Alf e Donato

Assim sendo, João Gilberto é mais importante a esse trabalho, como um tipo de porta-voz de seus conceitos. Sua arte é percebida como a confirmação, a continuidade, a comprovação da existência e efetividade desse elo, o qual incorporado à sensibilidade desse baiano de Juazeiro, junto com outros atributos, deu corpo a um dos estilos mais bem sucedidos e significativos da música brasileira.

A interpretação de João Gilberto portanto, constitui uma referência importantíssima aos conceitos deste trabalho, devendo ser devidamente considerada por ilustrá-lo em muito.

Além de tudo isso, há aqui também o fato intencional de procurar evidenciar o piano com toda sua ampla gama de possibilidades, como referência (ao guitarrista, principalmente), direcionando o foco a aspectos menos inerentes às especificidades de ambos os instrumentos e sim ao resultado musical alcançado.

Considerações feitas acerca da devida importância de João Gilberto a este trabalho, pode-se enfim ilustrar este capítulo com uma breve abordagem comparativa, de situações comuns aos três.

Vou te contar

Muitas das composições da bossa nova são consideradas *standards* da música brasileira. Nesse sentido desponta a genialidade de Tom Jobim, como talvez o compositor mais significativo, e que deve a esse estilo, muito de sua projeção.

Músicas como *Wave*, *Garota de Ipanema*, *Só danço samba* e *Chega de saudade* (as três últimas em parceria com Vinícius de Moraes), *Samba de uma nota só* e *Desafinado* (ambas com Newton Mendonça), são conhecidas mundialmente e executadas nos mais diversos contextos, dentro e fora do Brasil. São inúmeras as gravações, os arranjos, as adaptações e aplicações diversas dessas músicas (assim como de várias outras), em execuções tanto cantadas, como apenas instrumentais - inclusive é muito significativo o fato de como o repertório da bossa nova, sobretudo as composições de Jobim, é aproveitado em contextos apenas instrumentais (não dependendo da letra, ou de cantor/a). É também um fato notório, a quantidade de músicos e cantores que devem muito seu “ganha pão” a esse repertório.

João Gilberto é sem dúvida a maior referência para interpretação das músicas de Jobim, que inclusive arranjou, orquestrou e produziu o inovador *Chega de saudade*. A partir de então, tal união se firmou como a grande base da bossa nova, apesar desse estilo nem de longe envolver toda a magnitude deste compositor, que já despontava no cenário

musical, também como pianista e arranjador, bem antes de João Gilberto delinear seus contornos.

Johnny Alf e João Donato, como já foi apontado, são constantemente à bossa nova vinculados (principalmente para efeitos de divulgação e mídia), apesar das controvérsias existentes e do desapego de ambos a tal rótulo. Estilos e rótulos à parte, sobretudo nutrem grande admiração por Tom Jobim, e possuem muita afinidade com sua música, sendo até hoje muito improvável a ausência de algumas de suas composições em seus shows.

Johnny Alf, em praticamente todas as suas apresentações, toca *Desafinado*, *Chega de saudade* e *Wave*, além de várias outras que eventualmente são visitadas e também figuram entre as clássicas de Tom, como *Corcovado* e *O Grande amor* (parceria com Vinícius).

O mesmo não pode ser afirmado com tanta certeza quanto aos shows de Donato, porém este gravou em 1999, um CD instrumental dedicado inteiramente às composições de Jobim – *Só danço samba* -, no qual arranjou todas as faixas e tocou piano. No CD *Songbook Antonio Carlos Jobim – vol I*, João Donato também gravou a música *Só danço samba*, em versão cantada (Alf gravou *Triste* neste mesmo volume). Várias músicas de Jobim estão presentes em sua discografia, principalmente nos primeiros discos, no início dos anos 60: *A Bossa muito moderna...* (que contém também *Só danço samba*), *Bud Shank*, *Donato e Rosinha de Valença* e *Piano of João Donato*.

Com base nos registros mencionados, pode-se estabelecer (e sugerir) a comparação entre execuções de mesmas composições, podendo enriquecê-la, ao considerar também gravações feitas por João Gilberto.

Uma comparação interessante se dá entre as interpretações da música *Wave*, faixa 5 do CD *Cult Alf*⁴⁴ e a última faixa do CD *Só danço samba*, com João Donato. Foram gravadas mais ou menos na mesma época (final dos anos 90), e, embora a formação instrumental seja bem diferente, percebe-se bem o perfil de cada um (essas versões encontram-se nos áudios em anexo).

A gravação de Alf é predominantemente jazzística, apesar do ritmo ser de bossa nova em andamento médio (por volta de 77bpm), sendo inclusive cantada em inglês - bem

⁴⁴ A qual encerra a homenagem a Dick Farney, feita em *pot-pourri*, com *Esquece* (Gilberto Milfont), *Alguém como tu* (Jair Amorim/José Maria de Abreu) e *Copacabana* (João de Barro/Alberto Ribeiro).

exemplar do que fora descrito sobre seu estilo. Sua harmonização é bem livre (*irregular*) e espaçada. Realiza constantemente apenas um ataque dos acordes por compasso, o qual é sempre antecipado ou atrasado em relação à cabeça do tempo, deixando-o soar. Quando realiza frases rítmicas em seu acompanhamento, não segue uma lógica, padrão ou célula, apenas as guia em função de seu canto. São muito perceptíveis deslocamentos dos motivos da melodia ao cantar, atrasando-os ou antecipando-os (ilustrando bem a flexibilização rítmica dos motivos, sempre referida neste trabalho), dando a impressão de estar fora da métrica.

O saxofone improvisa por um *chorus*, situação em que a harmonização de Alf segue os mesmos critérios, apenas um pouco mais movimentada ritmicamente, de forma bem sincopada. Após o solo de sax segue o improviso do contra-baixo, em **AA**, seguido, em **B** e no último **A**, por um recurso bem presente em performances jazzísticas: a intercalação entre o solista principal - junto com todo o grupo - e o solo de bateria, por quatro compassos cada (recurso conhecido como *trading fours*). No caso, Johnny Alf também participa (revezando com o sax), em um dos raros (e curtos) momentos em que improvisa.

Após o *trading fours*, Johnny canta as primeiras partes (**AA**), apenas acompanhado pelo contra-baixo, de uma forma bem solta, onde se percebe bem sua concepção de brincar com a métrica através dos deslocamentos apontados, permeando a pulsação e sem definir o ritmo (atitude também incorporada pelo contra-baixo). Retoma a música a partir de **B**, com o conjunto todo, seguindo para o final, onde brinca bastante com a última frase da música.

A gravação de Donato, por sua vez, não é tão espontânea, nem com o espírito de *jam session*, quanto à de Alf e de outras suas abordadas anteriormente. Conta com um naipe de sopros e um arranjo prévio mais complexo, em função da instrumentação disponível.. Também está em andamento médio (por volta de 75 bpm) e contém várias convenções melódicas e rítmicas, definindo uma estrutura bem mais fechada. Mesmo assim, as diferenças em relação à gravação de Alf são bastante presentes e significativas.

Possui um teor bem mais brasileiro, muito mais samba, pois esse ritmo está bem mais evidenciado, não só pelo acompanhamento da seção rítmica (tal como na de Alf), mas por duas diferenças fundamentais: a primeira é que não há tantos deslocamentos na melodia. Ela se desenvolve bem mais de acordo com a métrica, junto à pulsação rítmica. A

dinâmica imposta às melodias (tanto nos sopros como no piano), a partir de acentuações e articulações, demonstram bem a proximidade ao ritmo. A segunda diferença é o acompanhamento harmônico do piano mais preso ao ritmo, baseado na postura *não regular*, orientado por uma célula rítmica que constitui uma base, peculiaridade bastante percebida em suas performances anteriores.

Donato orienta seu acompanhamento pelo **Grupo III**, pois antecipa a cabeça do compasso. A predominante é a considerada como representativa do grupo:



Esta célula fica bem evidenciada, pelos momentos em que Donato realiza a exposição do tema sozinho ao piano. Tais momentos são muito ilustrativos, podendo até resumir o conceito global de seu arranjo, por demonstrar as diretrizes da levada adotada. O arranjo é bem curto, contendo uma breve introdução, seguido pela exposição do tema por duas vezes, e a mesma introdução para fim. O fato de não haver improvisos, também colabora para distanciá-lo do conceito jazzístico.

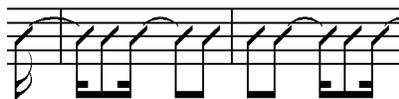
Por fim a comparação pode ser estendida, ao considerar uma clássica gravação desta música feita por João Gilberto, contida no disco *Amoroso*, de 1977 (também presente nos áudios em anexo). Este disco é considerado como um dos mais importantes e belos de sua carreira, e também deve muito aos arranjos, orquestração e regência de Claus Ogerman. A interpretação é um belo exemplo da mistura bem equilibrada dos atributos percebidos distintamente em Alf e Donato, extremados em suas respectivas performances.

O andamento está um pouco mais lento que as anteriores (por volta de 72 bpm), o que no entanto não os distancia significativamente, pelo contrário, são andamentos que envolvem diretrizes muito parecidas, valorizando ainda mais a comparação proposta. A orquestração e o arranjo não interferem na performance de Gilberto, transmitindo a impressão de que se não estivessem ali, não mudariam em nada sua interpretação. Colocam-se bem a serviço dela e, desta forma, não influenciam no teor da comparação.

Basicamente percebem-se duas características fundamentais: a flexibilidade da melodia e a postura não regular de seu acompanhamento.

A melodia imposta por seu canto, também contém deslocamentos em relação à métrica (obtidos essencialmente a partir de antecipações), que são no entanto mais brandos, não tão contundentes como os de Alf. Conferem assim, um pouco mais de liberdade e tempero ao procedimento “Donateano”, também presente, de se manter a melodia mais apegada à pulsação, sincopando a partir de acentuações deslocadas.

O seu acompanhamento *não regular* espelha enormemente Donato, e se dá basicamente a partir de duas orientações principais: nas partes **A** da música, predomina a mesma célula aproveitada por Donato em sua gravação, pertencente ao **Grupo III**:



Em **B** (e a medida em que a música avança, também em certos momentos de **A**), ele utiliza a variação da *bossa básica* com antecipação, o que gera contraste. Este é um recurso muito utilizado por Gilberto em várias de suas interpretações. O contraste é percebido pelo fato de as células que preenchem dois compassos (Grupo II e Grupo III), transmitirem uma sensação de maior compromisso com a função percussiva e, portanto, maior proximidade com a seção rítmica, amarrando mais a levada. A célula *bossa básica* e sua variação com antecipação, promove, pela síncope, um certo desapego da pulsação e, como consequência, uma sensação de maior leveza e soltura.

Essencialmente a gravação de Gilberto tem mais afinidade com a de Donato, pois as duas são mais vinculadas às bases do samba, tanto no acompanhamento, como na fluência melódica. A de Alf pode ser mais considerada como uma interpretação exemplar de samba-jazz.

Esta interpretação de Gilberto ilustra muito bem seu sentido coeso - apontado anteriormente -, assim como o porquê dele ser um autêntico representante dos conceitos estabelecidos pela *Nova Bossa*

Há inúmeras outras comparações que poderiam ser feitas entre Alf e Donato, também enriquecidas com Gilberto, partindo de repertório comum aos três, bem fácil de

ser encontrado em suas discografias. As possibilidades se estendem quando um interpreta a música do outro, como a gravação de Alf, da música *Quem diz que sabe*, de João Donato e Paulo Sergio Valle (contida no CD *Songbook João Donato – vol. II*, Lumiar Discos, 1999 e também nos áudios em anexo), que permite a ilustração de como a música de um pode submeter-se ao estilo de outro, salientando o sentido de intercâmbio referido no início do capítulo. Johnny eventualmente insere em seus shows, além da citada, outras músicas de Donato, como *Muito à vontade* e *Emoriô*.

Vícios

A comparação escolhida, além de ser extremamente ilustrativa dos conceitos que fundamentam este trabalho, também funciona como referência para uma comparação de cunho mais genérico, com uma realidade bem presente no meio da música popular:

Wave figura entre as músicas mais aproveitadas como representante da música brasileira (bossa nova) e faz parte de um repertório, que pode ser considerado comum, ou até obrigatório a músicos populares. É aproveitada nas mais diversas situações, incluindo contextos mais informais, como “canjas” em bares ou casas noturnas e também apresentações com caráter de música ambiente, em festas, eventos e recepções.

Situações como essas são muito comuns ao dia-a-dia do músico profissional, e, por não exigirem uma concepção prévia quanto aos procedimentos de execução em conjunto, assim como prescindirem de arranjos mais elaborados, observa-se com frequência uma interpretação individual baseada num senso comum, que muitas vezes ocasiona a incorporação de uma espécie de “piloto automático” na performance. Obviamente que esse sintoma varia de acordo com a experiência, maturidade, sensibilidade, capacidade, introspecção e entrosamento dos músicos envolvidos na performance. No entanto, mesmo em músicos experientes, esse fenômeno frequentemente se faz notar pelos bailes da vida, como consequência de estarem em uma situação pouco estimulante em termos de projeção artística.

Essa realidade, além de trazer impessoalidade e mesmice ao repertório, gera muitos vícios na interpretação, fazendo com que ela perca identidade e não aproveite elementos valiosos, justamente o que não acontece nas gravações comparadas acima. Mais ainda, a constância de atividade nesse tipo de situação, afeta o critério do músico, gerando um ciclo vicioso de referências, que se estende a outras aplicações mais relevantes – inclusive didáticas.

Alguns vícios no entanto, são derivados de questões inerentes às possibilidades e limitações de cada instrumento e do instrumentista, mas muitos transparecem como sintomas evidentes e indicativos, da ignorância de referências para as diretrizes da interpretação, e são extremamente favorecidos pela realidade descrita acima

Que vícios são esses, afinal?

Antes dessa pergunta ser respondida, deve-se reportar que tais observações não devem ser generalizadas. São baseadas em evidências e quase impossíveis de serem comprovadas efetivamente através de referências bibliográficas ou registros em áudio. Não há discos, CDs, DVDs, livros ou trabalhos que ilustrem a atividade e o resultado musical presente em bares, festas, recepções, hotéis, desfiles, bailes, enfim: eventos diversos onde o artista - músico ou conjunto - é anônimo, e a música exerce um papel predominantemente funcional e operacional. É um universo amplo, extremamente realista, mas intermediário e sem glamour, portanto não desperta interesse, sendo visitado apenas quando alguma manifestação musical eventualmente se sobressai, ou para reconstituir a trajetória de algum nome significativo que neste cenário também atuou – como os próprios Alf, Donato e Gilberto. São considerações pautadas pelo convívio e experiência nesta realidade como músico profissional e respaldadas por companheiros de trabalho. Uma pesquisa baseada em gravações realizadas nesse contexto, entrevistas, depoimentos, etc., poderia ser empreendida para sustentar tais observações, mas isso não se aplica ao escopo deste trabalho. Fica aqui então sugerido um estudo mais aprofundado sobre essa realidade, com a certeza de que este respaldaria as observações aqui contidas.

Sendo assim, em se considerando a interpretação da música brasileira, podem-se isolar alguns destes vícios, percebidos por atitudes bem recorrentes, relativas aos elementos desvendados neste trabalho:

Primeiro: a falta de critério do intérprete, para a distinção consciente, no ato da performance (e mesmo fora dela), entre o samba, o samba-jazz e a bossa nova.

Após os anos 50, essas três vertentes passaram a coexistir de forma misturada, principalmente no que diz respeito ao ritmo e ao material harmônico. Muitas interpretações transmitem a idéia de serem “farinha do mesmo saco”. Mais ainda, e, num sentido extremo, as interpretações de instrumentistas responsáveis essencialmente pela harmonia e melodia (guitarra, piano, saxofone, trompete etc.), são muitas vezes idênticas às realizadas em temas e *standards* de jazz. *Wave* constitui uma bela amostra desses sintomas, pois é muito comum as diretrizes de sua interpretação não diferirem às adotadas - em ritmo de jazz – em temas como *All the things you are* (Hammerstein / Kern), ou *Just friends* (Klemmer / Lewis)

Segundo: Falta de direcionamento rítmico apropriado à melodia, a qual recebe inflexões principalmente jazzísticas.

Este sintoma é percebido sobretudo na bossa nova, ou em músicas brasileiras que contém uma harmonia mais sofisticada, permitindo assim uma maior gama no enfoque do conteúdo melódico. O problema é que tal enfoque - geralmente pautado na metodologia jazzística -, exacerba as possibilidades nas combinações de notas (escalas, arpejos, cromatismos etc.), não explorando devidamente, ou simplesmente não contextualizando, as possibilidades de combinações rítmicas, aplicáveis na melodia.

Terceiro: Falta de critério rítmico para o acompanhamento.

É comum estilos serem definidos a partir de uma levada (ou célula) apenas, que irá determinar uma única batida representativa do ritmo. Tal recurso faz com que diferentes composições, pertencentes a um mesmo estilo, soem sempre iguais. Esse efeito também é muito perceptível no repertório da bossa nova, pois costumeiramente aplica-se em todas as músicas, uma única célula rítmica como autêntica representante deste estilo.

Este sintoma é bastante perceptível em músicos responsáveis predominantemente pela harmonia e melodia (solistas e harmonizadores), por estes geralmente considerarem o ritmo como função exclusiva da seção rítmica. Desta forma, por não se dedicar a seus fundamentos, o intérprete essencialmente reage aos estímulos percebidos, de maneira intuitiva, descompromissada e sem um critério definido.

Quarto: Falta de entrosamento rítmico entre o acompanhamento e a melodia.

É a continuidade da famigerada noção elementar aos iniciantes em música, da diferenciação entre fazer *base e fazer solo*. Geralmente nas iniciações musicais, esses elementos são apresentados de forma dissociada, pois de fato, a capacidade de fazer a harmonia (os acordes, a base “rítmada”) e a de desenvolver a melodia (o solo), exigem habilidades iniciais distintas. Percebe-se porém que tal dissociação continua presente em performances de músicos mais avançados e experientes, o que colabora para a falta de unidade e identidade de suas interpretações.

A partir de tal enumeração, pode-se ter a impressão de que a interpretação de Alf incorpora bastante alguns comportamentos relacionados acima. De fato: sua melodia e sua harmonização remetem mais ao jazz do que ao samba; sua interpretação não discrimina as diferenças entre os ritmos apontados, se enquadrando quase que exclusivamente como samba-jazz; não há distinção evidente entre suas interpretações de músicas brasileiras (como *Wave*) e standards de jazz; também responde de forma livre ao ritmo executado de forma explícita apenas pela seção rítmica.

É fundamental, no entanto, a noção de que Johnny Alf é um dos introdutores de tais características de interpretação, aplicadas na música brasileira. Descaracterizando-a ou não (isso é outra discussão), o fato é que tais procedimentos passaram a existir (ou coexistir), a partir de sua visão. Portanto ele revolucionou o cenário e determinou novos parâmetros, os quais hoje podem e devem ser considerados, assim como devidamente contextualizado. Esse é justamente o seu papel no elo: como introdutor e antecessor.

Mais ainda, o que deve ser considerado é que as características da interpretação de Johnny, refletem sua maneira de ser e sentir a música. Portanto partem de uma concepção sólida e, desta forma, definem um estilo. Há que se ter bom senso para considerar não só o resultado atingido por uma interpretação, mas sim o nível de consciência efetiva de suas diretrizes por parte do músico que a realiza. Afinal é isso que definirá sua concepção da música que executa e assim constituirá seu estilo (ou não-estilo).

É justamente a partir de tais premissas, que a arte de João Donato se evidencia. Seu estilo advindo de uma concepção incorporadora, determina continuidade, fazendo com que o elo se complete (ilustrado soberbamente por João Gilberto). Adicionou novos atributos a

partir de sua visão, de tal forma que hoje em dia há a possibilidade de distinção, permitindo ainda mais continuidade, assim como o enriquecimento de manifestações musicais com uma “*Nova Bossa*”.

No capítulo a seguir, os vícios referidos serão melhor enfocados, assim como os conceitos do elo, em função das possibilidades e da realidade mais específica do guitarrista, inserido predominante no contexto instrumental trio.

4 - A Guitarra Trio inspirada em Johnny Alf e João Donato

Este capítulo é dedicado à performance do guitarrista inserido no contexto instrumental em que se encontra secundado apenas por um contra-baixo e uma bateria (e/ou percussão).

Tal contexto é rico em assuntos a serem explorados e, por permitir uma vasta gama de enfoques, justificaria inúmeras outras pesquisas, que poderiam abranger tanto aspectos específicos apenas da guitarra - a partir de suas possibilidades e limitações -, como vários outros mais gerais, relativos à didática, aos arranjos, à sonoridade resultante, à evolução tecnológica, histórica e assim por diante...

Desta forma a pretensão desta parte do trabalho está bem longe de esgotar, ou mesmo substanciar o universo desta formação instrumental, e sim utilizá-la como um meio de levantar considerações e conclusões sobre o que foi detectado até agora, dando especial atenção aos conceitos que envolvem a problemática de interpretação da música brasileira.

A partir da enumeração de procedimentos corriqueiros que pautam a postura interpretativa do guitarrista neste contexto, será feita a comparação destes com os conceitos contidos no elo entre Alf e Donato – *A Nova Bossa*. Desta forma serão fornecidos ao intérprete, argumentos para a reavaliação de suas diretrizes de interpretação, já que estas são costumeiramente alheias às condizentes com o elo, em muito devido ao mero desconhecimento deste, como também a fatores impostos pela natureza mecânica do instrumento, que encobrem sua devida percepção e valorização.

Não se trata, porém, de estabelecer um processo didático fechado, ou mesmo um caminho para se reproduzir fielmente este ou aquele estilo. O capítulo deve ser percebido como uma discussão de conceitos e sugestões musicais em um nível avançado, sendo imprescindível ao guitarrista alguma familiaridade com essa formação instrumental, assim como uma razoável experiência e vivência com o universo musical abarcado até aqui. Portanto, presta-se àqueles que já não se ocupem em apenas “conseguir pilotar” o instrumento, mas em avaliar onde e como este pode os levar.

Vale lembrar que o tipo de música abordada neste trabalho envolve muita flexibilidade, espontaneidade, liberdade e improvisação, sendo assim dependem muito da ótica pessoal do intérprete. Os conceitos levantados e discutidos nesta parte procuram preservar essa condição e, para tanto, tem o intuito predominante de sugerir e não impor. Mais ainda, não representam verdades absolutas e sobretudo não alteram o conteúdo essencial desta pesquisa. Representam sim, uma maneira de reforçar esse conteúdo, a partir de sua adaptação a uma condição específica (guitarra trio), que por sua vez, ilustra um procedimento genérico.

Definindo a Guitarra Trio

O que é considerado neste trabalho como guitarra trio, é o contexto instrumental baseado em um “triângulo” de funções sonoras, composto, além da guitarra, por um instrumento responsável pela linha de baixo – personificado geralmente pelo contra-baixo (acústico ou elétrico) - e por outro(s) de caráter essencialmente percussivo, como a bateria e/ou instrumentos de percussão.

Pode então não ser necessariamente um trio, no sentido numérico dos instrumentos, mas sim nas funções musicais que estes exerçam.

O importante é haver, além da guitarra, um instrumento monódico para executar a linha de baixo e outro (ou vários) para a função exclusivamente rítmica. Sendo assim é considerado também guitarra trio, formações inusitadas tais como: *guitarra, tuba e pandeiro*; ou ainda: *guitarra, trombone e uma bateria de escola de samba*; por mais diferente (ou bizarro até) que possa parecer. Seriam formações onde não haja nenhum outro instrumento além da guitarra, que execute a harmonia (polifonicamente) e a melodia⁴⁵

⁴⁵ A guitarra trio é uma formação bastante suscetível a momentos onde o contra-baixo (tuba, oficleide, trombone, etc.), executa a melodia, cabendo à guitarra assumir a função de acompanhante. Tais momentos são aqui considerados eventuais e não desviam as funções essenciais de cada instrumento.

Sendo assim, enquadra-se como guitarra trio, as possíveis formações onde a guitarra esteja encarregada de executar exclusivamente a harmonização e a melodia. Pode se desprender do ritmo e da linha de baixo (tônicas dos acordes), pois se encontra amparada por instrumentos (sejam quais forem) que viabilizam a existência desses dois outros elementos.

A formação mais clássica é a composta pela guitarra, contra-baixo e bateria, podendo ser acrescida de (ou substituída por) percussão, por desempenharem basicamente o mesmo papel, tal como na formação presente nos dois discos de João Donato predominantes a esse trabalho, considerada piano trio, apesar de ser na verdade um quarteto.

Há também formações que propiciam momentos de guitarra trio, como por exemplo um quarteto composto por guitarra, contra-baixo, bateria e um instrumento de sopro solista (tal como um saxofone ou um trompete). Nesta formação, embora a guitarra tenha um papel predominantemente de harmonização ao instrumento solista, é muito comum momentos em que ela se encontre em situação de trio - como ao improvisar por exemplo. Estas situações também devem ser consideradas, da mesma forma que foi feito em relação à vários momentos de Johnny Alf, em registros em que estava acompanhado também por um solista.

A guitarra trio é um contexto muito exigente e desafiador ao guitarrista, que deve ter habilidade para fazer coexistir as funções de solista e harmonizador, com devido critério para que o resultado não soe vazio. Nesse sentido, o guitarrista defronta limitações que, muito embora se dêem, em grande parte, pela natureza mecânica do instrumento, também ocorrem por estar em um contexto onde, ao solar, não há uma harmonização a lhe guiar, assim como não tem a quem seguir ao harmonizar (a não ser a si próprio).

Por outro lado, lhe oferece muita liberdade para explorar essas duas vertentes, conduzindo-as como lhe convier.

Essa formação depende sobretudo da segurança e da liderança do guitarrista, que deve possuir para tanto, um razoável nível de consciência musical e domínio do instrumento, para poder contornar tanto os problemas relacionados às limitações mecânicas do instrumento, como ainda estar bem situado em relação ao conteúdo musical.

As formas de aproveitamento melódico/harmônico, são inúmeras e dependem de muitos fatores, dentre os quais destacam-se:

- As especificidades da composição a ser executada:

Fatores circunstanciais como o andamento, o tipo de música, o estilo rítmico, a exigência técnica da execução, a complexidade e as características da harmonia e da melodia, a tessitura e etc.

- As características técnicas do instrumento:

Embora seja um instrumento tanto harmônico como melódico, o aproveitamento distinto e, sobretudo, simultâneo desses dois recursos, esbarram em limitações imposta pela natureza física do instrumento, exigindo constantes adaptações.

- As características técnicas do guitarrista:

Dependendo da técnica empregada na performance, ocorrem variações significativas no resultado da performance, O guitarrista que toca somente com palheta obtém um resultado distinto do que toca apenas com os dedos, por exemplo.

- As condições técnicas do guitarrista:

São definidas pelo nível de domínio técnico de seu instrumento, por sua desenvoltura e pelo seu vocabulário musical.

- O entrosamento com os demais músicos:

Determina se os outros músicos serão meros acompanhantes à execução do guitarrista, ou se esta, por outro lado, valorizará e responderá aos estímulos gerados por seus companheiros, em um sentido de interação no qual a personalidade de cada instrumentista interfere no resultado da performance.

- A concepção musical do guitarrista:

Aspecto muito particular, formado pela vivência, criatividade e sensibilidade individual, que em conjunto com a administração das condições técnicas (experiência!), delineiam a concepção de sua performance como um todo.

Na realidade, todos esses fatores são determinantes para a performance de qualquer músico, em maior ou menor grau, de acordo com seu papel no contexto em que está inserido. No entanto há instrumentos naturalmente mais favoráveis a determinados contextos, pelos recursos de que dispõem.

Um trio composto por contra-baixo, bateria e um instrumento de natureza essencialmente solista - tal como uma flauta, saxofone, clarinete ou trompete - é bem mais incomum e exigiria muito mais adaptações, para contornar o fato de não haver nenhum instrumento capaz de fazer a harmonia soar. O resultado pode ser extremamente interessante até, mas não há como negar as inúmeras restrições impostas pelas limitações do instrumento a essa formação, que de alguma forma haveriam de ser compensadas, exigindo um enfoque bem mais específico por parte dos intérpretes envolvidos na performance.

Guitarra trio x Piano trio

O instrumento mais favorável à formação trio é justamente o piano⁴⁶, por ser o detentor das maiores possibilidades de combinações sonoras, tanto melódicas como harmônicas. É o instrumento que na realidade pode se adequar a qualquer situação, exigindo o mínimo de adaptações e ainda dispondo de uma ampla gama de possibilidades (isto não quer dizer necessariamente que o resultado seja interessante, pois muitas vezes o excesso de possibilidades se sobrepõe à criatividade do artista, a qual por outro lado pode ser estimulada por limitações e situações adversas).

A guitarra e o violão são também instrumentos extremamente favoráveis a formação trio, pelo fato de serem tanto solistas como harmônicos. No entanto, no que diz respeito à

⁴⁶ Também as derivações do piano, que envolvem a mesma mecânica imposta por teclas. Sendo assim assumem tal condição também os teclados, sintetizadores, pianos elétricos, órgãos, etc., apesar de incluírem e diferirem possibilidades de outros recursos.

interação entre a harmonia e a melodia, enfrentam muitas limitações, exigindo constantes adaptações. Isso não acontece com o piano, cuja interação entre esses dois elementos se dá de forma bem mais plena e natural, o que propicia à intenção essencialmente musical prevalecer sobre a instrumental.

Porque?

Primeiramente, a guitarra por ter (tradicionalmente) seis cordas, possibilita no máximo seis notas soarem ao mesmo tempo, o que é bem pouco em relação ao piano, que ainda por cima conta com o pedal, que permite as notas de um acorde continuarem soando, enquanto outras são adicionadas. Sendo assim tem-se um “placar” de 88 para o piano, contra 6 da guitarra! Extremos à parte, há ainda o fato crucial de a região onde se executa uma melodia com uma determinada mão no piano, não interferir na sonoridade da região escolhida para a harmonia (ou para contra cantos, contra pontos, vozes secundárias e demais recursos que secudem a melodia principal) e vice-versa. O conteúdo desenvolvido por cada mão, pode assumir um sentido tanto de independência, como de sincronismo. Isso é impossível na guitarra, pois um trecho melódico só poderia ser executado sobre um acorde sem interferir em sua sonoridade, se for realizado em cordas que não estiverem sendo utilizadas para o mesmo soar. Além disso, geralmente as duas mãos, tanto para a guitarra, como para o violão, envolvem predominantemente o sentido de sincronismo, pois basicamente uma seleciona a nota e a outra realiza o ataque que a faz soar.

Como uma pequena amostra, as restrições impostas pela guitarra na interação entre harmonia e melodia, podem ser observadas a partir deste trecho, bem simples de ser executado no piano:

The image shows a musical score for piano in 2/4 time. The right hand (treble clef) plays a melodic line with eighth and quarter notes. The left hand (bass clef) plays a series of chords. The chords are labeled below the staff: C⁶/₉, A7^b9[#]5, D_m7⁹, G7^b9[#]5, and C7^M.

adaptado à guitarra:

The musical notation shows a single staff in 2/4 time. Above the staff, five chords are indicated: C⁶/₉, A⁷b₉#₅, D_m⁷/₉, G⁷b₉#₅, and C⁷_M. The melody is written in eighth and quarter notes, with some notes having accidentals (sharps and flats) and slurs. The piece ends with a double bar line.

Percebem-se algumas diferenças fundamentais:

Primeiro: devido à impossibilidade de se manter a mesma abertura para os acordes, houve a necessidade de adaptá-las, suprimindo algumas notas.

Segundo: os acordes são executados junto com a melodia, deixando de soar, pois, dependendo de como esta se desenvolve na seqüência, é necessário que o guitarrista o “abandone”, em função da digitação adotada para a linha melódica

Terceiro e mais importante: no piano há a possibilidade de se variar ritmicamente os acordes, podendo-se, por exemplo, adotar alguma célula rítmica (como as vistas anteriormente), criando uma situação de acompanhamento rítmico à melodia, de forma independente, sem interferir nesta. Isto é impossível com a guitarra.

Mesmo em técnicas não convencionais, inspiradas pelo piano e adaptadas à guitarra - como o *finger tapping*, que consiste em uma maneira de extrair som das notas martelando com os dedos diretamente nos trastes (um dos maiores introdutores e expoentes desta técnica é o guitarrista americano Stanley Jordan) -, apesar de contornarem a necessidade do sincronismo, esbarram no problema da interferência da intenção melódica sobre a harmônica, sendo comum guitarristas adeptos a tal técnica, utilizarem duas guitarras (ou uma com dois braços): uma para cada mão.

A possibilidade de independência entre as duas mãos, favorece sobremaneira a atuação no trio, pois propicia ao instrumento a função simultânea de harmonização e solo. Sendo assim a performance resultante de um piano trio soa de uma forma bem mais completa, pois tal capacidade permite preencher as lacunas vivenciadas pelo guitarrista, presentes entre o desenvolvimento da melodia e da harmonia. Ao guitarrista, tal limitação

faz com que essas duas vertentes se desenvolvam de maneira muito subordinada uma à outra, acarretando na perda de um rico potencial, existente nas possibilidades de interação entre elas.

A referência com o piano trio então se faz valiosa, não pela comparação entre o que cada instrumento é capaz de realizar nesse contexto instrumental (pois nesse sentido seria um tanto desanimadora ao guitarrista), mas sim por revelar concepções existentes na mente criativa do intérprete pianista. O guitarrista pode se valer de tais concepções, podendo, além de expandir a sua própria, adaptá-las a sua realidade. Contudo, não com o intuito de meramente imitar as possibilidades do piano, mas sim com o de incorporar os elementos que são percebidos explicitamente na performance do pianista, podendo manifestá-los de forma implícita na sua.

Explicando de forma mais específica: muito da riqueza e vantagem da performance pianística, ocorre devido à existência de duas fontes – as duas mãos –, que podem gerar informações musicais distintas e concomitantes. Essa possibilidade oferecida pela natureza do instrumento, faz com que o processo de formação do músico pianista, envolva a capacidade de independência (em maior ou menor grau), no que está sendo executado por cada mão, portanto, por cada fonte.

É um processo bem perceptível e presente na prática cotidiana ao piano, pois essas duas fontes coexistem o tempo todo. Isso colabora muito para a constante expansão de tal habilidade, semelhante ao que ocorre com os bateristas, que por sua vez almejam a habilidade de independência entre seus dois pés e suas duas mãos (quatro fontes rítmicas).

Ao guitarrista ou violonista, a necessidade concreta da independência apenas ocorre, se porventura este cantar, havendo assim a presença de duas fontes distintas a serem administradas, o que com certeza o enriqueceria como músico. No entanto, o aprendizado dentro da lógica funcional do instrumento, praticamente desconsidera o processo de desenvolvimento de qualquer tipo de independência entre duas fontes distintas.

Levando-se em conta no piano, a presença de apenas uma fonte (ou uma mão), este ainda possuiria algumas vantagens de recursos em relação à guitarra (pedal de *sustain*, lógica mecânica, tessitura, etc.), mas o resultado da performance de cada um seria significativamente mais próximo. Ou seja, considerando um universo musical equivalente (estilo de música, harmonia empregada, ritmo, etc.), a presença no piano, de duas fontes

geradoras de informação musical - enquanto a guitarra conta (convencionalmente) com apenas uma -, faz uma grande diferença,. Na performance do piano, os eventos acontecem como se houvessem dois instrumentos.

Esta desvantagem é uma limitação significativa enfrentada pelo guitarrista, no sentido de viabilizar o conteúdo interpretativo deste trabalho, pois foi visto que grande parte dos conceitos advindos da *Nova Bossa*, estão presentes na forma de interação rítmica entre as duas fontes. É necessário, portanto, algum recurso alternativo.

A alternativa encontra-se no desenvolvimento de uma noção de independência entre dois eventos – ou duas fontes -, que no entanto são percebidas e administradas apenas internamente pelo intérprete, não vindo a se concretizar de fato pelo encontro sonoro, mas que estariam coexistindo em sua “cabeça”. Trata-se portanto, de uma percepção interna do conteúdo existente em uma suposta outra fonte, a qual também orientaria a interpretação, da mesma forma que o tempo, o compasso, o ritmo, a melodia, a harmonia e a estrutura de uma música o fazem.

Esta habilidade propiciaria ao guitarrista, a manifestação implícita referida anteriormente, do resultado concreto (portanto explícito) proveniente do piano.

Este trabalho não pode se ater em demasia, no que tange o processo de desenvolvimento de tal capacidade (procedimentos didático), por ser um assunto muito longo, complexo, envolver um sólido fundamento teórico e fugir muito de seu escopo. Afinal, este não tem objetivo didático e sim, a partir de uma realidade percebida, apontar e sugerir caminhos. Serão abordadas mais adiante, no entanto, algumas situações que envolverão e ilustrarão melhor tal habilidade, funcionando como amostra de um possível processo. Fica a ressalva, no entanto, que tal alternativa constitui a base das possibilidades para o guitarrista valorizar devidamente a referência com o piano trio, e, sobretudo, aproveitar o que foi revelado pela *Nova Bossa*.

Pré-requisitos

Os conceitos que definem a *Nova Bossa* se fundamentam a partir do universo musical que engloba Johnny Alf e João Donato, cujo conteúdo estrutural a essa altura já é bem familiar. Apesar de ter sido mencionado anteriormente a possibilidade da aplicação em outros gêneros e estilos (aplicabilidade universal), ater-se-á essencialmente a este mesmo universo, para um melhor aproveitamento deste capítulo e para dar continuidade ao que foi visto. Sendo assim, uma certa experiência com seu conteúdo, se faz também importante, a qual pode ser determinada a partir da noção (ou não) de alguns pré-requisitos.

Foi mencionada no início do capítulo, a necessidade do guitarrista possuir alguma experiência no contexto guitarra trio, o qual foi bem definido na seqüência.

Agora será enumerado então, alguns pré-requisitos, que possam ajudar na definição da capacidade instrumental necessária ao intérprete e que possam assim, situá-lo.

- Harmonia:

O guitarrista deve possuir conhecimentos da harmonia empregada na música popular.

Basicamente, este conhecimento é definido pela noção estrutural da formação dos acordes a partir de tétrades, da adição de tensões e das relações de combinação entre os acordes na harmonia tonal⁴⁷. Deve-se ressaltar que, embora a noção teórica seja importante, a prática é imprescindível, pois revela a fluência com que o intérprete lida com as informações estruturais.

Portanto, a familiaridade com a harmonia empregada no tipo de música englobada por este trabalho - que em termos gerais envolvem: o jazz, o blues, a bossa nova, o samba-

⁴⁷ Para a devida noção teórica Cf. FREITAS, 2002.

canção, o samba e os desdobramentos presentes no repertório conhecido como MPB -, é um pré-requisito fundamental

- Técnica:

Deve possuir uma técnica consistente no que diz respeito a execução tanto de melodias como de acordes.

Isto não quer dizer a necessidade de ser virtuose, mas sim a de ter a capacidade de transmitir claramente esses dois elementos, que incidirão de formas distintas em cada guitarrista, devido tanto à diversidade de concepção, como também à técnica empregada: palheta, dedos, palhetas e dedos, e etc. O guitarrista que toca apenas com palhetas, tem um tipo de aproveitamento melódico/harmônico diferente do que toca com os dedos e assim por diante.

O importante, sobretudo, para qualquer técnica empregada, não é apenas a capacidade de execução de cada elemento separadamente, mas sim a clareza em evidenciar a intenção (ou linha) melódica, principalmente em momentos nos quais esta é realizada de forma concomitante com os acordes. Um sintoma muito comum, que revela a inexperiência do intérprete nesse quesito, ocorre quando a melodia “some” no meio dos acordes e um acaba interferindo na fluência do outro. Assim, não basta apenas possuir técnica para executar mudanças de acordes (que muitas vezes podem ser extremamente complicadas e desafiadoras), assim como passagens melódicas rápidas e complicadas. É necessário, uma vez que se opte pela coexistência dos dois elementos, saber equilibrá-los, e isso implica em uma técnica avançada, advinda também da vivência com esse procedimento (que resultam em certas “manhas”, difíceis de serem definidas)

Também é necessária a técnica de decodificação e visualização do braço da guitarra, que irá permitir a viabilização da noção de harmonia abordada no item anterior.

A desenvoltura no contexto trio, vai depender muito da capacidade do guitarrista, de organizar os acordes em todo o braço e se orientar principalmente por sua estrutura superior, ou seja, a partir de sua visualização sem necessariamente envolver a tônica na

execução. Tal procedimento espelha-se no da mão esquerda de um pianista ao realizar *voicings*, apenas com as notas superiores dos acordes, sendo o baixista incumbido pelos movimentos de tônica. A harmonização jazzística na guitarra (*voicings*, blocos, *chord melody*, etc.) também envolve essa habilidade, portanto, guitarristas iniciados neste estilo são favorecidos.

Também dependerá muito da noção de todos os intervalos contidos no acorde (e mesmo os não contidos), na região do braço onde este está sendo executado, bem como da digitação do trecho melódico harmonizado pelo mesmo.

Acompanhamento

Como foi visto, este trabalho parte da interpretação de dois nomes que sobretudo harmonizam e acompanham muito bem. Tal função, além de envolver habilidade técnica e vocabulário, é parte vital no desenvolvimento da maturidade, sensibilidade e senso rítmico.

É muito comum guitarristas – mais do que violonistas -, serem seduzidos pelo aspecto solista do instrumento, que prevalece sobre o de harmonização e acompanhamento. Mesmo ao harmonizar, é também comum o guitarrista se orientar principalmente pela fluência melódica e não tanto pela rítmica, o que pode ser percebido na incidência de melodias harmonizadas (*chord melody*) e preocupação com encadeamentos. Ou seja, há comumente uma preocupação maior com as possíveis combinações de notas. Esta atitude inibe o desenvolvimento da capacidade de harmonizar assumindo também a função mantenedora do ritmo, a qual deve se preocupar com o aspecto percussivo de suas intenções, e seu efeito junto à “cozinha”.

É significativa a incidência de guitarristas possuidores de extrema técnica melódica, de consideráveis conhecimentos teóricos sobre harmonia e da relação entre escalas e acordes, bem como da digitação que envolve esse conteúdo; mas que demonstram profunda deficiência ao executar uma batida de samba, ou uma condução de jazz tradicional, simplesmente por imprecisão rítmica e falta de balanço (suíngue), ou pelo desconhecimento do conteúdo inerente a esse quesito.

Parte fundamental dos conceitos presentes neste trabalho é derivada de aplicações das concepções essencialmente rítmicas na harmonia, na melodia e sobretudo na interação entre esses dois elementos. Desta forma, a proficiência no acompanhamento rítmico é um pré-requisito fundamental. Principalmente no que diz respeito ao acompanhamento em músicas brasileiras, passíveis de terem a aplicação das células rítmicas envolvidas na pesquisa, as quais delineiam uma ampla gama de possibilidades, presentes no vasto universo do samba e suas derivações. Esta capacidade também propicia – assim como revela - a experiência com o repertório deste universo, porém de forma prática, que permite, além da consolidação dos fundamentos teóricos que envolvem a relação de combinação entre os acordes, a melhor interiorização de seu conteúdo sonoro, favorecida por uma situação de caráter mais contemplativo do que racional.

Tempo

É fundamental que o guitarrista possua uma boa noção de tempo (pulsação, *beat*), com flexibilidade para poder aplicar (e aceitar!) deslocamentos de acentuações, tanto na melodia, como na harmonia – síncopes. Deve também não se perder com deslocamentos rítmicos mais radicais nos motivos melódicos, ou na harmonização, tais como a flexibilização rítmica percebida na interpretação de Johnny Alf (incorporada também por João Gilberto).

Improvisação

Este é um elemento muito presente no perfil artístico dos dois nomes envolvidos na pesquisa, portanto, pode e deve ser considerado na aplicação de seus conceitos. No entanto, improvisação é um universo muito vasto.

A familiaridade com o Jazz e a manipulação de seu conteúdo harmônico e melódico em função da improvisação, aplicado em seu repertório tradicional (*standards, blues, bebop, Hard bop, modal, etc.*), assim como sua adaptação à música brasileira - principalmente na que abrange o repertório considerado como bossa nova -, certamente privilegiará o guitarrista na localização e absorção dos conceitos aqui elencados. Isto se deve principalmente ao fato de o ponto de partida dos fundamentos do elo, ser justamente a influência do Jazz na música brasileira, personificada de forma mais veemente, na performance de Johnny Alf.

Todavia, improvisação pode abranger muito mais do que isso, então, é considerado também como pré-requisito, qualquer experiência prévia e efetiva, em que o intérprete tenha dado vazão à manipulação de qualquer conteúdo musical, segundo sua própria criatividade. Mesmo que tal experiência possa se distanciar do universo apontado acima, o que pode simplesmente ocasionar a necessidade de adaptação.

Neste trabalho, é considerado como improvisação, não só a que ocorre apenas nos momentos dedicados ao solo (improviso), dentro da concepção predominantemente jazzística. Também é percebida nas formas de aproveitamento com liberdade, em maior ou menor grau, nos vários setores da performance em tempo real. Pode assim, estar presente na maneira de se expor o tema, na harmonização, no eventual momento para solo, no acompanhamento e assim por diante.

Esta presente no simples fato da interpretação não partir de uma forma fechada, tal como uma peça ou um concerto. Ou seja, se houver diferenças de escolhas entre interpretações de uma mesma música, há improvisação, pois demonstra que o intérprete não partiu de um arranjo pré-concebido, o treinou e o repetiu. Sendo assim, engloba recursos que vão desde a variação, recriação, transformação, substituição, reharmonização e outros, que demonstrem a opinião e flexibilidade do intérprete no ato da performance. Tal premissa espelha-se no que foi considerado em relação à maleabilidade existente nas performances de Alf e Donato.

Portanto, improvisação abrange uma atitude de performance e não um elemento a ser considerado e analisado, em um momento específico. É consequência direta da desenvoltura e familiaridade que o intérprete possui como um todo, permitindo a manipulação dos vários elementos pertinente à música a ser visitada, passando pelo critério

de sua personalidade, sensibilidade e criatividade artística. Assim sendo, um pré-requisito fundamental aqui implícito, é o pensamento de que a improvisação não deve ser encarada como finalidade principal, ou mesmo como objetivo da performance. Se manifestará como conseqüência natural, resultante da fluência do intérprete com tudo o que cerca o material a ser interpretado.

Experiência no contexto trio

Há que se ter pelo menos uma noção das dificuldades e virtudes desse contexto, assim como de sua sonoridade e do tipo de interação que ocorre entre os músicos integrantes.

Afinal, não é o objetivo deste trabalho ser um guia sobre como atuar em tal situação, mas sim um meio de fornecer elementos que enriqueçam esse acontecimento.

A Nova Bossa na guitarra trio – uma interpretação brasileira

Posto as definições e os pré-requisitos necessários, será dado segmento às considerações sobre interpretação, partindo inicialmente do estilo de Johnny Alf

A performance de Alf foi definida como sendo sobretudo jazzística, em sua organização rítmica, harmônica e melódica. Pelo que foi percebido, a interação entre melodia e harmonia não inclui de forma muito elaborada, a independência entre as duas mãos, responsável pelo efeito de dissociação entre as duas vozes.

Relembrando: sua harmonização ponteia de forma mais solta e livre a melodia, tanto preenchendo ritmicamente os espaços vazios deixados por esta, como também deixando o acorde soar a partir de ataques deslocados (antecipados ou atrasados em relação à cabeça do compasso). Essencialmente, não há uma organização rítmica constante, que constitua uma base paralela e independente à melodia. Ao considerar tanto Alf se acompanhando (com as duas mãos) ao cantar a melodia, como solando (melodia na mão direita e acompanhamento – *voicings* - na esquerda), encontra-se basicamente o mesmo procedimento, no qual a independência entre as fontes não é relevante, mas sim, a flexibilidade de deslocamentos rítmicos dos motivos melódicos e dos ataques dos acordes. Tais deslocamentos, no entanto, ocorrem de uma forma em que uma fonte se comporta condicionada, ou subordinada, à outra.

Pode-se assim considerar, de forma genérica, a harmonização de Johnny Alf tanto com uma mão, como com as duas, como sendo de mesmas características e com o mesmo tipo de interação com a melodia, presente tanto em sua voz ao cantar, como em sua mão direita ao solar.

Por estar um elemento condicionado a outro (ou, uma fonte condicionada à outra), tal interação ocorre de uma maneira próxima ao que poderia ser feito com apenas uma fonte, ou seja, com apenas uma mão.

Portanto próxima aos recursos da guitarra!⁴⁸

A natureza da guitarra praticamente obriga uma interpretação baseada em deslocamentos dos motivos melódicos e dos ataques dos acordes, num sentido de um elemento achar seu espaço em função do outro, ou mesmo de um criar espaço para o outro. Tal atitude é orientada pela seção rítmica (cozinha), que sustenta o ritmo de forma mais contundente, permitindo liberdade de ação ao guitarrista. Este segue os estímulos oferecidos (inclusive de forma bem intuitiva), administrando a aplicação dos recursos e deslocamentos possíveis (a partir também de sua noção prévia e da natureza da música a ser interpretada).

Isto não quer dizer que o guitarrista não deva possuir uma sólida noção rítmica do estilo interpretado. Esta é imprescindível para o mesmo poder administrar sua atitude com

⁴⁸ Obviamente que estão sendo considerados os contornos gerais, pois há momentos da interpretação de Alf que contam com as vantagens de recursos existentes no piano, resultando em uma interação entre a melodia e a harmonia, impossíveis de serem equacionadas pela guitarra.

mais propriedade. Ocorre que, em tal situação, o indivíduo que não for muito eficiente neste quesito, não comprometerá substancialmente o resultado da performance do trio, pois terá suas deficiências um tanto encobertas. A liberdade implícita nessa conduta, portanto, pode disfarçar a real condição rítmica do intérprete, o qual, além de deixar de aproveitar propriamente o potencial disponível, terá sua evolução musical comprometida.

O fato é que a performance de Johnny Alf, é próxima ao que a guitarra é propícia naturalmente em termos mecânicos, sendo necessário ao intérprete poucas adaptações e um direcionamento predominantemente estilístico. Este também se manifesta de maneira facilitada, àqueles possuidores de familiaridade e experiência com as diretrizes jazzísticas, pois, como foi visto, a interpretação de Alf espelha a deste gênero musical, aplicada em um contexto cujo ritmo imposto pela seção rítmica (samba), a reveste de um teor mais “brasileiro”.

O trecho contido no exemplo a seguir, é uma adaptação da primeira parte de *Rapaz de bem*, para a guitarra trio, a partir do estilo de Johnny Alf e ilustra bem o exposto.

Deve-se notar a presença da letra, inserida abaixo do pentagrama. Sua função é de apenas orientar na localização da melodia principal, pois em certos espaços deixados por esta, há a possibilidade de inserção tanto de melodias secundárias, como frases rítmicas executadas com acordes, que podem vir a confundir-la. Neste exemplo há a incidência deste segundo recursos, perceptível nos compassos 4, 8, 12 e 20.

Como se trata de uma versão instrumental, o apego a letra não é tão necessário quanto à linha melódica, que pode vir a sofrer muitas variações. Porém, a devida noção de seu conteúdo, no que diz respeito à mensagem, bem como à rítmica sugerida pelas palavras, pode enriquecer imensamente a interpretação.

Exemplo 28: *Rapaz de bem* p/ guitarra trio 1

Adapt.: A. Bittencourt

vo - cê bem sa - be, eu sou ra - paz de bem

5 ea mi - nha on - da é do vai e vem

9 pois co'as pes - so - as que eu bem tra - - - tar

13 eu qual - quer di - a pos - so me ar - ru - mar vê se mo -

17 ra no meu pre - pa - ro in - te - lec - tu - al (segue...)

As inserções rítmicas nos momentos em que a melodia principal deixa espaços, assemelha-se ao procedimento de Alf.

Durante a melodia são inseridos acordes (blocos) em momentos específicos, que transmitem o sentido harmônico também dentro de seu estilo, no entanto condicionados ao processo de interação subordinada entre melodia e harmonia - apontado anteriormente - , devido à mecânica da guitarra. Deve-se ter em mente que as possibilidades da guitarra

permitem apenas sintetizar e se aproximar do estilo de Alf, pois é fato que ele dispõe de maiores recursos em seu instrumento (devido principalmente à presença das duas fontes distintas), para inserções variadas de ataques dos acordes durante a fluência da melodia principal.

Neste outro exemplo, pode-se perceber a maior incidência de ataques de acordes entre a melodia, a partir de uma reorganização rítmica desses dois elementos, expandindo mais a afinidade com as características de Alf. É uma alternativa aos primeiros momentos da mesma *Rapaz de bem*:

Exemplo 29: *Rapaz de bem* p/ guitarra trio 2

Adapt.: A. Bittencourt

Vo - cê bem sa-be, eu sou ra - paz de bem ea mi-nha

6 on-da é do vai e vem pois co'as pes - so - as que eu bem

11 tra - tar eu qual-quer di - a pos - so me ar - ru -

16 mar vê se mo - ra no meu pre - pa-ro in - te - lec - tu - al é o tra -

22 ba - lho a pi - or... (segue...)

Percebe-se neste exemplo, deslocamentos na melodia, que abriram espaços para inserções de frases rítmicas executadas com acordes, os quais transmitem o sentido harmônico (perceptíveis nos momentos em que não há letra),.

O intérprete deve então, usufruir de maleabilidade, para que se balanceie a interação entre a exposição do tema (melodia) e a harmonia. Tal maleabilidade segue critérios sobretudo rítmicos, condicionado no entanto, pelo andamento e estilo da composição. As características originais da melodia, tanto quanto a complexidade harmônica, também condicionam bastante os parâmetros de maleabilidade, cujo emprego com sucesso também deve muito à técnica e à dinâmica empregada, para uma adequada diferenciação entre a melodia e a harmonia, já que muitas vezes essas duas vertentes compartilham o mesmo registro no instrumento.

Rapaz de bem é uma música geralmente executada em andamento de samba médio/rápido e para se obter os resultados acima, considerou-se uma seção rítmica dentro desses moldes. No entanto, a postura interpretativa de caráter essencialmente *irregular* – ilustrada pelos exemplos -, não remete a esse gênero de forma tão característica

Considerando-se na partitura dos dois exemplos acima, a visualização do conteúdo rítmico, percebe-se a afinidade com o samba apenas por ela estar escrita de acordo com o procedimento costumeiro adotado para o gênero - em compasso 2/4 - e repleta de figuras rítmicas padrões, derivadas da subdivisão em semicolcheias e deslocamentos de acentuações destas (síncopes), obtidas através de ligaduras. Isto porém é mera convenção, pois o mesmo conteúdo poderia ser escrito para outro gênero (obedecendo-se suas convenções usuais). O que de fato faz a diferença na performance, é o sotaque aplicado no conteúdo. O sotaque obviamente é fruto da propensão natural, afinidade e convivência do intérprete com o gênero proposto, mas também condiciona-se muito ao contexto que envolve a execução, ou seja, aos estímulos transmitidos pelos outros músicos envolvidos na performance, que no caso é a seção rítmica.

Se, portanto, a seção rítmica estiver conduzindo a performance em ritmo de samba e o intérprete possuir afinidade com o gênero, estará tudo de acordo.

Porém o conteúdo percebido na performance de Alf, assim como nos exemplos acima, podem ser híbridos, funcionando tanto para o samba como para o jazz. Irão depender apenas de adaptações no sotaque, que se fará facilitado se a seção rítmica conduzir com eficiência qualquer destes ritmos.

Se as partituras dos exemplos acima fossem escritas em compasso 4/4, baseadas no procedimento comumente adotado às de jazz, seria melhor visualizada a possibilidade de

execução dentro desse gênero, assim como a aplicação de seu sotaque característico: o *jazz feeling*, (já descrito anteriormente). Tal sotaque, aliado aos estímulos gerados pela condução rítmica, adequariam o conteúdo harmônico e melódico à interpretação jazzística, mostrando que os recursos aplicáveis podem servir para os dois gêneros, já que não há uma organização rítmica mais contundente e característica, que possa distingui-los.

Relembrando o que foi apontado anteriormente: de forma geral, o sotaque do samba (e da maioria de estilos brasileiros), é orientado por uma sub-divisão implícita do tempo em semicolcheias. O do jazz, por outra – também implícita - em tercinas (*jazz feeling*).

Esta seria, portanto, a partitura do trecho inicial de *Rapaz de bem*, contendo o mesmo conteúdo do segundo exemplo, adaptado aos padrões jazzísticos, ou seja, em 4/4 e portanto, com os valores das figuras rítmicas dobrados:

Exemplo 30: *Rapaz de bem* escrita para jazz

The musical score for 'Rapaz de bem' in jazz style is presented in four staves. The first staff contains measures 1-5 with chords F7M, B^b7₉, B^b7₉ F7M. The second staff contains measures 6-10 with chords Am7^b5, D7[#]9(^b9), Gm7, Em7₉ A7₁₃. The third staff contains measures 11-15 with chords D7^M (6), (F[#]7^b9) Bm7, E7₉, E7^b9, A7^M9. The fourth staff contains measures 16-18 with chords Gm7, F⁶₉, and '(segue...)'. The key signature is one flat (Bb) and the time signature is 4/4.

Escrita desta forma, o músico familiarizado com a leitura de jazz, não encontraria problemas para executar seu conteúdo, dentro deste gênero.

O estilo interpretativo de Alf em qualquer outro andamento, manifesta as mesmas características, portanto, o mesmo sentido favorável à guitarra, assim como o mesmo sentido híbrido de samba e jazz.

Não seria exagero então, afirmar que o processo inverso também é verdadeiro, ou seja, partindo de uma performance essencialmente jazzística, em um *standard* de jazz, preservando a mesma postura *irregular* de interpretação e trocando a condução rítmica por samba, (adequando o sotaque), obtém-se um resultado bem parecido com estilo de Johnny Alf. Ou seja, o guitarrista de jazz inserido num contexto rítmico de samba, está bem próximo ao estilo de Alf, bastando incorporar suas escolhas e procedimentos mais marcantes, se houver a intenção de reproduzi-lo o mais fiel possível.

Nesse sentido, abrir brechas deslocando a melodia, para inserções de frases rítmicas com acordes, é uma característica marcante no estilo rítmico de Johnny. Também, ele nunca executa melodias secundárias, contrapontos, ou fragmentos dos acordes. O diálogo existente entre a linha melódica e a harmônica é exclusivamente rítmico, com muitos deslocamentos em ambos os setores. Estes atributos podem ser espelhado pela guitarra, tanto para manter afinidade com o estilo de Alf, como também para driblar as limitações existentes.

Será ilustrado mais o exposto, com uma adaptação de um trecho de *Wave* - composição já bem familiar a este trabalho, pelas comparações que ilustraram a *Nova Bossa*. Nesta, procura-se preservar o estilo de Alf, envolvendo bastante os recursos de flexibilidade, pelos deslocamentos diversos.

Mais uma vez a diferenciação entre a melodia e a harmonia é reforçada pela presença da letra, lembrando que sua função é de mera orientação, não sendo necessária à performance, já que se trata de uma versão instrumental. Mais ainda, para se considerar estritamente o estilo de Johnny Alf, deveria ser colocada a versão em inglês, pois em seus shows ele nunca a canta em português.

Exemplo 31: *Wave* p/ guitarra trio – estilo Johnny Alf

Adapt.: A. Bittencourt

Vou te con - tar os o - lhos já não po-dem ver coi-sas que

5 só o co - ra - ção po - de en - ten - der fun-da-men-tal é mes -

9 mo,o a - mor é im-pos - sí-vel ser fe - liz so - zi - nho o res -

13 toco mar é tu - do queeu nem sei con - tar são coi-sas

17 lindas que eu te - nho pra te dar vem de man-si-nhoa

21 bri-sae me diz é im-pos - sí-vel ser fe - liz so - zi - nho
(segue p/ B)

Aqui também se nota o sentido híbrido descrito anteriormente, podendo este mesmo trecho ser interpretado em ritmo de jazz, dependendo apenas da aplicação de seu sotaque característico. Isso seria melhor visualizado se fosse feita a mesma adaptação realizada na

partitura de *Rapaz de bem*, ou seja, escrevê-la em compasso 4/4 (portanto com os valores dobrados nas figuras rítmicas).

Têm-se então subsídios suficientes para orientar a interpretação dentro do estilo de Johnny Alf e situar esta, em uma das vertentes do elo, caracterizada por um teor essencialmente jazzístico.

A esta altura depara-se com o problema da falta de uma maior identidade brasileira na interpretação da guitarra trio, pois, até agora tudo pode virar jazz!

A postura interpretativa *irregular* aplicada na exposição do tema principal de uma composição, é “ajudada” por seus contornos melódicos, harmônicos, rítmicos e estruturais, que a enriquece e a faz manifestar-se diferentemente entre uma música e outra. Contudo, em performances voltadas a um perfil instrumental de caráter jazzístico, nas quais existe muita ênfase nos momentos de improvisação, há, após a exposição do tema, a falta dessa “ajuda”, ou orientação, oferecida pela melodia original. É comum nessas situações, o excessivo apego a procedimentos consolidados e padronizados pelo músico (clichês), em sua maneira de desenvolver a melodia improvisada, orientando-se sobretudo pelo movimento harmônico (*changes*) e condicionado pelas imposições e limitações do instrumento. Aí, a liberdade, a variedade e a flexibilidade embutidas na postura *irregular*, se mostram como um tipo de subterfúgio, que se repete música a música, ocasionando, além de redundância entre elas, a falta de compromisso rítmico do intérprete com o estilo proposto e, na realidade, expandem o sentido de disfarce apontado no início do capítulo.

Há assim, o alto índice de aproveitamento melódico/harmônico/rítmico redundante, que faz com que não haja diferenciação entre interpretações tanto do repertório de um mesmo gênero (jazz ou samba), como de um gênero e outro (jazz e samba).

Na postura *irregular*, a mera adequação ao sotaque de cada gênero, embora fundamental, ainda não surte um efeito tão discriminador entre eles, pois se manifesta essencialmente a partir da unidade de tempo (pulsção, *beat*), podendo não revelar tão claramente a noção do compasso, que, por sua vez, constitui um núcleo importante para a definição dos gêneros e estilos.

Outro sintoma que também colabora para a não dissociação entre os gêneros, é a constante e super valorizada busca por novos conteúdos inerentes às combinações de

consonâncias e dissonâncias, aplicáveis sobretudo na harmonia e melodia. Tal atitude pauta significativamente tanto a interpretação, como o caminho didático de aperfeiçoamento do músico, impedindo-o de perceber que apenas uma reformulação das diretrizes rítmicas, na aplicação do conteúdo já em seu domínio, o levaria a uma interpretação com mais propriedade.

Portanto, em se considerando situações que se fundamentem a partir do mesmo conteúdo harmônico (como o envolvido nesta pesquisa), a reformulação consiste em incorporar a outra vertente do elo, revelada pela performance de João Donato.

Mas como, se o que caracteriza essa outra vertente, depende da independência sobretudo rítmica, existente entre duas fontes?

Naquela base...

Anteriormente foi apontada a incapacidade da guitarra de atingir, de forma convencional, o efeito rítmico percebido na performance de Donato. Foi mencionado também, por conta disso, a necessidade de uma percepção interna do conteúdo existente em uma suposta outra fonte, para também orientar a interpretação, como alternativa a essa limitação.

Ao definir o estilo de Donato, deparou-se com uma vasta gama de células rítmicas executadas em seu acompanhamento, que condicionam sua performance. Trazem a esta tanto a possibilidade de maior diferenciação e variedade entre uma música e outra, como também a distanciam do universo jazzista (no sentido rítmico), devido a tais células terem mais afinidade com a tradição rítmica brasileira.

A simples presença de alguma (ou algumas) destas células na execução, ocasionaria mais proximidade com a seção rítmica e, portanto, um maior comprometimento com suas diretrizes. Desta forma, são estas células que devem ser percebidas internamente pelo guitarrista, constituindo a fonte que interagirá de forma implícita em sua performance.

A imaginação de alguma célula escolhida nesta inexequível fonte, deve ocorrer de forma *regular*, constituindo uma *base interna* constante, propiciando ao intérprete mais uma referência rítmica – além da noção geral do estilo, da unidade de tempo e de compasso -, para a aplicação do conteúdo melódico e harmônico.

Não se trata, contudo, da imaginação de uma fonte com vida própria, tal como é possível com cada mão do piano, que podem vir a desenvolver e variar conteúdos distintos, num nível de independência complexo, levando a uma bem mais ampla dissociação entre as fontes. Essa possibilidade não é descartada à imaginação dos guitarristas, mas com certeza é bem mais rara e não tão eficiente à música resultante, pois uma vez que não há o efetivo encontro sonoro entre os eventos de cada fonte, o efeito se perde, sendo desfrutado apenas (internamente) por quem está tocando. O ouvinte seria até prejudicado, pois, por não receber o conteúdo inerente à fonte imaginária do intérprete, perceberia uma informação incompleta.

A *base interna* constante (será usado este termo para referir-se a essa fonte imaginária), uma vez assimilada pelo intérprete, é suficiente para fazer com que este insira (racional e/ou intuitivamente), elementos rítmicos em sua performance, inspirados pelo tipo de célula adotada. Cada célula portanto, estimula ritmicamente o intérprete de forma diferenciada, trazendo à tona possibilidades de variedade entre músicas de mesmo estilo e andamento, assim como afinidade com a tradição rítmica brasileira.

Percebe-se nas células listadas neste trabalho, observadas a partir do estilo de João Donato, que há uma vasta gama de possibilidades, em se considerando também as variações existentes. Algumas possuem pouca diferenciação entre si, geradas por sutis deslocamentos dos ataques (ou acentuações). Como se trata de uma referência interna ao intérprete, que não se manifestará de fato, as variações não merecem tanta atenção num primeiro momento, pelo fato destas diferenças estarem propensas a incidirem como variantes da própria performance resultante. A *base interna* deve ser constituída portanto, por células que contenham diferenças significativas, por isso que as células percebidas nesta pesquisa, foram organizadas em três grupos (**I**, **II** e **III**), os quais servem como ponto de partida.

As possibilidades também se estendem, dentro do princípio de universalidade apontado anteriormente, para células que caracterizam outros estilos brasileiros, já que a

sua maioria envolve alguma (como os citados Baião e Maxixe), que também permite a incorporação pela *base interna*.

Este recurso não é uma novidade. Trata-se de uma adaptação do procedimento sabidamente adotado pelos intérpretes da música proveniente do Caribe - principalmente Cuba, República Dominicana e Puerto Rico -, (rhumba, mambo, merengue, son, guajira, etc.), mais largamente conhecida como salsa, ou mesmo: *música latina*. Esse gênero é baseado nas células rítmicas executadas pela clave, que praticamente definem toda a estrutura rítmica de seus estilos. Os músicos (não só pianistas) orientam suas performances, a partir também de uma *base interna*, estabelecida pela clave adotada (clave passa também a designar a célula rítmica, e não só o instrumento), que é tão fundamental para suas diretrizes, que sua noção substitui a convencional “batida do tempo” (representada uniformemente pelo metrônomo). É comum os músicos baterem o pé executando a clave adotada, enquanto tocam.

Em livros sobre a interpretação da salsa, como os de Rebeca Mauleón (1993), ou de Goines & Ameen (1990), há constantes sugestões de exercícios para a devida assimilação da clave. Tais exercícios envolvem bastante a noção de independência, como por exemplo o sugerido por Goines & Ameen aos baixistas, que devem executar a levada da salsa (tumbao) no instrumento, enquanto o pé executa a clave.

The image shows a musical exercise for bass and foot. The top staff, labeled '(baixo)', is in bass clef and 4/4 time. It contains a sequence of quarter notes: G2, F2, E2, D2, C2, B1, A1, G1. The bottom staff, labeled '(pés)', is in alto clef and 4/4 time. It contains a sequence of quarter notes: G1, F1, E1, D1, C1, B0, A0, G0. The exercise is repeated twice, as indicated by the double bar lines and repeat dots at the end of each staff.

Goines & Ameen referem-se a este método, como o “usado por muitos músicos latinos (mais notadamente Bobby Rodriguez, o grande baixista de Tito Puente), e é um excelente exercício de independência, o qual realmente ajuda a firmar a levada (*lock in the groove*)” (GOINES & AMEEN. 1990, pg. 7).

Muitas das células percebidas na condução rítmica de João Donato, revelam o parentesco com a salsa. A reorganização rítmica percebida à interpretação da música brasileira, a partir de sua performance (*A Nova Bossa*), pode portanto, também ser inspirada nos procedimentos adotados a esse gênero.

As variações da clave, no entanto, não são muitas. Basicamente compreendem dois compassos de dois tempos e tem duas variantes principais, que compõem a *son clave*: a 3:2 e a 2:3 (inversão da primeira). Tais variantes podem conter uma pequena variação, obtida através de um deslocamento, gerando a *rhumba clave*:

Son clave 3:2:



Son clave 2:3:



Rhumba clave 3:2:



Rhumba clave 2:3:



Há uma célula costumeiramente creditada por estrangeiros, como representativa da música brasileira – principalmente do estilo bossa nova -, referida como “brazilian clave”, muito parecida com as claves acima.

“brazilian clave”:



Esta clave é a mesma que uma variante presente no **Grupo II** deste trabalho, porém escrita de outra forma (em compasso 2/4 e utilizando ligaduras ao invés de pausas):



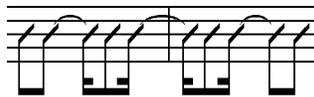
De fato essa clave é bastante percebida - principalmente no aro da bateria, o qual possui um timbre parecido com a clave - em gravações predominantemente dos anos 60, época que inclui os discos de Donato abordados neste trabalho. Esta célula (clave) já foi vista anteriormente, no capítulo dedicado a Donato, nas músicas *Pra que chorar (Muito à vontade)* e *O Morro não tem vez (A Bossa muito moderna...)*

Esse fato serve como uma pequena demonstração da proximidade de organização rítmica entre os gêneros latinos e o samba - assunto muito rico e que poderia ser muito mais explorado e aprofundado. Tal proximidade se estende também, pelas possibilidades de inversão das células rítmicas de samba, estruturadas em dois compassos.

Foi visto que a clave 2:3 é uma inversão dos compassos da clave 3:2 e a escolha entre uma e outra, afeta tudo o que é tocado. Da mesma forma, a inversão entre as células do samba estabelecem novas possibilidades e possuem o mesmo potencial de afetar a performance.

O critério neste trabalho, de se estabelecer dois grupos para as células de samba que compreendem dois compassos (**Grupo II** e **III**), partiu dessas possibilidades de inversão dos compassos. No entanto, como a variedade no samba é bem maior e nenhuma célula é tão representativa do gênero, como são as claves para a salsa, optou-se por salientar a diferenciação entre os grupos a partir do primeiro tempo do compasso, que pode ser ou não antecipado em uma semicolcheia.

Célula do **Grupo II** (cabeça do tempo sem antecipação):



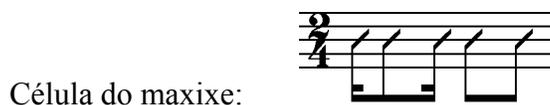
Inversão desta, gerando uma cel. do **Grupo III** (cabeça do tempo antecipada):



Geralmente, ao se inverter os compassos de células que começam na cabeça do tempo, obtém-se outra que começa de forma antecipada e vice-versa. Porém pode haver casos esporádicos em que isto não ocorra, portanto, para facilitar as diretrizes de assimilação da *base interna*, escolheu-se o critério dos grupos. Fica como ressalva importantíssima, no entanto, a devida noção da possibilidade de inversão dos compassos, que, além de gerar variedade, salienta ainda mais o parentesco com as claves da salsa.

Este parentesco é um indício de que a atitude de guiar a estruturação rítmica a partir da percepção de uma *base interna*, pode ser pertinente também ao samba. Tal atitude, no entanto, não é reverenciada como um procedimento de fato procedente às interpretações tanto deste gênero, como de outros estilos brasileiros. Talvez isso ocorra devido ao fato de a quantidade de células rítmicas (claves), existentes nas variadas manifestações musicais deste país, ser muito grande.

Relembrando o que foi mencionado na introdução deste trabalho: o samba, no início do século passado, era estruturado basicamente a partir da mesma célula rítmica característica do maxixe e não se diferenciava muito deste estilo. A partir dos anos 30, distanciou-se consideravelmente do maxixe, incorporando em sua estrutura rítmica, uma variedade bem maior de células, que passaram também a ser estruturadas em dois compassos de dois tempos⁴⁹. A partir de seus contornos no início do século, seria bem mais fácil a incorporação de uma *base interna* a orientar a estrutura rítmica da performance, por motivos óbvios de ser apenas uma célula, que compreende somente um compasso de dois tempos.



Na música latina, intui-se a clave a partir da melodia, que fornece os parâmetros em sua divisão rítmica. No maxixe e no samba “maxixado” do início do século, também se percebe um vínculo maior entre a divisão rítmica melódica e sua célula característica. Isto nos remete ao fato de que o peso de uma célula rítmica constante, exclusiva (ou ao menos,

⁴⁹ Cf. SANDRONI, Carlos. 2001

com poucas variações) e reincidente ao estilo, estabelece uma maior interação rítmica entre os vários elementos que constituem a performance. Isto determina coesão e identidade.

O problema é que a partir dos anos 30, o samba adquiriu uma variedade muito maior, tanto de derivações do próprio estilo, como das células possíveis de estruturá-lo ritmicamente.

Os anos 40 e 50 foram ainda mais férteis para a proliferação de novas formas de estruturação rítmica ao samba, a partir da incorporação de influências externas, como pôde ser observado neste trabalho. Ao culminar na bossa nova, esse processo sofre uma certa reavaliação das estruturas possíveis, no entanto, as possibilidades são tantas, que certos elementos ainda permanecem, de certa forma, desconectados.

A divisão rítmica presente nas melodias é um destes elementos. A partir do período mencionado, não há um vínculo efetivo e necessário, entre a divisão rítmica da melodia e qualquer célula rítmica adotada, até porque não há uma que possa ser considerada como exclusiva representante do gênero. A influência advinda do jazz - que não conta com a organização em células rítmicas (ou claves), e embute liberdade a esse tipo de estruturação, permitindo espaços (postura *irregular*) -, colaborou enormemente para que a rítmica imposta à melodia passasse a ser orientada, basicamente pela subdivisão implícita na unidade de tempo (em semicolcheias), e se distanciasse da organização em células, que compreendem toda a unidade de compasso.

As células, por sua vez, também adquiriram maleabilidade entre si ao serem aplicadas, podendo variar de uma para a outra, adaptando-se em função da melodia. Ou seja, a permissividade passou a ser tanta, tanto para a melodia como para o acompanhamento, que não se sabe quem está em função de quem.

Esse sintoma, embora muito rico e interessante musicalmente, ocasiona a falta de noção, não só das igualmente ricas e interessantes possibilidades advindas da orientação por um *base interna*, como até mesmo de sua existência.

Imaginando...

Numa primeira etapa, estipula-se uma célula rítmica que irá constituir a *base interna*. O critério de escolha pode variar, ou baseado na mera afinidade com a levada sugerida por tal célula e, sendo assim, a melodia irá se moldar segundo seus contornos, ou, ao contrário, pode ser estabelecida a partir da divisão rítmica da melodia (principalmente se esta possuir alguma característica marcante). Desta forma são estabelecidos os parâmetros iniciais, equacionando-se a melodia e a levada rítmica.

Não é necessário a melodia obedecer estritamente a divisão rítmica da célula, ao longo da exposição, pois justamente a variedade de deslocamentos é que vai conferir suíngue à interpretação. Ao se iniciar no processo, no entanto, é recomendável estabelecer o máximo de afinidade entre os dois elementos, para assimilar melhor os estímulos gerados pela célula escolhida e não reincidir nos sintomas apontados anteriormente. É prioritário conectar os dois elementos no que diz respeito às características essenciais de cada grupo de células, ou seja, se esta é de apenas um compasso (**Grupo I**), ou se é antecipada ou não em relação à cabeça do Tempo (**Grupos II e III**).

Exemplo 32: *Rio* a partir de uma célula do **Grupo II**

The musical score for Example 32, 'Rio', is presented in 2/4 time. It features a melody in the treble clef and a bass line in the bass clef. The key signature is one flat (Bb). The melody is composed of eighth and quarter notes, with some notes beamed together. The bass line consists of eighth notes. The score is divided into measures, with chords indicated below the bass line: Gm7, C7, Gm7, C7, F7M, Bb7, Am7, D7. The piece ends with a double bar line and the text '(segue...)'. There are small 'u' and 'o' markings above some notes in the melody.

Percebe-se, pelo que está assinalado, que o início de cada motivo melódico condiz com o de cada célula (na cabeça do tempo), muito embora haja também acentuações distintas entre os dois elementos (o que poderia sugerir a possibilidade de outras células, variantes deste mesmo grupo).

Outro exemplo:

Exemplo 33: *Rio* a partir de uma célula do **Grupo III**

Neste caso houve a antecipação – ou o deslocamento - de uma semicolcheia em toda a melodia, para esta se adequar à célula.

Rio, no entanto, é uma música bastante conhecida do repertório da bossa nova, e a divisão melódica do primeiro exemplo lhe é muito característica, portanto, naturalmente inspira a aplicação de células do **Grupo II** (embora constantemente ocorra a antecipação da primeira nota). O deslocamento de toda a melodia contudo, percebido no segundo exemplo em função da célula antecipada, desvia o senso comum da melodia, exigindo maior adaptação do intérprete (e do ouvinte).

Explorar novas possibilidades de combinações entre a melodia e a variedade existente de células, é um procedimento rico e interessante. No entanto, é importante considerar, a partir da natureza melódica de cada música, a qual célula esta possui maior propensão natural. Este critério pode - e deve - também ser adotado às partes distintas de uma música, que podem conter diferenças significativas e valiosas a serem aproveitadas, no intuito de gerar variação e contraste.

Só danço samba também é muito conhecida e é uma música cuja melodia não é tão associada a uma divisão rítmica marcante e específica. Pode assim, assumir maior variedade de adaptações, sem afetar tanto seu senso comum.

Exemplo 34: *Só danço samba* – na “cabeça do compasso”:

The image shows two systems of musical notation for the piece "Só danço samba". System A (labeled 'A') consists of a treble clef staff with a melody and a bass clef staff with a bass line. The chord progression for system A is: C⁶₉, F7₉, D7₉, Dm7, G7, C⁶₉, F7. System B (labeled 'B') also consists of a treble clef staff with a melody and a bass clef staff with a bass line. The chord progression for system B is: Gm7, C7₉, C7₉, Am7, D7₉, Dm7, G7. In both systems, the bass line features a characteristic samba rhythm with eighth notes and rests. Circles are drawn around the first four measures of the bass line in both systems, highlighting the rhythmic pattern.

Na parte **A**, esta assinalada a orientação por uma célula do **Grupo II**. A parte **B**, por sua vez, é orientada pela célula *bossa básica* (com antecipação nos primeiros 4 compassos e sem nos últimos), gerando contraste.

A composição não seria tão afetada, se a parte **A** fosse orientada por uma célula do **Grupo III**. A performance no entanto, mudaria. Como se nota no exemplo:

Exemplo 35: *Só danço samba* – “cabeça do compasso” antecipada

The image shows a single system of musical notation for the piece "Só danço samba". It consists of a treble clef staff with a melody and a bass clef staff with a bass line. The chord progression is: C⁶₉, F7, D7₉, Dm7, G7, C⁶₉, F7. The bass line features a characteristic samba rhythm with eighth notes and rests. A large circle is drawn around the first four measures of the bass line, highlighting the rhythmic pattern.

A melodia sofreu deslocamentos para interagir com a célula escolhida, diferenciando a performance em relação ao exemplo anterior.

Poderia haver inúmeros outros exemplos, demonstrando várias possibilidades de células para uma mesma música (ou músicas para uma mesma célula). Qualquer que seja a escolha, deve-se acostumar com o resultado musical proveniente de suas conseqüentes adaptações.

Essa primeira etapa consiste portanto, na noção preliminar de conexão rítmica entre a melodia e a harmonia. São os parâmetros iniciais e servem para ambientar o intérprete, o qual (como sugestão) poderia gravar o acompanhamento e depois tocar a melodia em cima, ou mesmo experimentar possibilidades com outro guitarrista.

O passo seguinte é, de acordo com esses parâmetros, direcionar a performance a partir da interiorização do elemento rítmico constante, ou seja, da célula rítmica escolhida, que irá constituir a *base interna*.

A partir desta base, o intérprete pautará os deslocamentos da melodia para as inserções harmônicas, as acentuações da melodia, os deslocamentos melódicos, as inserções de blocos para harmonizar a melodia, as frases rítmicas dos acordes nos momentos em que há pausa na melodia e vários outros recursos pertinentes ao teor rítmico da interpretação como um todo. Assim, ao serem aplicados, todos estes recursos irão embutir, de forma implícita, as informações dos parâmetros iniciais e mesmo que haja momentos de dispersão, a noção de que “a base é uma só” prevalecerá.

Para exemplificar, o processo será adotado em uma música recentemente revelada por Johnny Alf, que dá título ao seu último disco: ***Mais um som.***

Exemplo 36: *Mais um som***Mais um Som****Johnny Alf**

The musical score for "Mais um Som" by Johnny Alf is presented in five staves of music. The key signature is one flat (B-flat) and the time signature is 2/4. The chords and their positions are as follows:

- Staff 1: C7M, A7#5, Dm7, Bm7, E7b9, Am7
- Staff 2: D79, Dm7, G7#5, Em7, Am7
- Staff 3: Bbm7, Eb7b9, Ab7M, G7#5, Gm7, C7#5
- Staff 4: F7M, Fm7, Bb7, Eb7M, A7b9
- Staff 5: Dm7, G7b9, C7M, Db7M

Fingering is indicated with numbers 1 and 2 above the notes in measures 13 and 14. Measure numbers 7, 13, 19, and 25 are also marked at the beginning of their respective staves.

Esta partitura exemplifica uma situação comum a muitos músicos envolvidos com a música popular, que, ao elaborarem suas performances ou um arranjo, partem de uma semelhante – muitas vezes sem conhecer a música –, que contém as informações estruturais básicas de melodia, harmonia (cifras), ritmo e andamento (quando indicados). Esta partiu da contida no livro *O melhor de Johnny Alf* (Vitale. 2004, pg. 37)⁵⁰. Porém nesta edição é

⁵⁰ Há dois erros nas cifras do referido livro: no compasso 16, lê-se F7(#5,9) e na realidade é um G7(#5,9); nos últimos dois compassos há uma inversão, pois o C6 deve estar no penúltimo e o Db7M no último.

originalmente escrita em 2/2. Para facilitar a exposição, foi aqui reescrita em 2/4 e transposta para a guitarra, na oitava que melhor favorece o processo.

Mais um som é um samba em andamento médio. A melodia é disposta em motivos cuja divisão rítmica não possui uma frase característica, a não ser o efeito sincopado, causado pelas antecipações de semicolcheia. Portanto, ao tocá-la percebe-se que não haveria problemas em estabelecer qualquer outra divisão aos motivos, devido ao fato da linha melódica ser mais relevante (auto-suficiente) do que a divisão rítmica a ela imposta. Ou seja não há uma frase rítmica que sobressaia, como característica marcante da música.

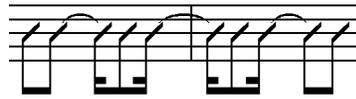
A melodia então, poderia ser adaptada a uma grande variedade de células rítmicas. Ater-se-á, no entanto, ao que está sugerido na partitura - sempre começando na cabeça do tempo – adotando-se uma célula do **Grupo II**.

Embora ocorram bastantes diferenças devido às constantes antecipações presentes na melodia, os momentos cruciais se emparelham:

Exemplo 37: *Mais um som* – a partir de uma célula do **Grupo II**

The musical score for "Mais um som" is presented in two systems. The first system (measures 1-8) features a melodic line in the treble clef and a guitar accompaniment in the bass clef. The chords are C7M, A7#5, Dm7, Bm7, EMaj, Am7, and D79. An annotation "(pode ser atrasada)" with an arrow points to the final note of the eighth measure. The second system (measures 9-16) starts with a treble clef and a 2/4 time signature. The chords are Dm7, G7#5, Em7, Am7, Bbm7, EbMaj, Ab7M, and G7#5. Annotations include "e assim por diante..." above the first measure, "1" above the fifth measure, and "(segue...)" above the eighth measure.

Estes são os parâmetros iniciais da performance, que é, portanto, orientada pela célula:



A partir da incorporação desta célula como a *base interna*, a performance no contexto trio pode ser assim sugerida::

Exemplo 38: *Mais um som* p/ guitarra trio c/ célula do **Grupo II**

ins. rítmicas

Base interna

7

13

1

(segue...)

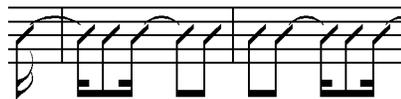
A pauta inferior mostra a organização em grupos de dois compassos, da *base interna*, assinalados com a curva pontilhada, para facilitar a comparação com o conteúdo rítmico executado na pauta superior. Nesta, os momentos assinalados com a linha pontilhada, discriminam o recurso de inserções de acordes, a partir de espaços na melodia principal.

É importante notar como essas inserções, assim como a melodia, fazem referência à célula presente na *base interna*, no entanto, de forma implícita. Sugerindo-a por citações

Essas citações, aplicadas através dos vários recursos adotados à performance (divisão melódica, inserções harmônicas, deslocamentos, frases rítmicas com acordes, melodias secundárias e etc.), fazem surgir de forma sutil e suficiente, o efeito da *Nova Bossa*.

O exemplo a seguir trás a sugestão de outra performance, a partir da inversão dos compassos da célula rítmica presente na *base interna* do exemplo anterior – mesmo recurso existente nas claves da salsa.

A célula resultante é uma do **Grupo III** (com antecipação):



Exemplo 39: *Mais um som p/ guitarra trio c/ célula do Grupo III:*

The musical score is presented in three systems, each with a treble clef staff and a bass clef staff. The time signature is 2/4. The first system (measures 1-6) is labeled "Ins. rítmicas" and "base interna". The second system (measures 7-12) continues the piece. The third system (measures 13-18) ends with "(segue...)". The bass clef staff in all systems shows a consistent rhythmic pattern of eighth notes, while the treble clef staff shows complex chordal structures.

Percebe-se uma significativa diferença na divisão rítmica, refletindo também no conteúdo harmônico, o qual, apesar da tentativa de preservação, sofreu algumas adaptações para surtir melhor efeito nessa nova levada

Foi ilustrado assim, o resultado da performance orientada por uma *base interna*, técnica que oferece à guitarra trio, uma maneira de viabilizar a postura *não regular* de interpretação e assim valorizar o piano trio como referência.

Pelo demonstrado, percebe-se que as possibilidades para uma mesma situação musical são muitas e resultam em diferenças significativas, de forma que os exemplos

servem apenas como uma pequena amostra, objetivando acima de tudo, ilustrar o raciocínio envolvido no processo. É um universo que depende de muita experimentação prática

Conclui-se que o critério agora adotado para a coexistência e interação da melodia com a harmonia, se opõe à flexibilidade da postura *irregular*, percebida de forma mais livre e independente. A postura *não regular*, por assumir um tipo de compromisso com a *base interna*, deixa a impressão de prender mais o intérprete, impondo-o mais limites. Tal impressão não deixa de ser verdadeira, afinal de contas, trata-se da inclusão de mais um elemento a ser considerado e administrado, entre tantos outros. Com a prática, no entanto, a sensação de antagonismo entre as duas posturas tende ao equilíbrio e à coexistência, o que promove a performance à condição de sintetizar o elo existente entre Alf e Donato, aproveitando todo o potencial da *Nova Bossa*.

Conclusão - Vou te contar mais....

As três gravações de *Wave*, comparadas no capítulo 3 (O Elo – *A Nova Bossa*), serviram como ilustração das três posturas interpretativas, que basicamente resumem e integram os conceitos detectados neste trabalho: a *irregular*, incorporada pela performance de Johnny Alf; a *não regular*, predominante na gravação de João Donato; e a *Nova Bossa*, que incorpora as duas anteriores, pela interpretação de João Gilberto. Portanto, elas sintetizam todo o exposto nos três primeiros capítulos, ilustrando-os na prática.

O quarto capítulo é dedicado à aplicação do que foi sintetizado nesta comparação, para um contexto específico: a guitarra trio, estabelecendo, a partir de suas limitações, um caminho viável para a aplicação dos conceitos levantados. Procura evidenciar principalmente o quanto deste elo está perdido (o elo perdido!), nas diretrizes – sobretudo rítmicas - costumeiras da performance.

Apresenta também, através da guitarra trio, uma lacuna existente nas práticas que cercam a interpretação “brasileira”, da música popular. Espera-se assim, através de um resultado prático, jogar uma luz, ou melhor, um som (!), que ecoe em toda a vastidão de interpretações da palavra “identidade”

Nada melhor do que concluir este trabalho oferecendo mais uma possibilidade de comparação, a partir de outra adaptação. (sugestão) para a guitarra trio, da primeira parte de *Wave – Vou te contar* (Tom Jobim) composição tão consagrada e exemplar, cujo nome, por incorporar uma certa dose de ironia ao que acabamos de aludir no parágrafo anterior, a faz emblemática.

Anteriormente foi sugerida uma adaptação partindo do estilo de Johnny Alf, portanto, incorporando a postura *irregular*. Esta outra procurará se ater à postura

interpretativa que sintetiza os conceitos derivados da pesquisa e que pode ser entendida como a essência deste trabalho: **A Nova Bossa**.

Será adotada para a *base interna*, a mesma célula presente nas gravações de João Donato e João Gilberto, localizada na pauta inferior para servir como referência, sendo que desta vez a linha pontilhada reta serve para assinalar os dois compassos que a perfazem, para facilitar a comparação com a interpretação desenvolvida na pauta superior.

A linha pontilhada curva, assinala os momentos em que há deslocamentos que desprendem o conteúdo da métrica convencional (portanto também da célula contida na *base interna*), transmitindo a sensação de a execução ter “atravessado” (errado). Tais momentos incorporam – de forma um tanto exacerbada – a postura *irregular* de interpretação, causando contraste e tensão.

Esta primeira parte de *Wave* fica então, como sugestão ilustrativa, despreziosa e não definitiva, a ser continuada pela compreensão de quem quer que esteja lendo estas linhas, concluindo este trabalho da maneira mais condizente com o espírito de liberdade e abertura, existente tanto no universo musical que abordou, como na criatividade destes dois gênios da Música Brasileira: **Johnny Alf e João Donato**.

Exemplo 40: Wave p/ guitarra trio – A Nova Bossa

The musical score is presented in four systems, each with a treble clef staff and a bass clef staff. The key signature is one sharp (F#) and the time signature is 2/4. The first system is labeled 'A' and includes the instruction '(base interna)' below the bass staff. The second system begins at measure 8. The third system is labeled 'A2' and begins at measure 14. The fourth system begins at measure 20 and ends with the instruction '(continue...)'. The score features a complex melodic line in the treble staff and a rhythmic accompaniment in the bass staff, with various chordal textures and articulations.

BIBLIOGRAFIA

- CASTRO, Ruy. *Chega de Saudade*. São Paulo, Companhia das Letras, 1990.
- CASTRO, Ruy. *A Onda que se Ergueu no Mar – Novos Mergulhos na Bossa Nova*. São Paulo, Companhia das Letras.
- CAMPOS, Augusto de. *No Balanço da Bossa e outras Bossas*. São Paulo, Editora Moderna, 1996.
- CHEDEIAK, Almir. *Songbook Bossa Nova*. Vol. I – V. Rio de Janeiro, Lumiar
- CHEDEIAK, Almir. *Songbook João Donato*. Rio de Janeiro, Lumiar, 1999
- BERENDT, Joachim E. . *O Jazz, do Rag ao Rock*. São Paulo, Perspectiva, 1987.
- HOBSBAWM, Eric. *História Social do Jazz*. Rio de Janeiro, Paz e Terra, 1990
- ALBIN, Ricardo Cravo. *O Livro de Ouro da MPB*. Rio de Janeiro, Ediouro, 2003.
- ENCICLOPÉDIA da MÚSICA BRASILEIRA: Popular, Erudita e Folclórica. São Paulo, Art Editora, 2000.
- O MELHOR de JOHNNY ALF: melodias e letras cifradas p/ guitarra, violão e teclado / Johnny Alf – São Paulo, Irmãos Vitale, 2004
- SANDRONI, Carlos. *Feitiço Decente: Transformações do Samba no Rio de Janeiro (1917-1933)*. RJ, Jorge Zahar Editor/Editora UFRJ, 2001
- GARCIA, Walter. *Bim Bom: A contradição sem conflitos de João Gilberto*. RJ, Paz e Terra, 1999.
- FREITAS, Sérgio p. Ribeiro de. *Teoria da Harmonia na Música Popular*. Florianópolis, UDESC – CEART, 2002.
- PHELPS, R.P & FERRARA, L. & GOOLSBY, T.W (1993), *a Guide to Research in Music Education*, Metuchen, N.J. & London: The Scarecrow Press

SILVA, Walter. Vou te Contar – História de Música Popular Brasileira. São Paulo, Códex, 2002.

HAERLE, Dan. The Jazz Language. A Theory Text for Jazz Composition and Improvisation. Miami, Florida, Studio 224, 1980.

GOINES, Lincoln & AMEEN, Robby. Afro-Cuban Grooves for Bass and Drums. New York, Manhattan Music, 1990

MAULEÓN, Rebeca. Salsa Guidebook for Piano or Ensemble. Petaluma, California, Sher Music, c. 1993.

ISBIN, Sharon. The Answer Book. San Anselmo, CA, The String Letter Press, 1994.

NASCIMENTO, Hermílson Garcia. Custódio Mesquita: o que seu piano revelou. Campinas: Dissertação de mestrado em Artes da Universidade Estadual de Campinas: 2001

BAKER, David. Advanced Concepts in Jazz Improvisation. New Albany, Jamey Aebersold Jazz.

BAKER, David. Jazz Pedagogy. New Albany, Jamey Aebersold Jazz, 1989.

WILMOTT, Brett. Mel Bay's Complete Book of Harmony, Theory and Voicing. Pacific, MO. Mel Bay Publications.