

Luiz Bonfá *Solo in Rio* 1959: A performance da canção em violão solo

Leandro Floresta de Miranda¹

UNIRIO / PPGM

Mestrado

Teoria e prática da interpretação musical

florestaleandro@gmail.com

Resumo: O disco *Solo in Rio* de Luiz Bonfá é um exemplo de como este violonista e compositor concebia as canções em formato de violão solo. Utilizando o conceito de violão-canção de Chico Saraiva, o qual estabelece uma troca entre a canção popular e a composição para violão, propomos a pesquisa de mestrado sobre quais recursos técnico-mecânicos e idiomatismos específicos do violão são utilizados por Bonfá no disco. Para elaborarmos estas questões, o presente artigo utiliza os conceitos de performance de Nicholas Cook e Paul Zumthor com o intuito de aplicá-los na interpretação das músicas selecionadas na pesquisa. Antes, apresentamos aspectos da trajetória de Bonfá, e após o desenvolvimento do artigo concluímos que o disco *Solo in Rio* é um material rico para o estudo da performance musical e do violão.

Palavras-chave: Luiz Bonfá; Solo in Rio; Violão-canção; Performance.

Luiz Bonfá *Solo in Rio* 1959: The performance of the song on solo guitar

Abstract: Luiz Bonfá's *Solo in Rio* album is an example of how this guitarist and composer conceived the songs in solo guitar format. Using Chico Saraiva's concept of guitar-song, which establishes an exchange between popular song and guitar composition, we propose a master's research on what technical-mechanical resources and guitar-specific idioms are used by Bonfá on the album. To elaborate these questions, this article uses the performance concepts of Nicholas Cook and Paul Zumthor in order to apply them in the interpretation of the songs selected in the research. Before, we present aspects of Bonfá's trajectory, and after the development of the article we concluded that the album *Solo in Rio* is a rich material for the study of musical performance and guitar.

Keywords: Luiz Bonfa; Solo in Rio; Guitar-song; Performance

Introdução

Diversas linhas ou redes de conexão entre diferentes gerações de violonistas contribuíram para a consolidação da canção popular como expressão representativa da cultura musical brasileira. Certamente um elo nestas cadeias é frequentemente esquecido: Luiz Bonfá. Violonista e compositor, uma parte importante de sua trajetória pode ser mapeada revisitando

¹ Orientado por Clayton Daunis Vetromilla e com o incentivo de bolsa de mestrado do CNPq

as gravações contidas no disco *O violão de Luiz Bonfá* (1959), posteriormente relançado como *Solo in Rio* (2005).

O presente artigo se insere em uma pesquisa cujo objetivo é mapear a convergência entre aspectos composicionais das canções de Bonfá e os recursos violonísticos por ele utilizados para (re)interpretá-las no formato para “violão solo”. Adiante, apresentamos aspectos da trajetória do violonista (MAYER, 2019) e do conceito de “violão canção” (SARAIVA, 2013) para, finalmente, discutir de que maneira para o último (o conceito de “violão-canção”) convergem questões prioritárias na discussão sobre a performance musical (COOK, 2006 e ZUMTHOR, 2007).

Luiz Bonfá e o disco *Solo in Rio*

O músico Luiz Floriano Bonfá (17 de outubro de 1922 - 12 de janeiro de 2001) nasceu no Rio de Janeiro no bairro de Santa Cruz. Violonista, cantor e compositor de canções do apogeu da bossa-nova, era também um violonista solista para além deste estilo musical. A peça mais emblemática que Bonfá compôs foi “Manhã de Carnaval”, com letra de Antônio Maria (1921-1964) e feita para o filme *Orfeu Negro* (1959) de Marcel Camus (1912-1982). Filme premiado com o Globo de Ouro, Oscar e Palma de Ouro de Cannes.

A canção de maior sucesso do filme (e da carreira de Bonfá), aparecia na trilha sonora do filme (*Orfeu Negro*, 1958, LP, Philips 432.387 BE) em versões na voz de Agostinho dos Santos (1932-1973), bem como na interpretação de Elizeth Cardoso (1920-1990), e no violão solo de Bonfá. Posteriormente, a referida canção foi reinterpretada por diversos outros artistas internacionais como Frank Sinatra, Paco de Lucia, Dizzy Gillespie, Quincy Jones, Sarah Vaughan, Luís Miguel e muitos outros, contabilizando cerca de 78 regravações até hoje². Outras composições de Bonfá que obtiveram sucesso, entre outras, são “Correnteza” feita com Antônio Carlos Jobim (1927-1994), “De Cigarro em Cigarro” e “Perdido de Amor”, gravadas por Nora Ney, Pery Ribeiro, Dick Farney e outros cantores da era da Rádio Nacional nos anos 1950 e em décadas seguintes.

Uma biografia minuciosa é tratada na dissertação de mestrado de Tiago de Souza Mayer (2019), junto a edição crítica de algumas peças para violão solo. Em linhas gerais, destacamos alguns pontos-chaves para a apresentação da carreira de Bonfá. Primeiramente, sua formação

² As gravações estão enumeradas na página da canção no Wikipedia, disponível em: https://pt.wikipedia.org/wiki/Manh%C3%A3_de_Carnaval. Acesso em 10 jan 2020.

musical é iniciada em casa e posteriormente pelas aulas com o professor e violonista Isaías Sávio (1900-1977). Em entrevista concedida para o livro *Violões do Brasil* Bonfá diz:

Minha formação musical foi mais baseada no popular. Meu pai tocava violão, gostava muito de seresta e estava sempre rodeado de músicos, como Bororó e Pixinguinha. O estímulo musical vem daí, de presenciar desde menino essas reuniões lá em casa. A família costumava ouvir o que tinha de melhor na música brasileira da época. (TAUBKIN apud MAYER, 2018, p. 1038).

Na década de 1940, já músico profissional, veio o convívio com o violonista e multi-instrumentista Aníbal Augusto Sardinha, o Garoto (1915-1955). Este proporcionou a Bonfá uma breve passagem pela Rádio Nacional onde os dois se apresentam juntos nos programas Clube da Bossa e Um Milhão de Melodias. Ainda na mesma década integra o grupo *Quitandinha Serenaders* gravando dez discos compactos com seis composições de Bonfá.

A década de 1950 foi repleta de gravações e lançamentos de canções de Bonfá nas vozes de outros cantores de sucesso e a reviravolta em sua carreira com a abertura para uma extensa carreira nos EUA. Graças à participação como violonista em 1956 da peça *Orfeu da Conceição* escrita por Vinicius de Moraes, foi convidado em 1959 a compor músicas para a gravação do filme, já citado anteriormente, *Black Orpheus* (Orfeu Negro). O sucesso da peça, antes do filme, possibilitou a Bonfá abertura ao mercado norte-americano e vai morar nos EUA, em Nova York, mesmo sem saber falar o idioma inglês. Frequentando as festas e tocando de graça na noite nova iorquina até encontrar a cantora e atriz da Broadway Mary Martin (1913-1990), que o convidou a integrar sua orquestra e a excursionar em uma turnê pelos EUA. Nestas excursões Bonfá tem a oportunidade de fazer solos em determinado momento dos shows e ganha notoriedade.

Na década seguinte, além de lançar dezenas de álbuns dedicados ao gênero bossa nova, Bonfá foi gravado por cantores internacionais. Em 1968 teve o prestígio de ter uma canção sua gravada por Elvis Presley (1935-1977): “Almost in Love”, composta para o filme *Viva um pouquinho, ame um pouquinho* de 1968³. Nos anos 1970, grava os álbuns *The New Face of Luiz Bonfá* (1970), *Sanctuary* (1971), *Introspection* (1972) e *Jacarandá* (1973), com novas pesquisas de timbres e outros instrumentos: guitarra elétrica, craviola e efeitos eletrônicos. Nos anos seguintes as gravações foram se tornando cada vez menos frequentes. O último disco foi

³ Música disponível em < <https://www.youtube.com/watch?v=AFuIPclAss0>>. Acesso em 10 jan 2020.

gravado em 1991: *The Bonfá Magic*. Bonfá morre no Rio de Janeiro em 12 de janeiro de 2001 por causa de um câncer de próstata aos 78 anos.

O ano fértil de 1959 proporcionou a Bonfá uma sessão de gravação inusitada. No rastro do sucesso das músicas do filme Orfeu Negro, Bonfá estava no Brasil, no Rio de Janeiro, quando o engenheiro de som Emory Cook (2013-2002) gravou, com seu gravador portátil Nagra III (WELLER, 2005, p. 11), todo um disco em uma tarde. Foi captado ali Bonfá tocando sozinho ao seu violão, revelando toda a sua técnica e concepção de arranjo violonístico. Lançado em 1959, o LP chamou-se *O Violão de Luiz Bonfá* e continha dezenove faixas. Em 2005 a gravadora norte-americana *Smithsonian Folkways Recordings* que obtém todo o acervo de Emory Cook relança o disco em CD, agora intitulado *Solo in Rio* e inclui mais faixas, subindo o número para trinta e uma, agora com alguns *takes* alternativos e faixas nunca antes lançadas, gravadas na ocasião. Destas trinta e uma faixas, dezenove são canções autorais, nove delas registros de improvisações e três são interpretações ao violão de músicas de outros compositores.

Uma primeira análise do álbum e a pesquisa da discografia de Bonfá permitem estabelecer dois grupos de músicas gravadas no disco: 1) o das canções já lançadas previamente, ou lançadas concomitantemente com outros intérpretes, em versões cantadas ou instrumentais; e 2) o das faixas que sugerem serem composições feitas especificamente para serem tocadas ao violão solo, mas que não são especificamente canções. Nas músicas do primeiro grupo, Bonfá realizou um arranjo para serem tocadas ao violão, resultando em músicas que se assemelham às criadas especialmente para violão solo. Além das suas próprias canções interpretadas no violão, Bonfá também faz sua releitura de três canções já consagradas na época, são elas: “Na Baixa do Sapateiro” de Ary Barroso, “Night and Day” de Cole Porter e “Tenderly” de Walter Gross e Jack Lawrence.

Violão canção

O violão é um instrumento que possibilita a criação de obras musicais de proporções quase pianísticas, no que se refere à polifonia, harmonia e texturas, perdendo para o piano em tessitura e quantidade de notas soadas concomitantemente, porém ganhando (não em termos de valor, mas de recursos à disposição do compositor) em possibilidade de notas em uníssono, gradação timbrística numa mesma nota ou conjunto delas, fácil paralelismo na harmonização, entre outras qualidades próprias. Para além do uso do instrumento de forma solística, ele é

consagrado popularmente como instrumento acompanhador de canções, tanto por causa da sua facilidade de acesso e transporte quanto pela facilidade em aplicar “fôrmas” de acordes. Esta característica, imprescindível à canção, possibilita a fácil transposição para diversos tons, visto que canções são feitas para serem cantadas e interpretadas no tom confortável para a voz que convier cantá-las.

O músico e pesquisador Chico Saraiva (2018) se debruça sobre a origem de canções quando em estreita ligação com o violão, em especial, quando há interseção com o violão solo, o qual é associado à música de concerto. Em seu livro *Violão Canção*, fruto de sua pesquisa de mestrado, Saraiva (2018, p. 27) argumenta que, no Brasil, em geral, o primeiro contato com a música acontece em contato com o violão. Isto possibilita ao aspirante optar entre um violão que acompanha canções, geralmente acompanhando a própria voz, e um violão que se basta a si mesmo executando uma música sozinho.

Para ele, o que sucede muitas vezes desse duplo caminho, é que o músico violonista que tem vocação solista, ao reproduzir canções no violão o faz com uma “atuação solitária”, arranjando-a para violão solo e suprindo neste arranjo a melodia, o ritmo, a harmonia, e muitas vezes alguns contracantos. O violão, portanto, se “engrena na canção”, e é muitas vezes ferramenta de criação, tanto para composições quanto para arranjos, agregando recursos técnico-mecânicos não convencionais no universo do violão de acompanhamento. Assim, no violão-canção,

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

À luz das reflexões de Saraiva, o conjunto de músicas do disco *Solo in Rio*, objeto da pesquisa de mestrado em andamento, suscita a seguinte questão: quais recursos técnico-mecânicos e idiomatismos específicos do violão, Bonfá dispõe quando trata as canções, suas e de outros autores, em violão solo?

Para responder a estas questões faremos uma seleção de músicas do disco a serem analisadas. Escolheremos músicas das duas categorias expostas anteriormente, procurando as afinidades no que concerne às composições e buscando estabelecer os diferentes recursos técnicos utilizados.

Após a escolha do repertório, utilizaremos o programa de análise de áudio *Sonic Visualizer*. Este programa nos proporciona gerar imagens de espectrograma dos áudios, bem como de diminuir o andamento dos áudios, sem modificar a altura das notas. Isto nos auxilia a aprender “de ouvido” as músicas selecionadas pois são de uma complexidade e exigem muita proficiência e rapidez no instrumento. As músicas serão transcritas em notação tradicional de partitura. Sabendo que a notação de altura, duração e indicações de agógicas e dinâmica não dão conta de traduzir em símbolos as nuances da musicalidade de um instrumentista, tanto a imagem da análise dos áudios, quanto a performance das músicas serão fundamentais para a compreensão do violão de Bonfá.

Diferentes abordagens do conceito de performance

Esta pesquisa se insere nas práticas interpretativas, pois acreditamos que a elaboração do estilo violonístico de Bonfá se dará em performance, ou seja, ao interpretarmos as canções de uma maneira particular, estamos partindo da experiência direta com o exercício de escuta e da prática de “tirar de ouvido” o repertório. Não obstante, alguns conceitos da teoria dos estudos da performance musical iluminam o foco das questões levantadas.

O processo segundo Nicholas Cook

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

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

Para ele, o problema central é que a musicologia pensa a música como obra autônoma, desconectada de seu caráter ritual, como a etnomusicologia a considera. Ao pensar a performance “de” alguma coisa, a musicologia limita o repertório ao não legitimar ao estudo acadêmico, vertentes ou gêneros musicais que não comportam em si a escrita, como por exemplo a cultura *remix* ou o rock.

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

Então, “o ídolo da obra reificada” é caído através da inversão gramatical: em vez de a performance “de” música –, música “de” performance propõe não um produto, mas um processo. No entanto, decorre de tal inversão um problema: fetichiza-se o performer. Para evitar isso, Cook primeiro questiona o conceito de obra musical e sua origem. Pois, para ele, mesmo na música erudita ocidental, há um “*continuum*” entre a experiência da música como processo e como produto. A obra musical (produto) é atualizada no processo de ser interpretada e performada, importando mais para o pesquisador o valor que se atribui ao “algo” que é performado.

Em suas palavras, é “como se os sons, por assim dizer, se condensassem em um objeto musical pré-existente e se reconfigurassem mentalmente à medida que isso acontece” (COOK, 2006, p. 9). Outro fator que evita a reificação da performance, é o fato de a performance ser, na visão de Cook, um subconjunto dentro de um universo de possibilidades legitimada por todas as performances já praticadas daquela obra musical. Uma performance não exaure todas as possibilidades da obra.

Cook afirma que uma obra musical é de autoria não só do compositor, mas de todos os atores envolvidos no processo, tanto de criação, edição, sonorização, apresentação, até a performance propriamente dita. Isto é melhor compreendido considerando-se a música como uma arte coordenada entre a arte da composição e a arte da performance, ou seja, música “enquanto” performance. Para Cook, não há um original, visto que todas as performances são originais, pois “a obra equipara-se à sua totalidade”, como explica no trecho a seguir:

[...] não são os textos em si que se situam em relação às performances, mas sim as interpretações dos mesmos, e é neste sentido que se poderia afirmar, sem paradoxo, que virtualmente toda música (mesmo a MEO [música erudita

ocidental]) representa uma tradição oral, não importando o quão intimamente esteja ligada à notação escrita (COOK, 2006, p. 13).

Ao invés de uma reprodução através da performance de algo imaginário, a música deve ser entendida como uma arte da performance. Por isso, Cook afirma que a música pode ser vista tanto como processo, quanto como produto: “Processo e produto, assim, não se configuram tanto como opções alternativas, mas como fios complementares do trançado que chamamos de performance” (COOK, 2006, p. 14). Então pode-se estudar esta música performativa através das gravações, gerando um arquivo de “textos acústicos” comparado ao legado de textos escritos da musicologia tradicional. Contudo, há de se ter o cuidado de enfatizar o corpo e seu aspecto de interação social nessas análises. Desta forma, o estudo da performance através da interação dos corpos atuantes e seus traços acústicos proporciona “entender a música como reflexo e geração de sentido social” (COOK, 2006, p. 19), contribuindo para um melhor entendimento da sociedade.

As “regras” segundo Paul Zumthor:

Outro importante referencial teórico para o nosso estudo da performance é Paul Zumthor (2007). Em seu livro “Performance, recepção, leitura” o autor analisa a performance e sua relação com o texto. Sua primeira indagação sobre esta relação veio quando ainda garoto, na França, caminhando para a casa, se deparou com ciganos cantando e declamando poemas. Ali formou o germe de sua inquietação diante da poesia declamada. Passou então a estudar a poesia medieval até desembocar na performance como um todo. Ao lembrar sobre seu primeiro contato com a canção dos ciganos, o linguista Zumthor afirma:

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

O vínculo entre forma e performance está presente no próprio termo: prefixo *per* significando “através de” sufixo “forma” trazendo a noção de totalidade. “[...] ela refere menos a uma completude do que um desejo de realização” (ZUMTHOR, 2007, p. 33). A partir da etnologia e os estudos de sociedades tradicionais, Zumthor parte da situação de oralidade pura até culminar na situação ocidental em que a obra culmina na produção de um texto. Neste percurso, o texto distanciou-se da obra, mas ainda contendo sua mensagem poética. A distinção

entre texto e obra é vista como texto sendo uma sequência de enunciados, enquanto que a obra é a comunicação poética que pode ou não estar sendo mediado por um texto.

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

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

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

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

- Não oposição entre performance e recepção. Ao invés disso o autor afirma que performance é “o momento privilegiado, em que o enunciado é realmente recebido” (ZUMTHOR, 2007, p. 50).
- Comunicação poética imediata que requer além da presença de múltiplos atores/instâncias tais como intérprete, ouvinte, elementos visuais, auditivos e táteis, também a percepção de teatralidade.
- Cada performance atualiza as virtualidades da mensagem poética.

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

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

Neste sentido, Almeida metaforiza a noção de voz como expansão de um corpo, englobando a noção de som, principalmente na música instrumental, a qual requer um esforço físico para tocar os instrumentos. Nesta perspectiva, o som instrumental é a voz expressiva do músico.

Para Almeida, os estudos de Zumthor contribui para a compreensão acerca da irrepetibilidade da música interpretada, a qual envolve “organismos vivos, dinâmicos e imponderáveis em seu processo de transmissão e recepção” (ALMEIDA, 2008, p. 514), ou nas palavras de Zumthor: “Cada performance nova coloca tudo em causa. A forma se percebe em performance, mas a cada performance ela se transmuda” (apud ALMEIDA, 2008, p. 515).

A música instrumental, portanto, é um campo de estudo que apresenta os elementos de performance tratados por Zumthor. Sobre os seus três níveis de performance estabelecidos, podemos ilustrar com: o estudo em solfejo como a leitura silenciosa, a escuta de gravações como o segundo nível de gradação, e a recepção coletiva no concerto ao vivo como o ponto em que há maior distinção entre texto e obra.

Pontos de contato

Na pesquisa em andamento, as transcrições dos áudios selecionados sofrerão algumas escolhas por parte do pesquisador. É preciso, por exemplo, escolher como organizar em compassos partes que são tocadas *ad libitum* e sem pulsação evidente. Poderíamos nos aprofundar sobre essas escolhas e buscar uma escrita ideal das composições do disco *Solo in Rio*. No entanto, nosso objetivo não é focar na edição das partituras, e sim, fazer delas um meio de análise e um registro do percurso que percorremos até a performance das músicas. Por isso,

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

Aliás, antes do texto da partitura, podemos considerar que o próprio áudio gravado é um texto, ou um arquivo sonoro. Aprofundaremos este assunto na dissertação. Mas ambigualmente, este áudio pode ser ouvido, nos termos de Zumthor, como uma performance mediatizada. Ali, podemos analisar a performance de Bonfá, tal qual propõe Cook, porém ao clicar no botão *play* de um reprodutor de áudio em *streaming*, o que ocorre ao sair som dos falantes de um computador é uma performance como Zumthor a concebe. A recepção da obra está se dando, sempre em constante mudança. Qual o conhecimento social revelado dos recursos técnicos que Bonfá põe em ato através das caixas de som, cruzando o espaço e o tempo, saindo de 1959 e sendo recebido aqui e agora? Evidentemente que o que “sai” de 1959, é uma parte, um recorte. Mas a escuta é também determinante para o resultado da performance. E esta escuta se transforma ao considerar e analisar os recursos técnicos performados na interpretação das canções do disco.

Considerações finais

Após a leitura e o aprofundamento nos textos apresentados, temos uma referência mais assertiva sobre a importância da performance do material selecionado. Já estamos, na pesquisa, em processo de análise de algumas transcrições e em processo de transcrições de outras. Com a exposição das ideias de Cook e Zumthor, bem como a concepção de violão canção de Saraiva, podemos afirmar que as gravações de Bonfá tocando canções em violão solo no disco *Solo in Rio*, são materiais ricos para o estudo da performance musical e para o estudo do violão solo.

Referências:

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

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

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

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

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

MAYER, Tiago de Souza. Do Rio de Janeiro para o Mundo: uma edição crítica das composições de Luiz Bonfá. 2019. Dissertação (Mestrado em Musicologia) - Escola de Comunicações e Artes, Universidade de São Paulo, São Paulo, 2019. doi:10.11606/D.27.2019.tde-07112019-161124. Acesso em: 2020-01-12.

MELLO, Jorge. C. Luiz Bonfá, 2015. Disponível em: <http://www.violaobrasileiro.com.br/dicionario/visualizar/Luiz-Bonfa>. Acessado em: 05/01/19.

SARAIVA, Chico (Francisco Saraiva da Silva) Violão-Canção: diálogos entre violão solo e a canção popular no Brasil / Dissertação de Mestrado, USP – São Paulo : C. S., 2013

SEEGER, Charles. Prescriptive and descriptive musisc-writing. In: The musical quaterly, Oxford, vol. 44, n. 2, p. 184-195, 1958.

TAUBKLIN, Myrian (org). Violões do Brasil. Editora Senac-SP, 2007.

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

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