



UNIVERSIDADE DE BRASÍLIA

INSTITUTO DE ARTES

Programa de Pós-Graduação Música em Contexto

DISSERTAÇÃO DE MESTRADO

**O “jeito Donato” de Tocar Piano: a
influência afro-cubana no estilo de João
Donato**

Linha C: Teorias e Contextos em Musicologia

MÁRCIO DE OLIVEIRA SILVA

Brasília

2018

MÁRCIO DE OLIVEIRA SILVA

**O “JEITO DONATO” DE TOCAR PIANO: A INFLUÊNCIA
AFRO-CUBANA NO ESTILO DE JOÃO DE DONATO**

Dissertação de mestrado apresentada ao programa de pós-graduação “Música em contexto” da Universidade de Brasília, como requisito parcial para obtenção do título de mestre em música, área de concentração “Teorias e Contextos em Musicologia”.

Orientador: Prof. Dr. Sergio Nogueira Mendes

Brasília, 2018.

Ficha catalográfica elaborada automaticamente,
com os dados fornecidos pelo(a) autor(a)

dDSI586 de Oliveira Silva, Márcio
" O "jeito Donato" de Tocar Piano: a influência afro
cubana no estilo de João Donato / Márcio de Oliveira Silva;
orientador Sérgio Nogueira Mendes. -- Brasília, 2018.
77 p.

Dissertação (Mestrado - Doutorado em Arquitetura e
Urbanismo) -- Universidade de Brasília, 2018.

1. Musicologia. 2. Piano Popular. 3. Música Popular. 4.
Música Afro-Cubana. 5. João Donato. I. Nogueira Mendes,
Sérgio , orient. II. Título.

AGRADECIMENTOS

Primeiramente à Deus, pela vida e o maravilhoso dom da música;

À minha esposa, Prof. Alessandra Laluce, pela cumplicidade na vida e na música;

Aos meus pais e irmãos, por todo o cuidado, carinho e incentivo desde sempre;

Ao Prof. Dr. Sérgio Nogueira Mendes, pois além de ter sido orientador, vem ensinando-me e apresentando novos e velhos mundos da música desde quando cursei a graduação em composição;

Ao Prof. Dr. Hugo Leonardo Ribeiro, pelas orientações, paciência e dedicação ao ensino musical;

À Prof. Dra. Juliana Rocha de Faria Silva, o meu muito obrigado;

A todos músicos, professores e pesquisadores que participaram de uma forma direta ou indireta deste trabalho;

À Universidade de Brasília pelo apoio e por ter sido tão importante na minha formação acadêmica;

Por último, gostaria de agradecer à João Donato. Ao mestre, um “Simples Carinho”. Obrigado por sua música. O Brasil agradece. O mundo agradece.

RESUMO

Esta pesquisa tem como objetivo investigar aspectos da música e *performance* do pianista e compositor João Donato com enfoque em sua fase afro-cubana. Para isso, foi feito um levantamento bibliográfico, que inclui entrevistas com o próprio artista e com músicos que interpretam sua obra trazendo aspectos gerais da vida musical de João Donato assinalando as fases pelas quais pode-se evidenciar o seu estilo pessoal. Para alcançar esse objetivo será realizado um estudo analítico sobre os elementos musicais como células melódicas, harmonias e organização rítmica na *performance* de João Donato ao piano em algumas músicas representativas do período afro-cubano de sua carreira como “Amazonas” e “Até Quem Sabe”. O estudo de sua *performance* visa evidenciar um “jeito Donato” de tocar, apontando as diversas características que dão identidade à sua música e a faz destacar-se dentro do universo da música popular brasileira, e mais especificamente no piano popular. Além disso, a sua construção composicional se dá de maneira muito característica, vinculada à sua maneira de tocar piano ou arranjar. Esse estudo demonstra as distintas influências musicais contidas no trabalho do artista no que diz respeito à manipulação e síntese dos conteúdos apresentados na estrutura musical e na proximidade delas com elementos da bossa nova, do jazz, do samba e principalmente da música afro-cubana, que culminaram no seu peculiar estilo musical.

Palavras-chave: Musicologia; Piano Popular; Música Popular; Música Afro-Cubana; João Donato.

ABSTRACT

This research aims to investigate aspects of the music and performance of pianist and composer Joao Donato focusing on his Afro-Cuban period. For this, a bibliographical survey was made, which includes interviews with the artist himself and with musicians who interpret his work bringing general aspects of the musical life of Joao Donato, marking the periods by which his personal style can be evidenced. In order to reach this goal, an analytical study will be carried out on the musical elements such as melodic cells, harmonies and rhythmic organization in Joao Donato's performance on piano in some songs representing the Afro-Cuban period of his career as "Amazonas" and "Até Quem Sabe". The study of his performance aims to highlight a "Donato way" of playing, pointing out the various characteristics that give identity to his music and makes it stand out within the universe of Brazilian popular music, and more specifically in the popular piano. In addition, its compositional construction takes place in a very characteristic way, linked to its way of playing the piano or arranging. This study demonstrates the different musical influences contained in the artist's work regarding the manipulation and synthesis of the contents presented in the musical structure and in their proximity with elements of bossa nova, jazz, samba and especially Afro-Cuban music, which culminated in his peculiar musical style.

Keywords: Musicology; Popular Piano; Afro Cuban music; Joao Donato.

LISTA DE FIGURAS

Figura 1- Partitura da música “Lugar Comum”.....	39
Figura 2- Donato, João: “Até Quem Sabe”	41
Figura 3- Donato, João: “Muito à Vontade”	42
Figura 4- Trecho da música “Amazonas”	43
Figura 5- “A Rã” de João Donato e Caetano Veloso.....	45
Figura 6- Encadeamento IIm7-V7-I7M	47
Figura 7- <i>Montuno</i> com as duas mãos em oitavas.....	48
Figura 8- Trecho de “ <i>These foolish things</i> ” (Jack Strachey e Eric Maschwitz).....	49
Figura 9- “Muito à Vontade”, de João Donato e João Gilberto	49
Figura 10- <i>Montuno</i> com acompanhamento de tumbao.....	51
Figura 11- Cha-cha-chá <i>pattern</i> - I – VIm – IIm – V7	52
Figura 12- Two- measure cha-cha-chá.....	52
Figura 13- Trecho da introdução de “Gaiolas Abertas”.....	52
Figura 14- Trecho da introdução de “Gaiolas Abertas”	53
Figura 15- Altered Minor II – V – I – IV cha - cha – chá.....	53
Figura 16- Trecho de “Amazonas”	54
Figura 17- Comparação entre a célula rítmica do padrão do cha-cha-chá e da introdução de “Amazonas”	58
Figura 18- Encadeamento harmônico de “Amazonas”	59
Figura 19- Música “Amazonas”, de João Donato.....	62
Figura 20- Estrutura motívica da melodia de “Até Quem Sabe”.....	63
Figura 21- Variações rítmicas do motivo em “Até Quem Sabe”.....	64
Figura 22- Sequências harmônicas das frases de “Até Quem Sabe”	64
Figura 23- Música “Até Quem Sabe”, de João Donato	66
Figura 24- Carta de João Donato à João Gilberto.....	76

SUMÁRIO

1- INTRODUÇÃO.....	9
1.1- Objetivos e justificativa	11
1.2- Revisão da literatura	12
1.3- Metodologia	15
1.4- Estrutura da dissertação	20
2 – FASES DA CARREIRA	22
2.1- O início	22
2.2- Primeira fase	23
2.3- Segunda fase (fase afro-cubana)	30
2.4- Terceira fase.....	35
3- CARACTERÍSTICAS GERAIS DO PROCESSO COMPOSI-CIONAL E DA PERFORMANCE DE JOÃO DONATO.....	39
3.1- Introduções.....	41
3.2- Melodias	42
3.3- Harmonias.....	46
3.4- Ritmo	50
3.4.1- Montunos.....	50
3.4.2- Tumbao	51
3.4.3- Padrões.....	51
4- TRANSCRIÇÃO E ANÁLISE DAS PEÇAS.....	56
4.1 Amazonas.....	56
4.1.1- Introdução.....	57
4.1.2- Forma e Melodia.....	58
4.1.3- Harmonia e Ritmo.....	59
4.2 Até Quem Sabe.....	62
4.2.1- Introdução e CODA.....	62

4.2.2- Forma e Melodia	63
4.2.3- Harmonia e Ritmo.....	64
5 – CONCLUSÃO	67
6- REFERÊNCIAS BIBLIOGRÁFICAS	69
ANEXO I – CARTA DE JOÃO DONATO ESCRITA PARA JOÃO GILBERTO	73

1- INTRODUÇÃO

“Considero ele o maior músico do Brasil. Um músico dos músicos, é onde todo mundo foi aprender. É um gênio”¹

Por quase duas décadas trabalhei como pianista na cidade de Brasília tocando em bares, restaurantes, hotéis e rádios. Nesse universo, João Donato foi e continua sendo um nome obrigatório no meu repertório e no dos demais pianistas populares brasileiros. À beira do piano, é recorrente as pessoas sugerirem ao pianista músicas como “A Paz”, “Até Quem Sabe”, “Bananeira”, “Simples Carinho”, dentre tantas outras que ficaram famosas por terem sido gravadas por grandes intérpretes da música popular brasileira como Gal Costa, Gilberto Gil, Caetano Veloso, Tim Maia, Leny Andrade, Nara Leão, Maysa, Raul de Souza, Joyce, Bebel Gilberto, Simone, Fafá de Belém, Leila Pinheiro, Baden Powell, Zizi Possi, Adriana Calcanhotto, Ângela Rô-Rô, Nana Caymmi, Cazuza, Emílio Santiago entre outros.

Numa entrevista com o pianista Fábio Torres² (comunicação pessoal) sobre João Donato e sua obra, ele comenta:

Donato é um dos pais do "standard brasileiro". Foi o compositor que sintetizou em suas canções o que tantos músicos e intérpretes gostariam de tocar e cantar. Ele é a matriz daquilo que veio a se tornar o jazz brasileiro. Suas canções convidam à improvisação jazzística e seu suíngue³ faz parte da melhor tradição brasileira. Ele participa da bossa nova e vai além. Não conheço nenhum tema do Donato que não se guarde na memória com facilidade.

Nesse contexto fui movido a conhecer mais composições do artista ouvindo suas gravações, assistindo a vídeos ou mesmo indo aos seus shows. Na minha experiência como pianista e compositor percebi que o estilo de tocar piano de João Donato era diferente de qualquer outro pianista brasileiro que eu havia ouvido outrora, e que realmente a sua música possui um suíngue diferente, pois tem o “molho” contido na música brasileira como ingrediente principal, porém com

¹ Citação atribuída a Tom Jobim (FORTUNA, 2015).

² Pianista brasileiro integrante do Trio Corrente, vencedor de 2 *Grammys*.

³ Raciocínio a partir da interpretação dos padrões rítmicos (que podem ser harmônicos e/ou melódicos) com diferentes articulações, intensidades e dinâmicas. Um músico, quando não interpreta os padrões, está apenas executando, obtendo um resultado sonoro sem variações, sem sentimento e sem intenção. Para que haja interpretação entende-se que é necessário o uso das técnicas citadas acima (FAOUR, 2006, p.62).

a música afro-cubana misturada nesse tempero. Além disso, nota-se que existe uma estreita ligação entre a sua maneira de tocar com a própria formatação das suas composições e arranjos. Isto despertou a minha curiosidade e o desejo de estudar e conhecer cada vez mais as suas músicas, e este é o mesmo desejo que me impeliu a fazer esta pesquisa.

Seu inconfundível toque é marcado por muito suingue harmonias jazzísticas. Além disso, suas melodias e improvisos conseguem ser ao mesmo tempo algo simples e sofisticado com extremo bom gosto na escolha de cada frase ou nota sendo essa uma das características mais marcantes que podemos encontrar na sua música (CHEDIAK, 1999).

No contexto da música popular brasileira, João Donato é considerado um precursor da bossa nova, porém, essa caracterização de forma tão simplista não faz jus ao seu estilo autêntico que tem em seu vocabulário melódico, harmônico e rítmico, os traços nítidos das influências da música afro-cubana, os acordes rebuscados do jazz (assim como também são as harmonias da bossa nova), e o sotaque de algo que nos remete à toda uma “brasilidade” que faz a sua música resultar em algo singular e inédito.

O pianista e compositor Cristóvão Bastos⁴ (comunicação pessoal) comenta:

Donato é um músico com uma vasta experiência nas coisas latinas, o que fez nascer um estilo em que mescla o som brasileiro com suas influências pessoais. Além disso é excelente compositor. Seu piano é uma síntese das suas informações, aliada a um bom gosto e simplicidade, coisa rara de se ver e ouvir. Pra mim as gravações de músicas como "Sambou, sambou" e "Amazonas", por exemplo, já definem bem o modo Donato de fazer música. Ele também é um arranjador sofisticado e preciso, grande harmonizador e com bom conhecimento de orquestração. É sem dúvida um dos grandes mestres de nossa arte.

No comentário acima, Cristóvão Bastos fala em um “modo Donato” de fazer música, da mesma forma que Renato Vasconcellos⁵ também comenta (comunicação pessoal) sobre um “jeito Donato” de tocar piano, que intitula essa pesquisa. Vasconcellos acrescenta também que Donato contribuiu para a música popular brasileira com um repertório de músicas emblemáticas, simples e ao mesmo tempo sofisticadas, que são ótimos veículos para improvisação, além de ter promovido a fixação de novos estilos de acompanhamentos fundamentados na fusão da música brasileira com os ritmos provenientes da música afro-cubana.

⁴ Pianista, compositor e arranjador brasileiro.

⁵ Pianista e compositor, professor adjunto do Departamento de Música da Universidade de Brasília.

Esse “jeito Donato” além de vir da síntese de suas diferentes experiências musicais vivenciadas, pode também estar relacionado intrinsecamente à uma insatisfação com os conceitos musicais vigentes em uma determinada época, podendo assim levar um músico ou grupo de músicos a desenvolver, através de pesquisa ou experimentação, um novo jeito de interpretar peças, criar novas composições e utilizar as técnicas de forma diferente (FAOUR, 2006). Esta atitude pode ainda vir a direcionar o surgimento de novos gêneros e estilos, sendo este processo não necessariamente consciente, e tampouco ocorrendo de maneira rápida, e dentro dessa perspectiva podemos também citar a importância da participação de João Donato com a popularização e difusão do ritmo sambaião⁶, fato também observado por Renato Vasconcellos.

Como fica evidenciado até aqui, a peculiaridade da sonoridade da música de João Donato revela-se, principalmente, quando entramos no âmbito da sua maneira de compor fazendo coisas simples soarem sofisticadas, sua maneira de tocar piano com o som percussivo, sua técnica e sua sonoridade. A leveza do seu toque, a clareza dos fragmentos ou células rítmicas valorizando as pausas, o uso recorrente de blocos de acordes em seus arranjos e as frases curtas e repetitivas das suas melodias são algumas das características que definem esse estilo que lhe é peculiar.

1.1- Objetivos e justificativa

Como objetivo geral desta pesquisa, pretende-se investigar o “jeito Donato” de tocar piano presentes na *performance* do pianista enfatizando sua segunda fase da carreira, onde suas músicas estão intimamente relacionadas ao estilo afro-cubano.

Como objetivos específicos pretende-se:

- Investigar e compreender a fase afro-cubana de João Donato, suas influências e fontes de inspiração;
- Analisar como o estilo composicional de João Donato se apresenta nas melodias, nas harmonias e no ritmo presentes nas suas *performances* ao piano das músicas transcritas nessa pesquisa;
- Identificar os elementos interpretativos que caracterizam a fase afro-cubana na música e *performance* de João Donato ao piano.

⁶ Sambaião, a mistura do samba com o baião, sendo o baião outro gênero musical brasileiro, característico da região nordeste (SANTOS, 2013).

A segunda fase da carreira de Donato (fase afro-cubana) foi elegida como foco principal da pesquisa devido ao estilo ter permeado sobremaneira a *performance* de Donato ao piano. Verifica-se que grande parte do seu repertório (inclusive as músicas que foram compostas anteriormente à essa fase ou mesmo depois) ser executado pelo artista contendo as “levadas” e padrões atribuídos aos ritmos afro-cubanos, tais como o cha-cha-chá, o mambo e o bolero.

O estudo proposto pode ajudar a preencher certas lacunas entre a Musicologia, de cunho mais formal, e o estudo da Música Popular, levando em consideração sua relação peculiar com a partitura e o fato de que seu suporte principal é, muitas vezes, a gravação, o que cria a necessidade de adaptar as técnicas de análise usuais à suas especificidades (PIEDADE, 2007).

As transcrições e análises de suas interpretações no contexto do piano popular orientarão uma estruturação formal de seu estilo que futuramente irá auxiliar músicos à uma interpretação mais fidedigna das suas músicas, o que possibilitará na formatação de uma nova ferramenta musical genuinamente brasileira ampliando seus campos de atuação. Sobre as transcrições, nenhum sistema de notação pode descrever todos os detalhes de um exemplo sonoro. Sabe-se que toda notação carrega dentro de si uma necessária tradição oral, contendo informações que são por demais subjetivas para serem grafadas (RIBEIRO, 2012).

Portanto, por ser ele considerado um ícone da música popular brasileira, a análise do seu estilo é de suma importância para sua contribuição cultural, preservação e difusão da sua obra e sua consequente valorização como expressão artística. Com a entrada e expansão das disciplinas de música popular nos cursos de graduação e pós-graduação em todo o Brasil, o estudo de suas composições e da sua maneira de tocar piano dentro da linguagem musical formal será de grande valia, pois, dentre outras coisas, irá permitir o desenvolvimento dos músicos e alunos nesse processo de novos conhecimentos que poderão ser amplamente perpetuados à luz do sistema musical padrão.

1.2- Revisão da literatura

A revisão de literatura traz as fontes de pesquisa elegidas para essa pesquisa. Na biografia de João Donato foram coletados dados predominantemente descritivos dentro das técnicas etnográficas de pesquisa. O material obtido é rico em descrições, relatos de situações e acontecimentos; inclui transcrições de entrevistas e de depoimentos, partituras transcritas e uma

carta em anexo. Citações são frequentemente usadas para dar sustentação à alguma afirmação ou esclarecer algum ponto de vista relevante. Dentro da análise musical, entraremos no campo da análise harmônica, melódica e rítmica, alicerçado por trabalhos de autores com vasta experiência em seus campos de atuação. Partituras de outros compositores contendo células, padrões e harmonias serão utilizadas para análises comparativas no tocante às relações de suas vertentes com a música de João Donato, trazendo à luz sob a ótica investigativa como se dá o seu processo criativo.

Dentro da pesquisa bibliográfica foram escolhidos alguns autores de referência para cada área afim. Ruy Castro (1990) em seu livro “Chega de Saudade”, além de nos esclarecer pontos relevantes sobre o surgimento da bossa nova, também nos dá uma ampla visão da situação musical vivida no Brasil, mais especificamente das cidades do Rio de Janeiro e São Paulo, desde o final dos anos quarenta até o auge da bossa nova na década de sessenta, e traz detalhes biográficos e curiosidades que auxiliaram muito o entrelace da linha do tempo da vida e obra de João Donato, tecendo uma rede de relações entre ele e os outros artistas precursores da bossa nova.

Pellegrini (2004) norteia o estilo jazzístico para traçar a linha do tempo e as influências norte-americanas que a música brasileira recebeu, e conseqüentemente, alcançando também as influências na música de Donato, principalmente na fase que ele viveu nos Estados Unidos e relacionou-se com grandes nomes do jazz como o saxofonista Bud Shank⁷, com quem gravou vários discos.

Dentro da análise musical, no tocante à música afro-cubana, Mauleón (1999) descreve com exatidão as células rítmicas para piano dos principais padrões rítmicos comumente denominados de latinos e caribenhos no livro *101 Montunos*⁸, como o mambo, o cha-cha-chá, o bolero dentre outros, e desta forma auxiliando na pesquisa das referências rítmicas utilizadas por João Donato; também traz ao conhecimento os tipos tradicionais de padrões de clave afro-cubanos e verificação de possíveis novos padrões (*patterns*). Além disso, o livro mapeia a história da música afro-cubana e explora detalhadamente o papel do piano dentro desses estilos e gêneros musicais, e em muitos casos, descreve uma série de variantes logo após apresentar o padrão básico no qual demonstra as

⁷ Saxofonista, flautista e arranjador norte-americano.

⁸ A palavra *montuno* se traduz literalmente referindo-se ao que provém do monte ou região montanhosa. Depois de várias décadas de transformações, transculturação e outras circunstâncias, a palavra é reconhecida como termo associado com a seção musical ou estribilho (sendo vocal ou instrumental), e caracteriza-se por figuras repetidas em forma de ostinato (SANTANA, 1999).

inúmeras possibilidades de execução no momento da realização dos *montunos* ao piano. Essa miscelânea desafia o pianista a tocar sobre uma gama muito mais ampla de possibilidades dando maior liberdade ao músico de não somente tocar padrões rítmicos e harmônicos estritos, mas também, poder criar novos. A esse tipo de miscelânea cultural cabe o mérito da síntese e o consequente aparecimento de vários ritmos e estilos musicais também no Brasil, que acabam tornando-se pilares da identidade popular, traço fundamental da cultura brasileira como um todo e da música brasileira em particular.

No tocante às melodias e harmonias originais, Chediak (1999) teve a experiência de publicar as partituras com melodias e cifras a partir das gravações originais das músicas e por encontros com o próprio artista, além de ter feito entrevistas muito bem elaboradas, que auxiliaram na pesquisa biográfica e que também puderam confirmar fatos encontrados nesse trabalho, provenientes de outras fontes.

Os trabalhos de Bittencourt (2006) e Faour (2006) tem em comum o fato de João Donato ser parte do objeto da pesquisa, e embora tenham seus trabalhos vertentes comparativas com outros artistas (Johnny Alf e César Camargo Mariano respectivamente) foram de importante contribuição para essa dissertação tanto no tangente à parte biográfica da pesquisa quanto no que se refere à análise musical.

Bittencourt (2006) traz uma abordagem sobre o estilo interpretativo de João Donato e Johnny Alf fazendo um paralelo do trabalho de ambos, direcionada à performance em um contexto de trio instrumental formado por guitarra, contrabaixo e bateria. Em sua pesquisa, o autor busca demonstrar que o trio formado por piano, contrabaixo e bateria (trios dos artistas citados) constitui uma espécie de elo norteador à interpretação da música popular, com raízes no samba e forte influência jazzista. Seu trabalho tem o objetivo de definir esse elo e demonstrar como esse pode servir de referência para os guitarristas, servindo assim de fonte para suas práticas interpretativas.

Já o trabalho de Faour (2006) faz análises de *performances* dos artistas César Camargo Mariano e João Donato, em quatro músicas escolhidas, e tem como eixo principal o enfoque na questão rítmica do acompanhamento na bossa nova ao piano dentro também da formação de trio. O trabalho aborda o surgimento da bossa nova e traz também um resumo biográfico dos pianistas e suas influências, além de um levantamento da ficha técnica das gravações. Por último, foram feitas transcrições e um mapeamento de questões técnicas que envolvem o acompanhamento.

Outra importante contribuição foi encontrada na pesquisa da pianista Elenice Maranesi (2007), de relevante orientação no tocante às transcrições, pois seu trabalho visou descrever um modelo de processo de transcrição para piano, tomando como exemplo *performances* registradas em áudio e vídeo de César Camargo Mariano, considerado hoje uma das principais referências no estilo brasileiro de tocar piano popular. Sua investigação trouxe contribuição para o incremento da produção de transcrições de música popular no Brasil, auxiliando a conscientizar instrumentistas e pesquisadores sobre a importância das transcrições literais de *performance*.

1.3- Metodologia

Nesta pesquisa, ao investigar a estrutura composicional e aspectos técnico-interpretativos da *performance* pianística da fase afro-cubana de João Donato, foi feito o levantamento biográfico, entrevistas e análise de transcrições. Embora apenas a análise técnica do material musical (partitura e gravações) fossem suficientes para revelar a estrutura e os aspectos interpretativos das obras escolhidas, esta pesquisa considera os aspectos contextuais como indispensáveis à compreensão do objeto investigado através da análise musical.

O levantamento biográfico é voltado para trazer à tona certos aspectos da vida musical de João Donato, a exemplo dos trabalhos de Bittencourt (2006), Faour (2006) e Maranesi (2007). Esses trabalhos tratam da análise musical na música popular brasileira, o quais também lançam mão dessa ferramenta de pesquisa.

A etnografia no campo da música é a escrita sobre as maneiras como as pessoas fazem música. Ela deve estar ligada à transcrição analítica dos eventos, mais do que simplesmente à transcrição dos sons. Geralmente inclui tanto as descrições detalhadas quanto declarações gerais sobre a música, baseada em uma experiência pessoal ou em um trabalho de campo. As etnografias são, às vezes, somente descritivas e não interpretam nem comparam, porém nem todas são assim (SEEGER, 2008 p.17).

A etnografia é um processo guiado preponderantemente pelo senso questionador do etnógrafo. Deste modo, a utilização das técnicas e procedimentos etnográficos, não seguem padrões rígidos ou pré-determinados, mas sim, o senso que o pesquisador desenvolve a partir do trabalho de campo no contexto social da pesquisa. Os instrumentos de coleta e análise utilizados neste tipo de abordagem, muitas vezes, tem que ser formulados ou recriados para atender à

realidade do trabalho de campo. Assim, na maioria das vezes, o processo de pesquisa etnográfica será determinado explícita ou implicitamente pelas questões propostas pelo pesquisador (MATTOS, 2011 p.50).

Essa instrumentação advinda da etnografia também trouxe a oportunidade de buscar meios de comunicação como telefonemas, e-mails e *softwares* de troca de mensagens instantâneas para possibilitar e facilitar o acesso à várias entrevistas com o próprio artista e outros músicos de relevante importância no cenário da música popular brasileira. No contexto dessa pesquisa, o uso dessa ferramenta foi de suma importância para o conhecimento e confrontação de dados relatados por outras fontes, e assim, agregar mais confiabilidade nas informações coletadas. Além disso, outro importante recurso etnográfico foi utilizado nessa pesquisa para prover aspectos da composição e da interpretação do pianista: as transcrições musicais.

Sobre a transcrição musical como forma de análise, é necessário salientar que pelo ponto de vista da música popular, as transcrições basicamente transformam o registro gravado em registro escrito. Assim, podemos dizer que uma transcrição musical parte de uma escuta especializada, na fase que antecede a escrita. “Tirar música de ouvido” é uma prática aceita e incentivada na música popular, que desenvolve um hábito de escuta que traduz os sinais musicais básicos e amplificam o estilo e a expressividade musical pela qual a notação não consegue expressar substancialmente (MARANESI, 2007). Além disso, as transcrições facilitam a observação de aspectos importantes da interpretação, e as transformam em fontes de referências para músicos interessados em aperfeiçoarem-se no campo da música popular.

Quando se fala na especificidade de transcrições para piano, a primeira exigência é um conhecimento bastante aprofundado da escrita pianística, devido ao caráter naturalmente complexo da linguagem do instrumento. Por isso, deve-se levar em consideração, dentro da análise musical no campo do piano popular, as nuances expressivas e performáticas amplificadas por uma gama de informações da interpretação (dinâmicas, ornamentos) de modo a auxiliar no estudo mais aprofundado do assunto trazendo maiores subsídios para outros estudos acadêmicos nesta área.

Os resultados dessas transcrições feitas a partir de gravações “tiradas de ouvido”, permitem o acesso direto ao seu entendimento. A partitura revela fatores estruturais e interpretativos que estão menos perceptíveis no suporte sonoro (IBID, 2007).

Em face da etnomusicologia, a transcrição figura em estudos modernos como um dos principais meios analíticos para a compreensão da música de tradição oral e também constitui uma das bases importantes no ensino da música popular na contemporaneidade (MARANESI, 2007).

Pela ótica da etnomusicologia, a transcrição, enquanto uma possibilidade de escrita dos sons musicais, é considerada um requisito universalmente aplicado na metodologia etnomusicológica. Este método provê informações objetivamente quantificáveis e analisáveis, que forneceram uma base sólida para a etnomusicologia validar-se como disciplina científica (ELLINGSON apud RIBEIRO, 2004, p. 3).

Portanto, podemos assim concluir que a etnomusicologia e a disciplina da música popular embora sejam diferentes em suas finalidades, tem alguns aspectos em comum, uma vez que, em ambas, a música está intrinsecamente relacionada com outras formas de cultura expressiva dentro do seu contexto, e além do mais, elas tem a mesma preocupação com relação às discussões sobre a importância ou não da grafia para o bom entendimento ou para a análise do objeto estudado.

É importante salientar que as transcrições das músicas contidas nesse trabalho foram retiradas de gravações de *performances* do próprio artista. Além de trechos transcritos por outros autores, foram feitas transcrições na íntegra das músicas “Amazonas” e “Até Quem Sabe”. A transcrição da música “Amazonas” foi executada a partir da observação da gravação contida na faixa 9 do DVD “Donatural” (Gravadora Biscoito Fino, 2005), e “Até Quem Sabe” foi retirada da *performance* de Donato cantando e tocando no programa “3 a 1” da TV Brasil (2014). A escolha dessas gravações foi motivada pelo fato de evidenciarem o contraste performático do artista enquanto pianista solo, e quando está cantando e se acompanhando ao piano.

Segundo Ribeiro (2004, p. 71), “a própria transcrição de uma música, em si já pode ser considerada uma forma de análise”. Considerando assim, a transcrição como análise musical tem um papel de fundamental importância para este trabalho, e desse modo, necessita-se uma maior compreensão desta ferramenta com a qual será aqui utilizada.

E nesse contexto, a análise musical enfoca primeiramente o aspecto de ter como objeto de estudo a música em si e isolada do entorno, para depois evidenciar as operações próprias de interpretar estruturas musicais por meio da investigação de sua constituição e funcionamento (BENT apud VESOLATO, 2008, p.24).

Seguem duas definições que de certo modo, são antagônicas do termo [análise]:

(...) a parte do estudo da música que toma como ponto de partida a música em si mais propriamente do que fatores externos. Mais rigorosamente, pode-se dizer que a análise inclui a interpretação de estruturas musicais, a partir de sua decomposição em elementos constitutivos relativamente simplificados, e a investigação das funções referentes a esses elementos (BENT, 2001, p. 526).

Essa definição foi entendida como um padrão aceito entre as décadas de 1960 e 1970, que refletia o pensamento estruturalista em voga na época: ou seja, valia o que estava na partitura, sendo ignorados outros tipos de fatores.

Já o musicólogo Carlos Kater expõe a importância da análise musical e a transcrição em face à nova musicologia, se aproximando dos contextos inerentes às análises contidas nessa pesquisa:

A análise individual de uma peça de música visa desvendar seu idioleto bem como os meios técnicos específicos utilizados para sua expressão. Sabemos, no entanto que uma dada música é simultaneamente ilustração viva de um conjunto de aquisições, propriedades originais imanentes (aquilo que em evidência lhe é próprio), traços característicos da invenção de seu autor. Nesse sentido, podemos distinguir na conformação de uma série de obras produzidas por um compositor dado suas características expressivo-compositivas – as regras particulares que acabaram por determinar seu estilo – assim como as normas mais amplas que as condicionaram - estética vigente, representada, entre outros, pelo “gosto” musical do período.” A nível de estilo, escola e/ou estética objetiva trazer à tona as propriedades e tipicidades de fatura de um compositor, de uma escola de composição e/ou de uma época.” Num processo de “conhecimento analítico amplo, busca criar- recuperar o significado dessa peça no conjunto da obra de seu compositor, contextualizando na vertente estética de sua época, lançando direta ou indiretamente luzes tanto sobre a linguagem musical quanto sobre os estágios de consciência humana que nela invariavelmente se refletem (KATER, 1994, p. 104, 109, 110).

Com base nessas citações, podemos afirmar que a análise musical dentro desta pesquisa é de suma importância, pois ela pode revelar o estilo e as influências de um músico, sua estética musical e uma infinidade de parâmetros norteadores da pesquisa, inclusive contextualizando a obra do compositor em relação à outras. Este trabalho tem como preocupação uma abordagem analítica mais ampla, que contemple aspectos da poética, semântica e vivência do compositor, não somente de suas obras entre si, como também seus elementos estéticos advindos da tradição afro-cubana inseridos e disseminados de maneira ampla na música de Donato. Ainda assim, não despreza o conceito elaborado por Bent (2001) de uma análise mais estrita, e assim sendo, assume-se aqui uma dualidade no que diz respeito à abordagem analítica utilizada nessa pesquisa.

Como ponto de partida da análise musical, é necessário ter em mente uma escolha coerente

quanto ao método analítico propriamente dito. No método hermenêutico–semiótico⁹, Phillip Tagg (1982) sugere uma lista de checagem de parâmetros de expressão musical. Quando se faz uma transcrição, deve levar-se em consideração vários fatores musicais a saber: aspectos de tempo (pulso, tempo, textura rítmica), aspectos melódicos (intervalos, tessitura, motivos), aspectos de orquestração (número de vozes, timbre, acentuações, fraseados), aspectos de tonalidade e textura (centro tonal e tipo de tonalidade, método e textura composicional), aspectos de dinâmica, aspectos de acústica e aspectos mecânicos e eletro-musicais (filtragens, compressões, distorções) (TAGG, 1979).

Esta lista não precisa ser utilizada em todos os seus aspectos. Ela pode ser usada como uma espécie de guia para verificar se nenhum parâmetro importante da análise tenha sido esquecido. Isto porque alguns parâmetros estarão ausentes, enquanto outros serão constantes ou variáveis, constituindo tanto o interesse imediato, quanto o interesse processual objeto de análise; não apenas como uma peça em si, mas também em relação a outra música. Essa lista de checagem pode também auxiliar para uma descrição de musemas¹⁰. Esses musemas podem ser vistos na estrutura formal das frases de João Donato, coincidindo com suas células rítmico-melódicas.

Além de desvendar parâmetros musicais em si através de gravações, vídeos e transcrições, este trabalho estende-se à biografia, comportamento social, histórico, e todas as expressões culturais que de uma forma direta ou indireta possam ter culminado no estilo afro-cubano de João Donato. É importante salientar que só foram encontrados dois trabalhos acadêmicos no Brasil que contém análises de músicas de João Donato (as dissertações de Alexis Bittencourt e Paula Faour), ressaltando que estes faziam paralelos do trabalho de Donato com outros artistas. Neste trabalho, o foco está na *performance* do artista ao piano, suas influências (sobretudo a afro-cubana) e

⁹ O campo material, a semiótica remete à materialidade musical. Abrange, portanto, as questões de midialização em geral, bem como quaisquer outras concernentes às dimensões físicas do fenômeno e da prática musicais. Nesse caso, estuda-se o meio expressivo, o “significante”, sem ter de associá-lo a um “significado”. Entretanto, embora seja o objeto musical autorreferente, seu leitor, ao longo dos séculos, sempre produziu, de algum modo, representação. Este campo semiótico aponta para o que podemos definir como “forma simbólica”, que é uma forma discursiva simbólica, referenciável a dados puramente acústicos, fatos e ideias diversas. É o campo em que se dá, propriamente, a semiose: a constituição do signo. A este campo semiótico, que tanto cobre a simples remissão à sintática (produção de sentidos), como remete à esfera da “semiose ilimitada”, estiveram vinculados, por exemplo, programas de “semantização condicionada”, tais como a “teoria dos afetos” ou a “Retórica musical” oitocentista e seus desdobramentos românticos (NOGUEIRA, 1999).

¹⁰ Musema é a unidade mínima de expressão em qualquer estilo musical determinado (não a mesma definição como em Seeger, 1977) e pode ser estabelecida pelo procedimento analítico de comparação interobjetiva. Uma aproximação interobjetiva é a que estabelece similaridades na estrutura musical entre o objeto de análise e outra música (TAGG, 1982).

contribuições ao piano popular. Fato esse que demonstra a relevância dessa pesquisa, para preservação da obra e difusão da contribuição do pianista e compositor à música popular brasileira.

Portanto, a metodologia da presente pesquisa, empregar-se-á o uso de:

- Pesquisa bibliográfica;
- Entrevistas com músicos de relevância na música popular brasileira;
- Entrevistas com João Donato;
- Transcrição de gravações e análise das músicas;
- Pesquisa de trabalho de músicos e/ou compositores que influenciaram ou contribuíram para a música de João Donato, assim como suas vertentes para identificação das suas influências composicionais.

1.4- Estrutura da dissertação

Os capítulos a seguir são divididos em vida e fases da carreira de João Donato, características gerais do processo composicional e de *performance*, transcrições e análises das peças, conclusão, bibliografia e por último, anexos.

O capítulo que trata das fases da carreira de Donato divide-se em três partes, seguindo o critério sugerido pelo crítico musical Tárík de Souza¹¹, pois em face da sua versatilidade, pluralidade de estilos e extensão da obra do artista observa-se com bastante clareza o delineamento das fases distintas da carreira do artista de acordo com as mudanças logísticas em sua vida, que conseqüentemente desencadearam em encontros com diferentes culturas musicais, ou seja, delineia-se por sua chegada ao Rio de Janeiro, sua mudança para os Estados Unidos, e o seu retorno ao Brasil.

No segundo capítulo, procura-se evidenciar o “jeito Donato” inserido nas suas composições e *performance* separando a música em seus elementos fundamentais (melodia, harmonia e ritmo) mostrando a peculiaridade da sua identidade em cada um desses parâmetros, além de fazer um panorama no que se refere a forma, introduções, partes finais, dinâmicas, estilos e outros parâmetros musicais relevantes. Também neste capítulo serão encontrados exemplos de

¹¹ Tárík de Souza é jornalista, repórter, redator, editor e crítico de música. Trabalhou para revistas e jornais como a Veja, Folha de São Paulo, O Estado de São Paulo, Isto É, Vogue, Pasquim, Som Três, Revista do CD, Jornal da República, Valor Econômico entre outros.

montuno e padrões (que serão explicados posteriormente) advindos da música afro-cubana comumente utilizados por Donato.

O terceiro capítulo tem por finalidade trazer transcrições analisadas de músicas de João Donato, apontando seus elementos característicos e relacionando-os numa análise comparativa junto a exemplos de padrões tradicionais do estilo afro-cubano e outros elementos comuns que estão inseridos na sua obra musical, aqui denominados de “jeito Donato” de tocar piano.

A conclusão traz à tona os resultados de todas as observações que foram evidenciadas no decorrer dessa pesquisa de caráter etnográfico, expondo seus métodos e formas de análise dos dados coletados.

Nos anexos encontra-se transcrita e fotografada uma carta de Donato para João Gilberto do período que foi gravado o antológico álbum “Quem é Quem”. Esse álbum, além de conter as músicas que foram transcritas nessa pesquisa, (“Amazonas” e “Até Quem Sabe”, porém transcritas de outras gravações), ele é um marco na carreira do artista, pois a partir deste, são inseridas letras nas músicas de Donato, e assim, ele começa a cantá-las também. Chama a atenção o fato de Donato dirigir-se ao remetente chamando-o de Jonas. Em conversa com o artista (comunicação pessoal), foi esclarecido que eles tratam um ao outro pelo pseudônimo de Jonas e de Donas, respectivamente. O fato de João Gilberto ter substituído o cantor Jonas no conjunto “Os namorados” foi o motivo de Donato apelidar João Gilberto dessa forma. Do mesmo modo, João Gilberto chama Donato de “Donas”.

2 – FASES DA CARREIRA

Segundo a análise que o crítico Tárík de Souza (2003, p.169) fez sobre João Donato, “sua carreira errante, que combina com sua personalidade libertária e hedonista, pode ser seccionada, arbitrariamente, em três fases”. A primeira fase vai desde a adolescência, passando pelo período pré-bossa até sua ida para os Estados Unidos em 1959. A segunda fase se passa na América onde ele passa a conviver com os músicos latinos e conseqüentemente com a música afro-cubana. A terceira fase que vai até os dias de hoje é marcada por sua volta ao Brasil e ao fato dele buscar parceiros letristas para suas músicas, nas quais o próprio artista é também o intérprete.

Portanto, podemos chegar à conclusão de que as fases da carreira de Donato não foram delineadas somente pela questão das suas mudanças de cidade ou país, mas sim de uma junção dessa logística com as muitas experiências musicais que ele pode vivenciar ao longo de sua vida, e que ainda as vivencia. Pelo fato do artista estar em ampla atividade, fazendo gravações e shows pelo mundo, observa-se inserções de diversos elementos da música eletrônica em interessantes misturas com o *vintage* no seu momento atual, além de promover novas parcerias em sua carreira com *rappers* e *djays* da nova geração. Ser proposta uma quarta fase da carreira ainda em andamento é tranquilamente plausível, e no futuro será provavelmente necessária.

2.1- O início

João Donato de Oliveira Neto nasceu em Rio Branco no Acre em 1934. Ainda bebê se mudou com a família para o Rio de Janeiro, pois seu pai (que também se chamava João Donato) ingressara na Escola de Aviação Militar do Exército. Quatro anos mais tarde retornaram ao Acre onde seu pai tornou-se um dos primeiros pilotos da região trabalhando no reconhecimento das fronteiras do país com o Peru e a Bolívia. Somente em 1945, devido à extinção da Polícia Militar do Acre, é que a família retornou para o Rio de Janeiro em definitivo. Os pais sempre incentivaram os filhos a estudarem música. Seu pai tocava bandolim e também um pouco de piano, e sua mãe gostava de cantar. Seu irmão caçula, Lysias, era o único que não tinha enveredado para a música até então, porém tornou-se poeta e anos mais tarde seria um dos principais parceiros de João Donato, tendo contribuído com suas letras em várias músicas que ficaram conhecidas e imortalizadas na MPB. Sua irmã Eneida estudou piano, inclusive cumprindo nove anos do

Conservatório Brasileiro de Música, e foi sua primeira professora de piano. Donato, desde muito cedo a ouvia estudar os métodos para piano como o livro de técnica “Hanon, O Pianista Virtuoso” e várias peças de seu repertório, e já mostrando sua aptidão autodidata, ele passou a “tirar” músicas de ouvido como “Ciranda Cirandinha”, “Cai-Cai Balão” e várias outras cantigas infantis.

...Eu ouvia minha irmã tocar aqueles métodos do *Hanon*. Eu era três anos mais novo que ela que, bem novinha, estudava piano. Então, minhas primeiras ideias de música são das escalas dos métodos de principiante que minha irmã tocava e que me acordavam de manhã cedo. Depois que ela saía do piano, eu ia para lá brincar também. Procurava tirar algum sentido nas teclas e fui criando gosto pelo instrumento (CORAZZA, 2015).

Em 1941, Donato faz sua primeira música intitulada “Nini”, uma valsa em homenagem à sua primeira paixão, que segundo ele, era uma garotinha de cabelos dourados e olhos verdes – relata ao Canal Brasil (2015), numa série em homenagem aos seus 80 anos, produzida por Tetê Moraes.

De volta ao Rio de Janeiro, Donato e sua irmã Eneida fizeram um duo batizado de Irmãos Oliveira, que se apresentava no Colégio Lafaiete no bairro da Tijuca onde estudavam, no qual às segundas-feiras promovia uma atividade chamada de “Extensão Cultural”, e logo passaram a se apresentar em outras escolas e espaços como salas de cinemas e anfiteatros. Assim se deu a iniciação artística de João Donato nos palcos.

Mais tarde, em 1949, a dupla se desfez porque sua irmã havia se tornado aeromoça. Donato também quis seguir carreira na aviação como piloto seguindo os passos e desejo de seu pai, mas, logo fora impedido quando, aos quinze anos, foi diagnosticado como daltônico ao fazer o exame oftalmológico da aeronáutica.

2.2- Primeira fase

Aos onze anos Donato chega ao Rio de Janeiro com sua família pela segunda vez. Foi nessa idade que ele ganhou de seu pai o primeiro acordeom. Segundo o jornalista Armando Nogueira (que foi aluno de aviação do pai de Donato) era de costume o pai de Donato levá-lo para o centro do Rio de Janeiro e deixá-lo sentado tocando na calçada enquanto ele ia para algum bar “beber alguma coisa” (NOGUEIRA *apud* FAOUR, 2006).

Donato chegou a ser levado ao programa de auditório apresentado por Ary Barroso da rádio Tupi, mas este não deixou o garoto se apresentar, alegando não gostar de meninos prodígio. Na

citação a seguir, o jornalista Julio Maria¹² tece um comentário não muito animador com relação aos obstáculos que o músico ainda encontraria no decorrer da vida, principalmente ao que viria a partir da sua ida para os Estados Unidos (segunda fase):

“Nem vem que eu não gosto de meninos prodígio”, disse Ary Barroso ao ver o menino de 12 anos querendo participar de seu programa de rádio com um acordeão grudado no peito. Era um sinal. O que viria depois, até que ele se tornasse o cultuado João Donato, seria muito pior (JULIO MARIA, Estadão Conteúdo, 2018).

Como acordeonista, aos 15 anos iniciou sua carreira profissional integrando o grupo do flautista Altamiro Carrilho e Seu Regional tocando em seu acordeom gaúcho de Soledade (o primeiro tinha 24 baixos, depois ganhou outro de 120 baixos) participando, algum tempo depois, da gravação de um disco em 78 RPM contendo a canção “Brejeiro”, de Ernesto Nazareth.

Donato conta à Chediak que uma de suas primeiras influências musicais foi justamente o cavaquinista do conjunto de Altamiro Carrilho, que era pouco conhecido no meio, chamado Duílio Cossenza, que conheceu nessa época.

(...), 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 (CHEDIAK, 1990, p.16).

Bem relacionado com a jovem sociedade carioca e encantado pela música americana, Donato foi sócio do emblemático Sinatra Farney Fã - Clube, que segundo Ruy Castro (1990), foi o berço do período pré-bossa, porém ele também participava dos encontros do “rival” Dick Haymes-Lúcio Alves Fã Clube, fato que provocava bastante ciúme em suas respectivas fundadoras, indicando sua personalidade bem desprendida (BITTENCOURT, 2006).

¹² Julio Maria é jornalista do Estado de São Paulo, e é declaradamente apaixonado por entrevistas. Já teve mais de um livro publicado – Elis Regina – Nada Será Como Antes e Palavra Cruzada – O Jogo da Entrevista.

Muito se fantasia sobre o Sinatra Farney Fã - Clube, “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 frequentado – 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 frequentavam, 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 (IBID apud BITTENCOURT, 1990, 2006).

Sua atuação como pianista e compositor vem desde a década de cinquenta. A partir daí, Donato começa a incorporar elementos da estética norte-americana às suas músicas, notadamente o jazz. No começo como pianista, tentava reproduzir o estilo de Stan Kenton¹³, por quem ele tinha profunda admiração, e que na realidade havia influenciado toda uma geração de músicos. O acesso às informações de fora do país se dava por meio dos discos, do cinema e de outros músicos, como Dick Farney, que havia morado e feito breve carreira nos Estados Unidos (ALVES FILHO *apud* BITTENCOURT, 2006).

Donato conta a Chediak que conheceu a orquestra de Stan Kenton através dos discos trazidos dos Estados Unidos por Dick Farney, pois este costumava fazer saraus em sua casa em Santa Tereza, à qual convidava alguns sócios do fã-clube em sua homenagem, o Sinatra Farney Fã Clube, para escutar sua coleção de LPs:

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, p. 20).

Em entrevista para Nilton Corazza¹⁴ sobre sua transição do acordeom para o piano, Donato relata:

¹³ Stan Kenton era pianista e se lançou como líder de orquestra em 1941. A partir de 1953 Kenton e sua orquestra alcançaram sucesso e popularidade fora dos EUA. (FAOUR, 2006, p.41). 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 iconoclasta e hostil a qualquer tipo de tradição, pelo contrário, valorizava movimentos antecedentes, sem preconceitos e rompimentos, os reavaliando e mesmo os expandindo (BITTENCOURT, 2006, p. 41).

¹⁴ Músico e jornalista, editor da revista digital Teclas & Afins.

Eu gostava do piano, desde pequeno, achava um instrumento muito bonito, muito completo, com 88 teclas, que abrangia todos os instrumentos da orquestra, do grave ao agudo. Eu tocava acordeom e achava incômodo ter que carregar aquele peso para casa. Eu estava em Los Angeles, em certa época. Tinha viajado para lá com o acordeom debaixo do braço para fazer parte de um grupo de brasileiros que já estavam nos Estados Unidos: Carmem Miranda, aquele pessoal que tinha ido muito tempo atrás, como o Carioca, o Nestor, o Nonô. Mas não me adaptei com eles. Um belo dia, fiquei com preguiça de trazer o acordeom para dentro de casa e deixei no carro. Na manhã seguinte, já não estava mais lá. Aproveitei e nunca mais comprei outro. E nunca mais toquei acordeom também (CORAZZA, 2015).

João Donato foi considerado um músico muito moderno para a época, pois absorvia as influências jazzísticas das gravações de discos norte-americanos que gostava de ouvir. Os músicos nesse momento procuravam uma sonoridade moderna parecida com o que estava sendo produzido e consumido nos Estados Unidos. A saber, devido à repercussão do *bebop*¹⁵ e depois do *cool jazz*¹⁶, pois estes estilos eram o parâmetro de modernidade da segunda metade da década de cinquenta.

De acordo com o depoimento de Johnny Alf no livro de Homem de Mello (1976, p.80), nomes como George Shearing, Charlie Parker, Lee Konitz, Tristano, Brubeck, Billy Bauer e Stan Kenton (que era o ídolo dos ídolos de Donato), eram as principais referências musicais da época assim como para Donato. O produtor Arnaldo DeSouteiro, cita também como referências de João Donato na parte de arranjo e harmonia o trompetista Shorty Rogers¹⁷ (da orquestra de Stan Kenton) e como referência melódica, o compositor Bronislaw Kaper¹⁸.

Uma das coisas interessantes a observar na maneira de tocar de João Donato é o fato de que ele buscou aplicar algumas das características do gênero musical norte-americano ao samba, gerando assim um novo padrão rítmico. “A forma de cantar e de interpretar passou a ser híbrida, o que trouxe novos caminhos harmônicos para a música brasileira”, considera Alexis Bittencourt (2006).

No ano de 1953 participou de vários conjuntos dentre os quais destaca-se “Os Namorados”, que foi formado com os mesmos integrantes do conjunto “Os Modernistas” (João Donato, João

¹⁵ Bebop é uma das correntes mais influentes do jazz. Segundo alguns jazzistas, as melodias ágeis e velozes do seu estilo musical se assemelhavam ao som produzido pelos martelos nas obras das ferrovias.

¹⁶ *Cool jazz* é um estilo de jazz surgido no final da década de 1940 em Nova Iorque. Caracteriza-se por ser um estilo de música mais lenta e melancólica.

¹⁷ Trompetista que praticamente definiu o estilo *cool jazz*. Ganhou reconhecimento a partir de 1945 na banda do clarinetista Woody Herman e em 1950 e 51 participou da *Kenton Innovations Orchestra* (Faour, 2006 p.41).

¹⁸ Compositor polonês erradicado nos Estados Unidos. Tornou-se famoso compondo temas para filmes de Hollywood entre os anos trinta até o final dos anos sessenta (IDEM, 2006).

Luís, Chico e Fred), porém sem Jânio de Freitas, que seguiu carreira no jornalismo. O nome do conjunto foi herdado do antigo grupo “Os Namorados da Lua” de Lúcio Alves, contudo, substituindo o próprio, que lhes cedeu o repertório, arranjos, porém não permitiu o uso do sufixo “da lua”, passando o conjunto a se chamar apenas “Os Namorados”.

Nessa época, ele tinha grande admiração pelos grupos vocais, como cita em entrevista à 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).

Ainda nesse ano formou o grupo Donato e seu Conjunto (o tal “conjunto” era formado por Tom Jobim, Paulo Moura e Altamiro Carrilho), no qual gravou dois discos em 78 r.p.m, dentre os quais destaca-se sua primeira gravação como intérprete, segundo o próprio Donato informou a Chediak¹⁹: “Eu gostava das harmonias americanas, tanto que a minha primeira gravação como intérprete foi tocando no acordeom *Invitation*, que é uma música muito complicada até hoje” (CHEDIAK, 1999).

Em 1954 formou o Trio Donato que lançou somente um disco. Além de acordeonista e pianista, João Donato também começou a tocar trombone logo após mudar-se para São Paulo em 1956 onde passou algum tempo, e que além de tocar em boates como a Nova Baiúca e Cubanças, também foi chamado para tocar piano na orquestra Os Copacabanas.

Chediak (1999) cita o interesse de Donato pelo trombone devido à sua utilização em orquestras, principalmente na de Stan Kenton, que na qual também tocava um de seus ídolos, o trombonista Frank Rosolino. Donato comenta:

“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).

Outra influência no trombone citada por Donato foi de Edson Maciel²⁰ “Maluco”:

¹⁹ Almir Chediak foi músico, compositor e empresário que fundou a Lumiar Editora, que produziu os *Songbooks* de vários artistas brasileiros, incluindo o de João Donato em 1999. Foi assassinado em seu sítio em Petrópolis no ano de 2003.

²⁰ Trombonista que foi representante do samba-jazz executado pelos grupos instrumentais do início dos anos sessenta, no *Beco das Garrafas (Bottles Bar)*, Rio de Janeiro (BITTENCOURT, 2006).

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 acordeom. O trombone não é um instrumento para você começar a tocar aos 25 anos de idade (IBID, pg. 16).

De volta ao Rio de Janeiro, CASTRO (1990) relata que Donato passou a integrar diversos conjuntos como a orquestra de Copinha, no Hotel Copacabana *Palace*, de Djalma Ferreira na boate *Drinks*, de Fafá Lemos no *Monte Carlo*, de Ed Lincon, na *Arpège* e na boate *Plaza*²¹. Logo após em 1957, passou a tocar acordeom na boate *Golden Room* do Copacabana *Palace*, sendo integrante de um conjunto formado pela cantora Vanja Orico, Badeco e Severino (vocalistas do conjunto Os Cariocas), o cantor e violonista João Gilberto e o pianista Chain. Nessa época, compôs em parceria com João Gilberto a música *Minha Saudade*, a qual logo após foi gravada por Luiz Bonfá.

Na realidade João Donato trabalhou com os principais expoentes do movimento bossa nova, que ganhava corpo naquele momento, e o mesmo é considerado uma referência da bossa nova. Como cita FAOUR (2006, p.35), “João Donato com sua capacidade de adaptação e inovação contribuiu para criar este novo gênero musical, a bossa nova”.

A amizade entre João Donato e João Gilberto era tão estreita a ponto deste colocar letra na música *Minha Saudade* (mesmo Donato não tendo composto para esse fim, pois vale lembrar que ele só compunha músicas instrumentais nessa época), além disso, entendia de tal maneira sua concepção rítmica no acordeom, que anos mais tarde iria transportá-la para o violão, adaptando-a perfeitamente para o instrumento (IBID, 2006).

FAOUR (2006) faz uma análise rítmica do acordeom de João Donato em um de seus discos feitos pela gravadora Sinter entre 1953 e 1954, intitulado “Eu Quero um Samba”:

²¹ O Plaza era um local pouco frequentado por fregueses de fato, então se tornou um local ideal aos músicos modernos, que poderiam se aventurar e tocar o que quisessem. (IBID, 2006).

(...) é possível perceber a adaptação da divisão rítmica do acordeom para o violão. A partir da comparação do ritmo que João Gilberto faz ao violão (desta mesma música) em uma gravação de 1973, constata-se que a divisão rítmica é exatamente igual a que João Donato faz nos momentos em que está acompanhando o canto, ou seja, quando o músico está livremente criando seu *swing*. Algumas diferenças de interpretação são observadas entre as duas gravações: começando pela instrumentação das duas gravações que produzem sonoridades distintas; quando no arranjo do conjunto de João Donato encontram-se “convenções” apoiadas nas divisões rítmicas da melodia, artifício que João Gilberto não usa na interpretação de 1973; quando João Donato sustenta a duração de um acorde com o fole do acordeom, recurso que o violão não apresenta, pois as cordas deste instrumento são “pinçadas”, não tendo sustentação sonora prolongada como no acordeom; e ainda, a gestão do andamento que a interpretação de João Gilberto tem andamento mais lento que a do “Os Namorados”. Outra diferença é a condução da “levada” (harmônica e rítmica) que é feita pelo acordeom na gravação do “Os Namorados”, e pelo violão na de João Gilberto (FAOUR, 2006 p.43).

Sobre esse disco, o produtor Arnaldo DeSouteiro²², também analisa:

Essa é a primeira vez que a batida de bossa nova (à época, naturalmente, um termo desconhecido) aparece em uma gravação, ouvido no acordeom de João Donato. João Gilberto, mais tarde, adaptaria e aperfeiçoaria esta batida para o violão (DeSouteiro, 1998, encarte do CD *A trip to Brazil*).

Segundo Ruy Castro (1999), o convívio cotidiano dos músicos foi de aproximadamente dois anos, tempo suficiente para haver trocas naturais de experiências entre eles, principalmente musicais. Estes fatores foram fundamentais para João Gilberto se aproximar das ideias musicais de João Donato, entendendo o suficiente de sua parte rítmica a ponto de conseguir organizá-las e transformá-las, junto com outras informações, em uma nova concepção musical (FAOUR, 2006).

Considerando essas análises, podemos afirmar que há uma coparticipação contundente de João Donato quanto à criação da bossa nova.

Por buscar uma nova sonoridade e ser um músico diferente da maioria, Donato sentiu-se incompreendido no Brasil o que se tornou o principal motivo de sua ida para os Estados Unidos, onde se estabeleceu e tocou com grandes nomes da música instrumental internacional, só retornando para o Brasil definitivamente no início dos anos setenta.

²² Jornalista e produtor musical.

2.3- Segunda fase (fase afro-cubana)

A segunda fase da carreira de João Donato se passou nos Estados Unidos onde ficou por cerca de doze anos, com breves idas e vindas. Em outubro de 1959, devido à escassez de trabalho no Brasil (muito devido à sua fama de descompromissado), viajou para o México com o violonista Nanai²³ e a cantora Elizeth Cardoso, e dali foi direto para os Estados Unidos onde ficou por vários anos. Depois da volta de Elizeth para o Brasil, Donato aceitou um convite de Nanai para fazer uma temporada de seis semanas no *Lake Tahoe* em Nevada, com o grupo “Bando da Lua”, que acompanhava a cantora Carmem Miranda e que, na verdade, não durou muito para Donato, pois ele acabou não se adaptando à maneira que queriam que ele tocasse. Segundo Donato, ele buscava uma sonoridade mais moderna, como ele explica adiante. Na realidade, Donato havia chegado nos Estados Unidos com todas as influências que havia recebido dos conjuntos vocais que acompanhava e da música norte-americana que ouvia e tentava reproduzir, muito diferente do estilo carnavalesco do grupo de Carmem Miranda. Ficando sem dinheiro e sem passagem de volta ao Brasil, quase dormiu na rua, não fosse o baterista cubano Armando Peraza (que já conhecia seu som) socorrê-lo, depois que a dona da pensão onde ele estava hospedado ter jogado suas malas na calçada. Nesse momento viu-se na necessidade de procurar trabalho por lá, e um deles foi um local de sugestivo nome para a situação do momento, a boate *Loosers* (LEMOS, 2014).

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 naquele *Tico-tico no fubá*. Era o Nestor no cavaquinho, Nanai no violão, Lulu no pandeiro e tinha também o Zé Carioca no violão. 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 pra cima (CHEDIAK, 1999, p.18).

Então, João Donato começou a frequentar as orquestras latinas, pois, segundo ele era onde tinha trabalho a se fazer. “No jazz não tinha oportunidade de se tocar. Inclusive os músicos americanos iam trabalhar nessas orquestras latinas, como Tito Puente, Perez Prado, Eddie Palmieri. Eu fui pra esse lado”, comenta Donato (IBID, 1999).

²³ Arnaldo A. Medeiros, mais conhecido como Nanai, nasceu no Rio de Janeiro, cantor e exímio violonista, foi fundador do conjunto cancioneros do ar, músico atuante no início dos anos 50.

Numa entrevista à Charles Garvin²⁴, o maestro Laércio de Freitas (o qual foi um dos quatro arranjadores do disco “Quem é Quem”), comenta que os *montunos* foram introduzidos na música norte-americana grande parte por seu amigo Clare Fischer²⁵, com quem chegou a gravar um disco nos Estados Unidos. Com relação à essa influência na música de Donato, ele considera: “Foi um dado que só fez acrescentar à música do Donato, um sabor. Donato assimilou muito bem essa coisa. As músicas dele, mesmos as composições dele tem sempre um “*montuninho*” ali. (FREITAS. Entrevista. In GARVIN, João Donato, Quem é quem. 2015, p.12).

Haviam muitas orquestras latinas em Los Angeles, então, João Donato decidiu fazer teste numa orquestra mexicana que tocava música americana, porém, não foi aprovado porque segundo ele “não havia pegado o jeito de tocar”.

Certo dia havia uma apresentação de um vibrafonista sueco que fazia músicas com “sabor latino” que Donato admirava, chamado Caltjader. Ele já sabia de quem tratava-se, porque seu nome aparecia em alguns discos que ele costumava ouvir no Brasil. Se cumprimentaram antes do show e Donato disse que era pianista brasileiro. Durante essa apresentação, o vibrafonista o convidou para “dar uma canja” com ele, ao vivo. Naquela noite, Donato teve contato com outros músicos da banda que disseram estar dispostos a saírem do conjunto para trabalharem com um músico de Nova York conhecido do mundo latino, chamado Mongo Santamaria. Mais tarde, viria um convite de Mongo para Donato entrar em seu conjunto sendo o pianista. Porém, ele pediu para que Donato permanecesse em Los Angeles, que em poucos dias mandaria uma passagem para Nova York. Em entrevista à Charles Garvin, Donato reporta como foi esse convite de Mongo Santamaria:

²⁴ Charles Garvin é um músico brasileiro, conhecido por ser um dos fundadores do grupo RPM, e de ter participado de bandas como Ira!, entre 1982 e 1984 e principalmente Titãs, de 1985 até 2010.

²⁵ Clare Fischer foi um pianista, compositor, arranjador e *band leader* americano.

Fui adotado pelos afro-cubanos. Tinha um conjunto afro-cubano com o Mongo Santamaria, Willie Bobo no timbau. Isso foi suficiente para eu chegar lá e dizer assim: “deixa eu dar uma canja!” Rapaz! Eles me convidaram para tocar uma música. Eu tinha acabado de ser reprovado de tarde nessa orquestra tipicamente latina. Eu dei aquelas voltas tristonhas nos quarteirões, voltei. Pô! Não tinha sido aceito na coisa, o que me resta a fazer, perambular pela rua, eu não vou! Mas é aquela coisa. Não desisti, não deixei de acreditar e ter fé. E acreditar no que eu estava fazendo. Aí, de noite pediram para eu dar uma canja. Eu dei uma canja e o Mongo me chamou assim. O Mongo e o Willie estavam mancomunados para fazer uma orquestra deles. Eles me disseram: “queremos você!”. Tinha dissolvido um conjunto chamado “Novo Ritmo de Cuba”, que tinha ido para os Estados Unidos, mas eles brigam. Ninguém se entende e cada um vai para um lado. Fizeram a orquestra e eu fui tocar com eles. Daí pra frente ficou um negócio de conversar essa linguagem deles e absorver o ensinamento da música cubana. Eu aprendi muito lá. Eu digo: “então eu vou”. Aprendi tudo ali com o Mongo Santamaria. Ah! E os outros também, Tito Puente (DONATO. Entrevista. In GARVIN, João Donato, Quem é quem. 2015, p.18).

Nesse meio tempo, Johnny Martinez, que tinha uma das orquestras mais populares de Los Angeles, convidou Donato para tocar atuar na mesma.

Você é o brasileiro amigo do Mongo Santamaria? Pois estou com um problema: o pianista da minha orquestra está dormindo em cima do piano. Todas as noites ele dorme, não sei o que anda aprontando. Amanhã, teremos ensaio. Você não quer ir? Fui e fiquei na orquestra de Johnny Martinez (CHEDIAK, 1999).

Nesse cenário, trabalhou pouco tempo com Johnny Martinez e logo foi se juntar à orquestra de Mongo Santamaria em Nova York. Ficou por lá três anos e depois voltou a pedir emprego na orquestra de Martinez em Los Angeles alegando não ter se adaptado ao frio nova-iorquino. Duas semanas depois, Martinez demitiu seu pianista e Donato estava de volta à sua orquestra. Nesse convívio, a música afro-cubana passou a se fazer totalmente presente no seu cotidiano e transformando sua própria música.

Nos anos sessenta, com Laurindo de Almeida, Charlie Byrd e Stan Getz, a bossa nova é apresentada ao público norte-americano. Foi nesta época que o jazz começou a incorporar elementos da bossa nova, assim como, nos anos quarenta incorporou elementos da música cubana.

Se o samba e a música de Carmem Miranda representavam para os americanos a criatividade “exótica”, a bossa nova penetrou intensamente na cultura americana pela inovação da mescla de refinadas harmonias, espírito *cool* e batida rítmica típica (SCARABELOT, 2004).

Donato narra esse momento no qual o jazz é aquecido pela bossa nova:

Os latinos faziam bailes todas as noites. Mas o jazz nunca foi tão popular quanto com a bossa nova. Com a Astrud Gilberto cantando Garota de Ipanema, o jazz foi para as paradas de sucesso. O jazz nunca foi uma coisa popular. Todos do jazz gravaram bossa nova. Porque vendia, era a novidade.

Donato também atuou nos Estados Unidos com Astrud Gilberto e com outros artistas como Dorival Caymmi, Tom Jobim, Stan Kenton (que era uma referência para ele desde o início), Nelson Riddle, Herbie Mann e Wes Montgomery. Participou também com seu trio (formado por Milton Banana na bateria, Tião Neto no contrabaixo e Amaury Rodrigues na percussão) de uma turnê com João Gilberto pela Itália – turnê esta que não foi completada por motivos de saúde de João Gilberto.

Em 1961 Donato estava casado com a atriz americana Patrícia Del Sasser (na época era garçonne), que havia engravidado nos Estados Unidos, enquanto namoravam. Ela estava cansada dos Estados Unidos, 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! (BITTENCOURT, 2006).

Foi nesse curto espaço de tempo no Brasil que ele gravou os discos “Muito à Vontade” e “A Bossa Muito Moderna” pela Polydor, em 1962.

Retornando aos Estados Unidos gravou com o saxofonista Bud Shank e com a violonista Rosinha de Valença. Como revelou João Donato não foi fácil conseguir uma gravadora que acreditasse em seu trabalho. Depois de algumas tentativas ele conseguiu entrar em contato com a gravadora *Pacific Jazz*. Donato conversou com o produtor Richard Bock que se interessou pelo seu trabalho. Porém, existia o problema da inserção de João Donato no mercado fonográfico norte-americano. Para resolver essa questão, Bock tentou inseri-lo no mercado americano através de sua próxima produção que seria com o saxofonista Bud Shank e, caso este gostasse do trabalho de Donato estaria resolvida a questão. Foi o que aconteceu, e assim foi lançado o álbum “*Bud Shank and his Brazilian*”, porém, Donato foi reduzido a músico acompanhante, embora, na edição brasileira do selo Elenco, constassem na capa, em igualdade de condições, os nomes de Bud Shank, João Donato e Rosinha de Valença (Faour, 2006, p. 39). Assim, a estratégia alcançou o objetivo, e o disco “Muito à Vontade” foi lançado nos Estados Unidos com o nome “Sambou..sambou” em 1963 com a foto de João Donato na capa, e anos mais tarde relançado nos Estados Unidos no formato *CD* em 1994 pela *Pacific Jazz* e no Brasil em 2002, pela gravadora Dubas Música no Brasil, com distribuição da *Universal Music* mantendo o título original.

Segundo o jornalista Álvaro Neder do *website All Music Guide* (AMG) durante o tempo que Donato ficou nos Estados Unidos ele contribuiu para o trabalho de muitos artistas com os quais gravou vários discos. Podemos destacar entre esses, “*Arriba!*”, para Mongo Santamaria (Fantasy, 1961); “*Vaya Puente*”, para o famoso percussionista Tito Puente (Philips, 1962); “*At Black Hawk*”, também para Santamaria (Fantasy, 1962); “*The Astrud Gilberto Album*”, para Astrud Gilberto (Elenco -1964, gravado pela Verve, em 1991); “*Shadow of your smile*”, também para Astrud Gilberto (Verve, 1965); “*Brazil! Brazil! Brazil!*”, para Bud Shank (*Word Pacific*, 1967); “*Solar Heat*”, para Cal Tjader (Skye, 1968); e “*Prophet*”, também para Cal Tjader (*Verve*, 1969).

Segundo Arnaldo DeSouteiro, em 1965 João Donato gravou seu primeiro disco nos Estados Unidos como *band leader*, pela RCA, chamado “*The New Sound of Brazil*”. Os dois últimos álbuns nos Estados Unidos tiveram uma boa repercussão, que foram “*A Bad Donato*” (*Blue Thumb*, 1970) e “*Donato/Deodato*” (*Muse*, 1973).

Em entrevista à Corazza, Donato conta:

...fui para os Estados Unidos. Eu tinha muita dificuldade para achar trabalho aqui, porque diziam que minha música era muito moderna para a época, muito dissonante, muito isso, muito aquilo... eu ouvia muitos discos de jazz americanos e sabia que lá se tocava do jeito que eu queria e aqui não tinha oportunidade de fazer. Então fui para os Estados Unidos, em um convite que teve para os brasileiros. Mas terminou nosso compromisso de quatro semanas em um lugar e, quando pensei em voltar, eles falaram: “*não dá para voltar agora, porque nós mandamos uma passagem para você – eles compravam à prestação – você vai ter primeiro que pagar essa passagem*”. Então fui ficando para pagar a passagem. Não havia trabalho. O pessoal com quem eu tinha ido me encontrar achava que eu era muito americanizado para o estilo deles. Eles tocavam aquele estilo brasileiro bem “Carmem Miranda” e eu cheguei com as novidades da bossa nova. Eles acharam estranho e me deixaram para trás. Fiquei sozinho em Los Angeles, sem conhecer ninguém, a não ser o Laurindo de Almeida. Eu o conhecia de nome e sabia que tocava com a orquestra de Stan Kenton. Mas ele também não queria muita aproximação, porque, sabe como é, brasileiro que procura outro brasileiro no exterior sempre precisa de alguma coisa. Então, quando falei para o Laurindo que era brasileiro, compositor, pianista e tudo mais, ele falou: “*Ah, manda suas músicas pelo correio*”. Ele não queria aproximação. Fiquei perambulando pelos Estados Unidos sem nada, sem conhecer ninguém. Sofri um bocado lá, passei uns perrengues, uns apertos, mas acabei sendo contratado pela orquestra do Johnny Martinez, que era a *big band* que mais trabalhava em Los Angeles. Daí fui para a orquestra do Mongo Santa Maria, em Nova Iorque, onde fiquei por uns três ou quatro anos. Em seguida, explodiu a bossa nova nos Estados Unidos e todos os brasileiros que foram para lá me procuravam para organizar um trio – piano, baixo e bateria – para acompanhá-los em diversos programas de televisão ou shows e gravações. Assim aconteceu com Tom Jobim, João Gilberto, Astrud Gilberto, Dorival Caymmi, todos passavam lá e me telefonavam. Eu já estava entrosado

com o pessoal de Los Angeles, tinha amigos americanos com descendência de mexicanos como Ralf Peña²⁶ e Chuck Flores²⁷.” (CORAZZA, 2015).

Dentro dessa perspectiva, Donato ainda relata o fato de que se sentia sozinho e que era muito complicado se expressar artisticamente com músicos estrangeiros. Ele prossegue fazendo uma comparação entre o trabalho que ele fazia com o trabalho do pianista e compositor Sérgio Mendes, que fez carreira nos Estados Unidos, mostrando o porquê da necessidade que via em tocar dentro da linguagem do estilo afro-cubano:

Não tinha brasileiro algum comigo. A vantagem do Sérgio Mendes foi que ele chegou com o conjunto todo brasileiro. Aí era mais fácil tocar e aquela música ter um sentido interessante. No meu caso, não. Eu tocava minha música, mas o contrabaixista era mexicano, o baterista não sei o quê... aí a música ficava meio destemperada. Era complicado para mim. Tive que apelar para os artistas latinos, mas eu não sabia tocar o estilo. Aprendi um pouco, praticando esse negócio diariamente. Então chegou a bossa nova... (IDEM, 2015)

2.4- Terceira fase

Sobre os motivos que fizeram João Donato voltar para o Brasil justamente logo após a boa repercussão de seus discos “*Bad Donato*” e “*Donato e Deodato*”, relata à Charles Garvin, em entrevista:

Eu acho que é a saudade. Eu estava bem? Não! Eu acho que por isso. Eu estava bem lá, a saudade predominou em cima de sucesso, fama, e reportagens e dinheiro. Eu digo: eu estou é com saudades da mamãe. Digamos assim. Mamãe e adjacências. Então, eu vim por causa disso, saudade da minha família. Isso causou esse retorno, a separação do casamento que eu tinha feito com a Patrícia, uma americana. E ela ficou com a filha, porque na hora de separar ela foi e me deixou só com o piano. Não tinha mais nada dentro de casa, eu olhei tudo e não tinha nada, nem os quadrinhos na parede. Ela fez questão de me dizer: “você vai ficar sozinho com o piano, porque parece que é isso que você anda procurando”. E levou os quadrinhos e até os preguinhos da parede. Eu olhei, tinha um piano, não me lembro se a cadeira do piano ficou. Mas, tinha o piano. Aí fui numa garagem, daquelas garagens que tem dos vizinhos, que todo mundo com as garagens ali diz assim: “pode levar o que não presta mais. O que não presta vai para a garagem”. Eu arrumei o resto e daí falei: “poxa, estou sozinho aqui, agora, dentro de casa, sozinho eu e o piano. Isso que eu gosto, mas espera aí. É

²⁶ Contrabaixista norte-americano, que trabalhou com artistas como Stan Getz, George Shearing, Frank Sinatra, Ella Fitzgerald, Joe Pass entre outros.

²⁷ Baterista norte-americano que ficou muito conhecido pelos trabalhos que fez com o saxofonista Bud Shank e com o clarinetista e saxofonista Woody Herman na década de 1950.

impossível você viver sozinho”. Aí, eu resolvi vir para o Rio de Janeiro, rever todo mundo. Principalmente quando eu ouvia o rádio, televisão, os vizinhos conversando, era uma língua estrangeira no meu ouvido. Era uma sonoridade esquisita. Por mais que você se adapte, você se sente estranho, de ter que traduzir durante o caminho da conversa com o outro. E, eu digo: “tô ouvindo rádio e televisão, barulho dos vizinhos. Eu acho que eu não moro aqui não”. Aí vim para o Brasil. (GARVIN, 2015).

Esse mesmo relato é confirmado por Marcos Valle em entrevista à Charles Garvin:

(...) E aí eles separaram. Separou da Patrícia, que era mulher dele, que era americana, separou do Donato e foi embora, foi morar em San Francisco, e ele ficou em Los Angeles. Ele ficou absolutamente triste, ele me ligou um dia chorando, me dizendo assim: “pô, tô aqui sozinho, minha família se separou, eu tô só aqui com meu piano. Me levaram tudo. E nem o banquinho do piano eu tenho, eu tô tocando ajoelhado”. Nunca me esqueço disso. Rapaz, eu fiquei muito triste ouvindo isso, eu peguei aquele tristeza, um cara emotivo, eu digo: “caramba!, eu fui lá conversar com ele e tal (VALLE. Entrevista. In GARVIN, João Donato, Quem é quem. 2015, p.18).

Nesse seu retorno ao Brasil em 1971, prestes a gravar um disco convidado por Marcos Valle (o qual foi o produtor do álbum “Quem é Quem”), João Donato em uma conversa com o cantor Agostinho dos Santos acatou o conselho dele de colocar letras nas suas músicas para cantá-las, e então, começou a formatar canções com parceiros letristas, inclusive colocando letras em músicas já gravadas no formato instrumental anteriormente, graças a um outro conselho, desta vez dado por Roberto Menescal: “para que você vai fazer músicas novas? Pega as que você já tem, diminui o andamento e coloca letra”.

Sobre esse conselho de Agostinho dos Santos, Donato conta à Garvin como foi essa conversa:

Foi quem reclamou. “Cadê as letras? Se não, os cantores não cantam! Como é que a gente vai chegar no ouvido das meninas?” Aí eu coloquei a mão na cabeça e disse: “Marcos Valle!”. Marcos estava produzindo o disco na casa dos pais do Marco. “O cara tá falando que precisa de letra”. Marcos olhou para o lado, eu olhei para o lado e disse: “tô ferrado! Vou ter que cantar as músicas que eu ia tocar!” (IDEM).

João Donato informou que um dos desdobramentos disto aconteceu anos depois através da cantora Miúcha, que levou sua música “Índio Perdido” para a Bahia, o que o tornou conhecido por artistas como Gilberto Gil, Caetano Veloso, Gal Costa e Maria Bethânia. A partir daí, em algumas músicas que já existiam em caráter instrumental foram colocadas letras em parceria como, por exemplo: “Índio Perdido” (gravada no disco “A Bossa Muito Moderna” como instrumental -1963),

que foi letrada por Gilberto Gil e passou a se chamar “Lugar Comum” (1974); “O Sapo” (1968), que segundo Jairo Severiano e Homem de Mello passou a se chamar “A Rã” depois da letra de Caetano Veloso e gravada em 1972. Ainda com Gilberto Gil, compôs outras músicas como “A paz” e “Bananeira”. Outro parceiro de João Donato passou a ser seu irmão Lysias Ênio com quem fez músicas como “Mentiras” e “Até Quem Sabe.”

Nota-se então que várias de suas músicas que hoje tocam nas rádios e são 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 (BITTENCOURT, 2006).

Essa adição de letra resultou no antológico disco “Quem é Quem” (Gravadora Odeon), gravado em 1973, que foi relançado recentemente em 2017 no formato de LP, assim como o primeiro. Sobre esse disco, Donato escreve uma carta para o amigo João Gilberto (a qual nunca foi enviada) publicada pelo diretor musical Ronaldo Evangelista descrevendo seu entusiasmo:

A novidade que eu introduzi no “Quem é Quem” é realmente minha voz. Eu sou João Donato – amigo do piano. Ele gosta mais de mim do que eu dele, porque a qualquer hora que eu chego, ele está à minha espera sem reclamar da demora. Não digo nada – acarício e ele fala. Com passes longos – rápidos e rasteiros. E é cada gol lindo, que nem é bom falar. Porque eu te amo. Te amo. Love Story. (EVANGELISTA, 2014).

Em 1974, Donato dirigiu em parceria com Caetano Veloso o show “Cantar”, com a cantora Gal Costa, representante da Tropicália. “Nessa época, eu fiz muitas músicas com os baianos. O Caetano fez a letra para “A Rã”. Eu e o Gil gravamos o disco “Lugar Comum” – comenta Donato.

Em 1975, ele lançou um disco com a maioria das músicas em parceria com Gilberto Gil, dentre elas, “Lugar comum”, que dá nome ao disco. São canções que demonstram o virtuosismo de um compositor notável e que faz dele um dos mais reverenciados artistas brasileiros, comenta Evangelista, e complementa:

As músicas desse disco nos remetem a Bahia, não somente nas parceiras com Gil ou Caetano, com quem fez a “Naturalmente”, mas ainda em “Xangô é de Baê”, samba feito com Ruben Confete e Sidney da Conceição, onde a citação da Ilha de Maré nos remete a um dos mais belos locais da Baía de Todos os Santos. Gil também participa nos vocais em “Tudo bem”, “A bruxa de mentira” e “Patumbalacundê”. Temos também “Ê Menina”, composta por Gutemberg Guarabira, “Bananeira”, que foi gravada e interpretada por Emílio Santiago e por fim, “Emoriô”, em ritmo de ijêxá (IBID, 2015).

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 (BITENCOURT, 2006).

Depois vieram outros discos como: “Leiliadas”, pela *Elektra Music* (1986); “Coisas tão simples”, pela Odeon (1986); “Café com pão”, em parceria com o baterista Eloir de Moraes, pela Lumiar (1997); “Só danço samba”, pela Lumiar (1999); e “Amazonas”, pela *Elephant Records* (2000); “*A Blue Donato*” (2006) e “Donato Elétrico” (2016).

João Donato, esse artista emblemático que está a frente do seu tempo, que já foi vizinho um andar abaixo de Tim Maia, namorou as cantora Dolores Duran e Nana Caymmi, atualmente casado com uma esposa trinta e cinco anos mais nova, tem atualmente mais de oitenta e quatro anos de idade e continua ativo e atuante no cenário musical brasileiro e tem nesses últimos tempos se aproximado do *hip-hop* e da música eletrônica fazendo shows e gravando suas músicas com essa roupagem ao lado de *djays* e *Rappers* famosos do cenário musical brasileiro como Marcelinho da Lua, Marcelo D2 entre outros.

3- CARACTERÍSTICAS GERAIS DO PROCESSO COMPOSICIONAL E DA *PERFORMANCE* DE JOÃO DONATO

No texto de apresentação de seu álbum de 1975, “Lugar Comum”, João Donato afirma o seguinte:

A origem da primeira música, “Lugar Comum”, que dá nome ao disco, é um assobio de um homem descendo a canoa no Rio Acre, em Rio Branco. O rio passa bem no meio da cidade. Ao cair da tarde, eu estava lá, pequenininho ainda, com uns sete ou oito anos, não me lembro bem. Passou uma canoa com o cara assobiando, e eu fiquei melancólico pela primeira vez na minha vida, um sentimento até então desconhecido para mim. Fiquei pensando, “por que eu fiquei assim?”, mas eu sabia que esse sentimento vinha daquele assobio e eu guardei a melodia.

Donato em várias oportunidades relatou que suas composições são originadas dessa melodia do pescador, como se ela fosse uma inspiração ou mesmo uma espécie de matriz ou arquétipo para as que viriam a seguir.

The musical score for "Lugar Comum" is presented in two staves. The first staff shows the melody with lyrics: "Bei-ra do mar Lu-gar co - mum Co-me - ço do". The second staff shows the accompaniment with lyrics: "ca - mi - nhar Pra bei - ra de_ou - tro lu - gar À bei - ra do". Chord symbols are indicated: G⁷(9) and C⁶ above the first staff, and Dm⁷, G⁷(9), and C⁶ below the second staff.

Figura 1- Partitura da música "Lugar comum"
Fonte: Chediak, 1999, p. 91.

Juntamente com esse arquétipo melódico, podemos tomar como ponto de partida o célebre jargão que se faz presente em sua música: “ele faz o difícil parecer simples”. Podemos notar isso com clareza, em seus improvisos, que foge dos clichês com frases contendo muita informação. Donato consegue ser ao mesmo tempo simples e sofisticado, ou seja, uso de poucas notas e o extremo bom gosto na escolha das mesmas (CHEDIAK, 1999 p.04).

Seu hedonismo, seu estilo intuitivo, vinculado às ferramentas musicais que acumulou pelas suas experiências resultou num produto de muita identidade, não soando de nenhuma forma algo puramente comercial (BITTENCOURT, 2006). Tárik de Souza ilustra isso, dizendo:

Acima de qualquer outra definição, cabe ao trabalho do acreano João Donato de Oliveira Neto o epíteto de obra aberta. Ao contrário de condicionar, ela desafia o intérprete. Sua singeleza aparente esconde tramas de alto refino, pausas e silêncios reflexivos e um pulso rítmico intenso, escudado nos contrapontos. A profundidade de sua catedral sonar abastece de surpresas cada audição. Por isso, além de moderna, arrojada, ela é eterna – e despojada. Coisa de gênio (TÁRIK. Introdução. In CHEDIAK, João Donato Songbook. 1999, p.08).

Forma Musical

De uma forma geral, as composições de João Donato contêm estruturas bem simples com partes distintas entres si, dispostas na tradicional forma **AABA**, ou mesmo com apenas uma parte com repetição. Como exemplos podemos citar músicas como “Amazonas”, “A Rã”, “Bananeira”, “Brisa do Mar”, “Gaiolas Abertas”, “Lugar Comum”, “Minha Saudade”, “Nasci para Bailar”, “Sambou...sambou”, “Simples Carinho”, entre outras. Há músicas que tem a forma mais simplificada, tendo somente uma parte **A**, a qual se repete com um CODA no final do segundo **A** completando a estrutura **AA'**. “Até Quem Sabe”, por exemplo, tem esse formato. Outras músicas têm estruturas ainda mais simplórias, como “Café com Pão” e “Emoriô” (essa última tendo apenas um acorde).

Suas músicas podem vir precedidas de introdução e como já foi dito, parte final (CODA), muitas vezes sendo essa CODA uma repetição da introdução, como encontradas em “Até Quem Sabe”, “Amazonas”, “Lugar Comum”, “Muito à Vontade” entre outras.

Outra característica da forma é o fato das músicas repetirem várias vezes o tema possibilitando, assim, os improvisos. Donato costuma deixar todos os músicos da banda improvisarem, fato esse que demonstra a generosidade musical e o desprendimento do artista.

Até certo ponto, podemos concluir que a estrutura musical de João Donato termina por refletir a sua atitude de valorização da simplicidade e minimalismo²⁸. Observa-se a ocorrência de

²⁸ O Minimalismo surgiu nos Estados Unidos na década de 1960, e é um dos movimentos estéticos mais significativos dos últimos anos, tendo consagrado internacionalmente nomes como os próprios Steve Reich e Philip Glass e influenciado outros compositores de grande visibilidade, tais como Arvo Pärt (1936-), Louis Andriessen (1939), Michael Nyman (1944), John Adams (1947) e Michael Torke (1961), estimulando jovens compositores em todo o mundo, além de se refletir em uma série de manifestações musicais do mundo *pop*. Sua estética é extremamente ascética, econômica, pessoal, que utilizava um mínimo de meios, pode ser visto como uma reação ao movimento expressionista iniciado por Schoenberg em fins do século XIX e início do século XX, desenvolvido por Berg e Webern, até ser apropriado pelos vanguardistas Boulez e Stockhausen, entre outros nomes da nebulosa de Darmstadt, através do serialismo integral, após a segunda guerra mundial. O Minimalismo procura afirmar incessantemente um centro tonal. Ao contrário do serialismo, que trabalha com o princípio de não repetição, o Minimalismo pretende repetir à exaustão. Além disso, o Minimalismo introduzia conceitos filosóficos e estéticos do Oriente os quais diferiam frontalmente da visão de mundo ocidental. O Minimalismo, como fruto direto do movimento experimentalista norte-

estruturas musicais formadas por uma única seção como “Emoriô”. Outras músicas embora menos radicais no quesito minimalista, também apelam para ideia reduzida da forma.

3.1- Introduções

Muitas vezes as introduções de Donato têm uma postura interpretativa rítmica *regular*²⁹ (fig. 2) e comumente os temas são expostos de maneira *não regular*³⁰ no decorrer da música. Assim como o tema, as introduções nas músicas de Donato têm o caráter minimalista, pois, apresentam melodias curtas, que podem ser fragmentos do tema ou não, intimamente relacionadas ao ritmo.

Essas introduções podem ser rerepresentadas no decorrer da música como um interlúdio, ou na CODA, como dito anteriormente.

No trecho a seguir, retirado do *Songbook* João Donato (CHEDIAK, 1999) da música “Até Quem Sabe” de João Donato e Lysias Ênio, tem-se um exemplo típico do uso de uma introdução da música elaborada por uma curta melodia com poucas notas, notadamente com um enfoque rítmico e que será rerepresentada na parte final (CODA).

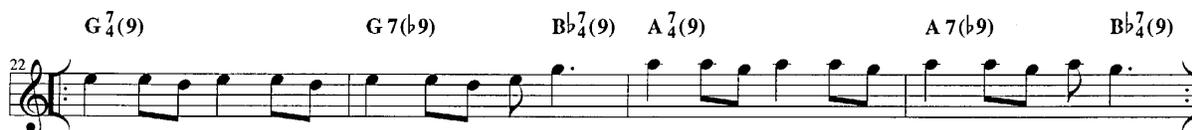


Figura 2- Donato, João: “Até Quem Sabe”
Fonte: extraído de Chediak, 1999.

Notemos que no exemplo anterior a célula rítmico-melódica se repete em todo o trecho, somente alterando o intervalo, soando uma quarta acima enquanto a harmonia sobe um tom no segundo trecho. É interessante notar que o mesmo acorde de Bb7(4) ocorre ligando os dominantes

americano, deteve-se e levou às últimas consequências os processos de repetição. Portanto, o Minimalismo não se define apenas por repetição, mas por processos sistemáticos de repetição (CERVO, 2005. p.46-48).

²⁹ 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 (BITTENCOURT, 2006, p.47).

³⁰ Se refere à postura interpretativa, que se guia por uma figura rítmica em cima da qual se aplicam variações, de tal modo que essa 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 (IBID, 2006, p.48).

primários G7(4) e secundários A7(4) fazendo uma espécie de paralelismo entre os três acordes utilizados dando uma intenção de não resolução que na realidade, acabarão em *Fade Out*.

Do ponto de vista da estrutura fraseológica, a ideia pode ser entendida como uma estrutura de dois compassos que se repetem transpostos uma quarta acima. Entretanto, na perspectiva das células rítmicas observa-se uma cadeia motívica formada por uma microestrutura de meio compasso em elisão.

Outro exemplo para elucidarmos podemos extrair de “Muito à Vontade”, onde ocorre a mesma situação da introdução tendo sua reexposição na parte final. Além disso, a melodia é desenvolvida sobre os blocos de acordes da progressão harmônica:

B m7(b5) Bbm6 A m7 Ab7(13) Db7M Gb7(13) F7M D7(b9)

Figura 3- Donato, João: “Muito à Vontade”
Fonte: extraído de Chediak, 1999.

Ao contrário do exemplo anterior (fig.2), a tendência de Donato à repetição de células mínimas ocorre na figura 3 a partir de uma estrutura de um compasso que se repete mais duas vezes, uma quarta abaixo.

3.2- Melodias

As composições de Donato, em sua maioria, possuem certas características bastante marcantes a serem observadas. Primeiramente, podemos verificar o fato de que a primeira célula rítmica da melodia se repete no decorrer de toda a música como em “A Rã”, “Lugar Comum”, “Até Quem Sabe”, “Amazonas”, “Doralinda”, “Cadê Você”, “Café com Pão”, “Nasci para Bailar”, dentre outras. Esse tipo de melodia possui um forte caráter percussivo de dupla função: além de

melodia propriamente dita, também é parte estrutural da levada³¹ rítmica da música, característica muito peculiar da música afro-cubana. No próximo exemplo, temos um trecho da parte A de “Amazonas”, onde as notas da melodia se repetem incessantemente em colcheias, sem variações rítmicas e com poucas pausas dentro da extensão de um compasso e meio. Nota-se também que com relação à melodia, não há grandes saltos.

The image shows a musical score for a piano piece. It consists of two staves: a treble clef staff for the melody and a bass clef staff for the accompaniment. The key signature has two flats (B-flat and E-flat). The melody is composed of eighth notes, with some rests. The accompaniment features chords and some eighth notes. Above the treble staff, the following chords are indicated: Am7, D7(b9), Gm7(9), Fm7(9), Bb7(9), and Eb7M. The number '9' is written at the beginning of the treble staff.

Figura 4- Trecho da música “Amazonas”
Fonte: transcrição do autor.

O próprio Donato relata à Corazza (2015) sobre essa repetição de células em suas músicas:

Tenho uma síndrome repetitiva, minha música soa meio repetitiva. Ela tem uma célula que se repete como se fosse um *loop* ou um refrãozinho. É disso que gosto, essas repetiçõezinhas que se apresentam como se fossem uma coisa primária, bem simples. Mas dizem que o mais simples é bem complicado. Escolas de filosofia por aí dizem que o simples é o complicado sofisticado. Gosto dessa coisa e é nesse simples que está a complicação toda. Meu compositor preferido, por exemplo, é Debussy, que é o mais simples de todos e, ao mesmo tempo, o mais complicado, porque a harmonia dele é absurda até hoje e vamos descobrir os acordes dele e usar ainda por muito tempo. Ele influenciou o jazz, a bossa nova, o popular americano. A harmonia dele é maravilhosa. (CORAZZA, 2015).

Na música “A Rã”, temos um exemplo de melodia curta e repetitiva que se utiliza do uso de articulações rítmicas aplicadas sobre uma única nota, sendo esta intercalada num universo de apenas quatro notas. A nota mais grave da melodia da música é o Ré 3 e a nota mais aguda é um Sol 3, ou seja, a música inteira é formada somente por quatro notas em toda sua linha melódica, fato esse que fez com que essa música fosse escolhida para o repertório infantil da escola de música

³¹ Termo que significa fórmula ritmo-harmônica com função de acompanhamento. Batida é um sinônimo muito usado de levada (FRANÇA, 2001).

do Zimbo Trio - CLAM (Centro Livre de Aprendizagem Musical) em São Paulo, relata Donato em entrevista ao Canal Brasil (2014). Há somente mudanças de sentido a cada nova frase, que primeiro vão em sentido ascendente, depois voltam em sentido contrário, até chegarem na primeira nota da melodia que nesse caso, é a tônica (Ré). A parte está na tonalidade de Ré menor. Na parte **B**, ocorre modulação direta uma segunda maior descendente através de AEM (IVm7(9)) e AEM (bVII7) (comp. 13 – 14) e depois modulação direta terça menor descendente a partir da segunda tonalidade (Dó Maior) através de II cadenciais até por fim terminar em uma resolução deceptiva³² (comp.23) terminando assim em Lá Maior, sempre mantendo o mesmo padrão rítmico e melódico.

Tal minimalismo melódico nos remete à compositores eruditos do calibre de Bela Bartók e Igor Stravinsky, os quais assim como Donato elaboraram composições musicais baseadas em um número extremamente reduzido de notas. Nesse sentido podemos citar as inúmeras peças da coleção infantil “Mikrokosmos” de Bartók e além de “Os Cinco Dedos” de Stravinsky, obra para piano em que as melodias de cada uma das sete peças contêm apenas cinco notas. Posteriormente, o compositor as orquestrou passando a denominá-las “Oito Miniaturas Orquestrais”.

³² É quando os acordes preparatórios V7 e Sub7 não resolvem no acorde esperado, causando um efeito surpresa na progressão harmônica (CHEDIAK, 1986).

D m7(9) G 7(13) D m7(9) G 7(13)
 Co-ro de cor Som-bra de som de cor De mal-me - quer De mal-me - quer de bem De bem me
 D m7(9) G 7(13) D m7(9) G 7(13)
 5 diz De me di - zen-do_as-sim Se - rei fe - liz Se - rei fe - liz de flor De flor em
 D m7(9) G 7(13) D m7(9) G 7(13)
 9 flor De sam-ba_em sam-ba_em som De vai e vem De ver-de ver-de ver Pé de ca -
 F m7(9) B \flat 7(13) E7(13) E7(\flat 13) E m7 A 7(\flat 9)
 13 pim Bi-co de pe - na Pio de bem-te - vi A - ma - nhe - cen-do sim Per-to de
 F 7M F m6 E7(13) E7(\flat 13) E m7 A 7(\flat 9)
 17 mim Per-to da cla - ri - da - de da ma - nhã A gra - ma, a la - ma, tu - do_É mi - nha_ir -
 D 7(13) D 7(\flat 13) D m7 G 7(13) A 7M
 21 mã A ra - ma, o sa - po_O sal - to de_u - ma rã *D.C.*

Figura 5- “A Rã” de João Donato e Caetano Veloso
 Fonte: extraído de Chediak (1999).

Como dito anteriormente, um dos adjetivos comumente conferidos a Donato é o Minimalismo. Na verdade, se trata de uma aproximação do conceito minimalista pois a rigor, Donato não se enquadra nessa escola exemplificada nas obras de Philip Glass e Steve Reich.

Podemos dizer que no coletivo de suas composições, Donato utiliza-se da reiteração de elementos rítmico-melódicos baseados em estruturas curtas e delineadas de forma marcante. Essa reiteração de elementos tende a criar um conteúdo aparentemente homogêneo e cujo caráter obstinado pode parecer obsessivo. Fazendo um paralelo com estilo composicional do pianista

Bruno Kiefer³³ como exemplo, o que de fato acontece é que as configurações motivicas são agrupadas e reagrupadas, e algumas vezes transformadas. Kiefer utiliza as formações motivicas como “colônias de células”. Estas células rítmico-melódicas ao aparecerem ou “migrarem” de uma peça para outra determinam uma unidade estilística (GERLING, 2001). Donato parece possuir esse tipo de unidade em suas músicas.

3.3- Harmonias

No tocante às harmonias, Donato não traz nada significativamente novo. Ele recorre ao uso de acordes formados a partir de tétrades, tensões, movimentos harmônicos (cadências) comuns do sistema tonal, assim como os usados nos *standards* de jazz. Em geral, Donato faz uso de preparações secundárias (via IIm7 – V7, ou substituições e derivações desta), cadências modulantes³⁴ e em algumas músicas, ele se restringe ao uso de apenas dois acordes (ou um pouco mais que isso), podendo envolver centros tonais distintos para cada um, ou à sonoridade advinda do *blues* (principalmente se o acorde em questão for dominante), que são casos em que há mais ênfase na levada rítmica, percebido através do discurso melódico e/ou harmônico (BITTENCOURT, 2006).

O uso de acordes encadeados (*voicings*) utilizados no jazz e na bossa nova são considerados como um padrão básico aos pianistas populares, que são muitas vezes utilizados na mão esquerda quando a mão direita faz as melodias, ou fazendo esses *voicings* na mão direita e os baixos na esquerda (fig.6, comp.1–6). Donato costuma fazer uso das síncopes na mão esquerda nas progressões harmônicas. Observa-se que no encadeamento entre os acordes menores e os dominantes, apenas uma nota se move (o que é padrão no encadeamento de acordes principalmente do jazz). Dessa maneira aproveitam-se as notas em comum entre os acordes para fazer o melhor encadeamento, de modo que a mão se mova o mínimo possível ficando livre para realizar com precisão a variação rítmica que desejar, e além disso, esses encadeamentos por serem bem próximos, ajudam a superar a dificuldade em articulá-los quando em *legato* (FAOUR, 2006).

³³ Bruno Kiefer (1927-1987) foi um pianista e compositor moderno. Sua música continua despertando polêmica pela aparente fragmentação e desestruturação, pelo clima de crise constante e uma permanente irresolução. (CHAVES *apud* GERLING).

³⁴ É quando o dominante (V) vem seguido por acorde que leva a uma nova tonalidade, passageira ou não (CHEDIAK, 1999).

No exemplo a seguir retirado do livro *Jazz Keyboard Harmony* (DEGREG, 1992), podemos ver esse movimento de encadeamento de acordes (*voicings*) por uma única nota da mão direita e baixo, dentro das cadências IIm7 – V7 – I7M.

The musical score is for piano in 4/4 time. It consists of two systems of music. The first system contains measures 1 through 6. The chords are: Em7, A7(9), D7M, Dm7, G7(9), C7M, Cm7, F7(9), and Bb7M. The bass line shows a consistent pattern of moving down by a fourth in each measure. The second system contains measures 7 through 12. The chords are: Bbm7, Eb7(9), Ab7M, Abm7, Db7(9), Gb7M, F#m7, B7(9), and E7M. The bass line continues the pattern of moving down by a fourth in each measure.

Figura 6- Encadeamento IIm7-V7-I7M
Fonte: Extraído de DEGREG (1992).

O pianista pode ser solista ou acompanhador, ou pode exercer ao mesmo tempo as duas funções. Ou seja, sendo o piano um instrumento extremamente versátil e tendo o instrumentista a habilidade e experiência para tal, é possível a adaptação da performance de acompanhador para solista.

Donato geralmente faz a melodia (quando não está cantando) com uma das mãos, podendo ser a melodia da música ou um improviso criado na hora da performance, e com a outra mão proporciona o acompanhamento, seja com acordes e/ou contracanto, dependendo do tipo de acompanhamento que foi escolhido, e dependendo também da configuração da performance (sozinho, conjunto ou mesmo acompanhando-se como cantor). É possível perceber então as duas funções simultaneamente: solista perante o conjunto/pianista solo e acompanhador perante si próprio. Nas transcrições do Capítulo 4, “Amazonas” (fig.19), a *performance* de Donato é como pianista solo, e em “Até Quem Sabe” (fig.23), como acompanhador de si próprio enquanto canta.

Dentro dessa vasta gama de possibilidades encontramos também Donato utilizando as duas mãos em uníssono, técnica bastante presente em alguns gêneros da música cubana, principalmente em acompanhamentos denominados *montunos* (os quais serão detalhadamente explicados

posteriormente na seção 3.4.1), e também nos momentos de improvisação. Sendo assim, uma das mãos reproduz com exatidão a melodia que a outra está fazendo em uma outra oitava, podendo manter a distância de duas ou mais oitavas. O resultado do uso desta técnica é a valorização da melodia através da intensidade sonora, como explica Faour (2006). Neste caso, percebe-se a ausência de acordes ficando a variação rítmica e o caminho harmônico a cargo da melodia e/ou do contracanto. O próximo exemplo mostra o uso dessa técnica que é comumente usada na música afro-cubana.

The image shows a musical score for piano, labeled 'Piano'. It consists of two staves, treble and bass clef, with a common time signature (C). The music is in 4/4 time. Above the staves, three chords are indicated: Dm7, G7, and C7M. The melody is played in the right hand, and the bass line is played in the left hand, both in octaves. The score includes dynamic markings like 'v' (accent) and 'z' (accents).

Figura 7- *Montuno* com as duas mãos em oitavas
Fonte: extraído de Campos, 1996.

Segundo Bittencourt (2006, p.86), Donato procura organizar suas escolhas harmônicas a partir de um prisma predominantemente de acompanhamento rítmico, fato esse que o distingue da maioria dos pianistas, pois essa maneira coesa e objetiva na utilização desse atributo acaba fazendo com que as suas possibilidades harmônicas e melódicas caminhem de maneira um tanto quanto minimalista, sentido bastante contrário ao rebuscamento e excesso de notas, caminhando assim em direção ao jogo de dinâmicas, síncopes e contratempos, onde acaba ressaltando e valorizando sua simplicidade, que é um de seus diferenciais sonoros.

Faour (2006) também cita o uso da técnica de blocos de acordes que geralmente apresenta uma melodia na primeira voz do acorde (da mão direita). Neste caso, o pianista usa a dinâmica para dar maior ênfase à nota que está na voz superior do acorde. Ele dá mais volume, na maioria das vezes, para o quinto ou o quarto dedo, conseguindo assim, destacar a melodia. O pianista precisa escolher uma inversão de acorde para a mão direita de modo que a melodia fique na voz superior, e com os dedos restantes ele adiciona mais duas ou três notas, que melhor lhe convém, para completar o acorde. Feito isto, também é necessário escolher uma inversão para a mão esquerda, de preferência sendo diferente da mão direita, que possa sustentar a função harmônica desejada do acorde.

Pode-se mencionar o estilo *Double melody* do pianista americano George Shearing³⁵ que ficou conhecido por executar temas ao piano dentro deste estilo, que seria uma espécie de coral homofônico, duplicando a melodia em oitavas, e colocando as outras notas do acorde entre essas duas notas.

Double melody (Shearing voicings)

Piano

Figura 8- Trecho de “*These foolish things*” (Jack Strachey e Eric Maschwitz)
 Fonte: extraído de <[https://wikivisually.com/wiki/These_Foolish_Things_\(Remind_Me_of_You\)](https://wikivisually.com/wiki/These_Foolish_Things_(Remind_Me_of_You))>.

Podemos observar no trecho a seguir de “Muito à Vontade” o uso do estilo *Double melody*, com somente uma nota do acorde entre as oitavas, acrescido do acompanhamento do baixo e marcação forte no segundo tempo, típico da música brasileira, principalmente do samba.

Piano

Pno.

Figura 9- “Muito à Vontade”, de João Donato e João Gilberto
 Fonte: extraído de Faour, 2006.

³⁵ George Shearing, foi um pianista britânico de jazz que era cego, considerado uma "lenda do jazz".

3.4- Ritmo

De todas as características encontradas nas músicas e *performances* de Donato, a que mais se destaca é o seu forte caráter rítmico. O caráter percussivo de seu piano, a notas ou frases repetitivas, tudo isso demonstra a sua concepção preponderantemente rítmica de fazer música, ainda mais reforçada na segunda fase da sua carreira a partir de sua aproximação com a música afro-cubana.

Várias das músicas de Donato tem o toque latino, que se nota ou na concepção da composição propriamente dita como em “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 (BITTENCOURT, 2006).

3.4.1- Montunos

A maior parte da terminologia associada com a música afro-caribenha se baseia na tradição da música cubana. A palavra *montuno* possui muitas definições. Na música afro-cubana, as terminologias evoluíram dentro no gênero da música popular devido às suas relações com os costumes do povo, linguagem e a vida cotidiana (MAULEÓN, 1999). É importante mencionar que muito do que é classificado como música afro-cubana, salsa, afro-caribenha ou *latin jazz* vem de transmissão oral de tradicionalmente praticada em Cuba, advinda das últimas décadas e até antes do século XX.

É sabido que a música popular contém vários elementos da música erudita europeia, e vem sendo recentemente aceita nas instituições acadêmicas. Foi em razão dessa mescla entre a música europeia, o africano e o *criollo* em Cuba que foi criada uma verdadeira riqueza de estilos e gêneros. Também muitos dos termos relacionados à música afro-cubana usados hoje em dia foram criados fora de Cuba, principalmente nos Estados Unidos e em Porto Rico (IBID, 1999).

A palavra *montuno* se traduz literalmente referindo-se ao que provém do monte ou região montanhosa. As principais raízes da música afro-cubana são advindas do *son cubano*, gênero criado na região montanhosa de *Oriente* pelos campesinos.

Depois de várias décadas de transformações, transculturação e outras circunstâncias, a palavra é reconhecida como termo associado com a seção musical ou estribilho (sendo vocal ou instrumental), e caracteriza-se por figuras repetidas em forma de ostinato. A terminologia moderna denominada *salsa cubana*, também é agregado o conceito de “*sobre-montuno*”. Isso quer dizer que uma seção se distingue do primeiro refrão de uma canção por seu caráter de variante de um *montuno* inicial.

3.4.2- Tumbao

Na música afro-cubana, *tumbao* é basicamente o ritmo tocado pelo baixo (PATIÑO; MORENO, 1997). Em Cuba, a maior parte dos músicos utilizam a palavra *tumbao* para descrever os padrões de piano, termo que também se refere aos padrões de contrabaixo e da tumbadora (ou conga). Há anos que nos Estados Unidos se utilizam da palavra *guarjeo* para os ritmos tocados pelo piano, termo que também se refere às figuras em forma de ostinato que são tocadas pelos instrumentos de cordas, e às vezes linhas repetidas de uma seção de metais (MAULEÓN, 1999).

Quando o pianista toca sem o acompanhamento do contrabaixista, e ele mesmo estiver fazendo a linha do baixo, essa é chamada de *tumbao*. No exemplo a seguir, a voz superior se refere ao *montuno* em razão do ostinato rítmico aplicado sobre as notas da melodia a cada dois compassos. Quanto ao *tumbao*, ocorre um outro ostinato, aplicado na linha do baixo.

The image shows a musical score for two parts: Montuno and Tumbao. The Montuno part is written in the treble clef and consists of a melodic line with a repeating rhythmic pattern of eighth notes and rests. The Tumbao part is written in the bass clef and consists of a bass line with a repeating rhythmic pattern of eighth notes and rests. The score is in 4/4 time and includes two chords: Am7 and G7.

Figura 10- *Montuno* com acompanhamento de *tumbao*
Fonte: transcrição do autor.

3.4.3- Padrões

Um dos padrões rítmicos (*patterns*) mais comumente utilizados por Donato, podemos associar ao estilo do cha-cha-chá, nome esse relacionado ao som dos pés dos dançarinos. O cha-cha-chá não foi somente um fenômeno em Cuba na década de cinquenta, mas também em Nova York, difundido por grupos de música afro-cubana famosos como *Orquesta Aragón*, *Orchestra*

América, La Sensación, Arcaño Y sus Maravillas, Estrellas Cubanas, e as orquestras dirigidas por nomes conhecidos da música afro-cubana como Belisario López, José Fajardo, Johnny Pacheco, Charlie Palmieri e muitos outros.

A seguir temos exemplos comuns de padrões (*patterns*) do cha-cha-chá, que consistem num ritmo de contratempos na mão esquerda, e os tempo fortes com a direita. Eles apenas se diferenciam por um acorde na mão direita no quarto tempo da figura 12:

Figura 11- Cha-cha-chá *pattern* - I – VIIm – IIIm – V7
Fonte: extraído de Mauleón, 1999, p. 62.

Figura 12- Two- measure cha-cha-chá
Fonte: extraído de Mauleón, 1999, p. 62.

Na figura 13, temos um padrão rítmico do cha-cha-chá comumente usado por Donato em suas músicas, como por exemplo, na introdução de “Gaiolas Abertas” (faixa 1) do DVD Donatural:

Figura 13- Trecho da introdução de “Gaiolas Abertas”
Fonte: DVD Donatural (Gravadora Biscoito Fino, 2005). Transcrição do autor.

Nessa mesma introdução (fig.14), Donato toca esse mesmo padrão de cha-cha-chá com uma pequena variação, que é um deslocamento do tempo forte no fim do segundo compasso (síncope):

The musical score for Figure 14 is in 4/4 time. The right hand (treble clef) plays chords Am7 and D7(9). The left hand (bass clef) plays a rhythmic pattern of eighth notes with a syncopated accent on the second measure.

Figura 14- Trecho da introdução de “Gaiolas Abertas”
Fonte: DVD Donatural (Gravadora Biscoito Fino, 2005). Transcrição do autor.

The musical score for Figure 15 is in 4/4 time. The right hand (treble clef) plays chords Am9(b5), D7(b9#5), Gm7(9), and C7(13). The left hand (bass clef) plays a rhythmic pattern of eighth notes with a syncopated accent on the second measure.

Figura 15- Altered Minor II – V – I – IV cha - cha – chá
Fonte: extraído de Mauleón, 1999, p. 91.

O *montuno* da figura 15, se assemelha a várias canções conhecidas como *standards* de *Latin Jazz*³⁶, como “Morning” de Clare Fischer, “Calzada de Cerro” do pianista Chuchu Valdés e “Linda Chicana”, dentre outras. Podemos reparar na semelhança que há entre esse padrão com músicas de João Donato como na introdução de “Amazonas” (Fig. 16), fazendo as devidas

³⁶ O *latin jazz* também chamado de jazz afro-cubano, é um estilo musical que mistura ritmos e instrumentos de percussão cubanos e do Caribe espanhol com o jazz e com elementos musicais europeus e africanos. O jazz latino foi o resultado de um longo processo de interação entre os norte-americanos e os estilos de música cubana. Em Nova Orleans por volta da virada do século XX, a música latino-americana influenciou o estilo de jazz original da cidade, dotando-a de um caráter rítmico distinto e sincopado (FERNANDEZ, 2014). Desde a época do Ragtime havia uma relação apaixonada entre o jazz norte-americano e a música caribenha, e muitos artistas haviam cruzado as fronteiras da categorização musical indo para uma música que julgavam ser mais criativa. Artistas como George Shearing, Cal Tjader, Mongo Santamaría foram os pioneiros do jazz afro-cubano. Esse gênero denominado *latin jazz* representa uma mescla entre a música caribenha e a música norte-americana. Esse gênero se distingue da salsa pela maior liberdade rítmica e harmônica (MAULEÓN, 1999).

diferenciações entre as cadências. Há forte semelhança principalmente no tocante ao uso do *montuno* na introdução. Observa-se também a utilização do *tumbao* no baixo.



Figura 16- Trecho de "Amazonas"
Fonte: DVD Donatural (Gravadora Biscoito Fino, 2005). Transcrição do autor.

Em sua primeira fase da carreira, como explica Bittencourt (2006), Donato apodera-se das harmonias advindas do jazz, porém, seu enfoque rítmico ou *suingue* tem uma ligação muito mais forte com o samba, podendo isso ser visivelmente verificado na maneira de acompanhar da mão esquerda que juntamente aos deslocamentos dos acentos da melodia na mão direita, revelam a complexidade rítmica que culminou no gênero da bossa nova. Em outras palavras, podemos afirmar que é em função do ritmo que se organizou as diretrizes harmônicas de sua música e a síntese das suas melodias minimalistas e simples que estão presentes na maior parte de suas composições e arranjos.

A partir da segunda fase de sua carreira, Donato desenvolveu uma forma peculiar de tocar piano mesclando as suas influências anteriores do samba-jazz com essa sua nova influência afro-cubana que foi sendo adquirida através do contato com os músicos latinos que conviveu e tocou enquanto vivia nos Estados Unidos.

Quando procuramos encontrar elementos em comum nas músicas de João Donato fica evidente a forte concepção rítmica de suas músicas que são baseadas na maioria das vezes em melodias simples e curtas, ou são estruturadas em progressões de acordes com ênfase na “*levada*” rítmica. Essas figuras rítmicas podem ser consideradas como padrões de orientação da postura interpretativa *não regular*, uma de suas principais características.

É sabido que na música afro-cubana e na maior parte dos estilos advindos do mesmo gênero tem sua base no ritmo, muito fundamentados na percussão, orientados principalmente pela *clave*³⁷.

³⁷ Clave é um instrumento de percussão (o qual nos referimos como “claves”) e também é um padrão rítmico (na realidade vários padrões distintos segundo o estilo ou gênero musical), e sobretudo, um conceito que serve como base

Todos os demais componentes trabalham nessa mesma intenção rítmica, principalmente o piano, por sua versatilidade. Várias das músicas compostas por Donato tem na concepção da composição propriamente dita esse toque latino. Nota-se que essas composições tem o ritmo como alicerce e tudo está em torno ou em função dele.

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 (BITENCOURT, 2006, p.76).

para a interpretação “correta” da música afro-caribenha. A palavra “correta” é um pouco difícil de justificar na hora de falar de assuntos relacionados às artes, mas é importante ilustrar que a música afro-caribenha – tanto como outros gêneros musicais – tem sua técnica, seus maneirismos e suas idiossincrasias. Existem vários padrões de clave que foram evoluindo através dos séculos, e suas raízes principais provêm da música africana ocidental e central. Na América Latina, os dois principais países que mais desenvolveram esses padrões, tanto na música sacra quanto profana, são o Brasil e Cuba. Nos estilos folclóricos e populares da música cubana, há diversos padrões que permaneceram através dos tempos e que influenciaram ou foram adotados por outros estilos e culturas musicais. Também existem uma grande quantidade de padrões ou células rítmicas que logo evoluíram como padrões similares à clave. Isso quer dizer que estes novos padrões “funcionam” como se fossem padrões de clave dentro de seus estilos representativos (MAULÉON, 1999).

4- TRANSCRIÇÃO E ANÁLISE DAS PEÇAS

Com respeito à transcrição nas suas várias áreas de aplicação (literatura, música, tradução), segundo Bota (2008, p.1), entende-se a mesma por um longo processo de citação de materiais, no qual o mediador, seja um tradutor ou compositor, remete-se constantemente ao original, sem perder de vista o novo código para o qual ele verte a obra em questão.

Neste trabalho de pesquisa, a transcrição é entendida como uma ferramenta para a análise musical com o compromisso de manter todas as estruturas musicais o mais fidedignamente próximas às gravações originais, ao mesmo tempo que envolve, paradoxalmente, um grande investimento autoral do compositor/transcritor. O ato de transcrever uma obra musical, está sujeito à subjetividade de quem a executa, ou seja, a mesma obra transcrita por duas pessoas distintas, geralmente podem apresentar resultados finais divergentes.

O intuito das transcrições realizadas a partir das músicas de João Donato neste trabalho é relativo à observação, investigação e análise de suas estruturas formais, melódicas, harmônicas e rítmicas. É dedicada também especial atenção às comparações de ferramentas composicionais de uso comum ou de grande reincidência em suas próprias músicas, para que sejam detectados padrões caso existam, e que possamos encontrar a sua origem.

Mesmo evidenciando informações importantes para a compreensão da obra, uma partitura transcrita poderá não ser suficiente para capacitar à interpretação fiel da música. Uma vez que ainda é impossível expressar perfeitamente através da notação tradicional, valores como tempo, articulações, dinâmicas, texturas, acentos, durações, a audição analítica e a percepção acurada são imprescindíveis para que essas obras possam ser interpretadas de forma mais fidedigna (MARANESI, 2007).

4.1 Amazonas

Donato revela (comunicação pessoal) que “Amazonas” foi uma das seis músicas encomendadas pelo arranjador Claus Ogerman³⁸, para o seu primeiro disco gravado nos Estados Unidos em 1965 como *band leader*, pela RCA, chamado “*The New Sound of Brazil*”. Em entrevista

³⁸ É considerado um dos maiores arranjadores do século XX e esteve presente em diversos sucessos do *rock, pop, jazz, R&B, soul*, e música clássica. O número exato de artistas que tiveram arranjos feitos por Ogerman durante sua carreira ainda não foi determinado.

à Charles Garwin sobre a gravação de “Amazonas” contida no álbum “Quem é Quem” (Odeon, 1973), Donato conta em qual contexto compôs a música e como se deu a ideia desse título. É interessante notar o fato de que em momento algum da entrevista à Garwin, Donato revela que o “cara” a quem ele se refere é o famoso arranjador Claus Orgeman.

Olha, eu estava sonhando em Nova York. Antes de gravar um disco que eu fui convidado pra gravar. Então me pediram seis músicas. Aí eu fui pra casa e disse: “ué, que negócio que eu fui falar, seis músicas! Como é que se faz seis músicas, rapaz?!” E as datas pré-estabelecidas ali. Pois é, rapaz, eu fui dormir e aí ouvi. Eu digo: “perai, agora eu tenho que acordar, escrever isso aqui, senão já era”. Escrevi, fui deitar, dormi, voltei e quando acordei estava lá a linda música. Aí eu digo: “já tem uma!”. E o cara: “como é que chama?”; “Amazonas”. Eu não sei o que é que me deu na cabeça de falar que era “Amazonas”. Alguma saudade de casa. Alguma coisa, alguma saudade da floresta. (DONATO. Entrevista. In GARVIN, João Donato, Quem é quem. 2015, p.51).

4.1.1- Introdução

Em “Amazonas”, a introdução é estruturada em um *montuno* num padrão muito próximo ritmicamente e melodicamente aos exemplos dados com relação aos padrões do cha-cha-chá. De acordo com o exemplo a seguir (fig.14), no primeiro compasso o *montuno* do cha-cha-chá difere-se de “Amazonas” por uma única ligadura, ou seja, há uma síncope a menos na versão de Donato. Já no segundo compasso, enquanto no exemplo do padrão do cha-cha-chá contém várias colcheias em sequência, Donato prefere o uso da repetição de figuras sincopadas, muito semelhantes ao compasso anterior. Na mão esquerda, há a utilização de um *tumbao* típico da música afro-cubana. A diferença está numa única colcheia no primeiro compasso adicionada por Donato.

The image displays two musical examples in 4/4 time. The first example, titled "Cha-cha-chá", shows a "montuno" part with a sequence of eighth notes and a "tumbao" part with a sequence of quarter notes. The second example, titled "Amazonas", shows a "montuno" part with a sequence of eighth notes and a "tumbao" part with a sequence of quarter notes. The notation uses stems and beams to indicate the rhythmic patterns.

Figura 17- Comparação entre a célula rítmica do padrão do cha-cha-chá e da introdução de “Amazonas”
Fonte: transcrição do autor.

Com relação ao reconhecimento dos estilos afro-cubanos existentes, muitas vezes, são sutis as diferenças entre um e outro, já que são usados padrões rítmicos similares em muitos deles. Por outro lado, diferenças de estilos também podem ocorrer apenas em termos de andamento. O mambo, segundo Uribe (1996, p. 183), é um ritmo que se distingue de alguns outros ritmos afro-cubanos pelo andamento que é geralmente mais rápido que outros como o cha-cha-chá, por exemplo (*apud* SARAIVA, 2013).

4.1.2- Forma e Melodia

A melodia do tema em Sol menor de Amazonas é construída sob a forma **AABA** com uma introdução, sendo a parte final uma repetição da introdução. Observa-se também a pequena tessitura da melodia na parte **A**, onde a nota mais grave é o Dó 3, e a mais aguda o Dó 4. As notas que passaram desse limite de oitava, foram inseridas de improviso pelo artista na gravação, não fazendo parte da linha melódica da música.

Na melodia da parte **B** reaparece a fórmula das notas repetidas, embora intercaladas por arpejos construídos sobre as extensões dos acordes (nonas, décimas primeiras, décimas terceiras). Há também o uso de II cadencial secundário de quarto grau (comp. 19 – 21) e de quinto grau (comp. 23 – 26).

4.1.3- Harmonia e Ritmo

Na parte **A** (comp.8–18), Donato utiliza acordes na mão esquerda de maneira mais estática, contrastando com a parte **B** (comp.19–26), onde lança mão de arpejos, síncopes e contratempos típicos da música afro-cubana, porém com os acréscimos das harmonias advindas do *latin jazz*, onde o uso de extensões é proeminente. No último **A** (comp. 27–32), os baixos na cabeça do tempo forte precedem as síncopes dos compassos posteriores, mostrando ainda mais o uso dos padrões típicos da música afro-cubana.

Do ponto de vista do encadeamento harmônico ocorrem as seguintes sequências de acordes:

<p>Seção A</p> <p>Im7 – IIm7 – V7 – Im7 (frase 1, comp. 8 – 10);</p> <p>IIm7 – V7/bVI – bVI7M (frase 2, comp. 11 – 12);</p> <p>V7 – Im7 (frase 3; comp. 16 – 17).</p> <p>Seção B</p> <p>IIm7(b5) – V7/IV – IVm7 (frase 1, comp. 19 – 22);</p> <p>IIm7(b5) – V7/V – IIm7(b5) – V7 – Im7 (frase 2, comp. 23 – 27).</p>
--

Figura 18- Encadeamento harmônico de "Amazonas"

Observa-se que a frase 2 de ambas as seções contém uma transposição da frase 1. Ao invés de ir para V7 ou Im7 secundário, que no caso seria um Ré menor, (dominante menor ou sem função da tonalidade), acontece uma cadência deceptiva no compasso 25, pois o V7/V (A7) se transforma em Vm7/V7 (Am7; II grau menor advindo da escala menor melódica de Sol menor) que prepara para o V7 que fará um novo IIm7 – V7 – Im7 primário da tonalidade.

Tal como se observa, Donato tende a ser econômico no que diz respeito à harmonia. Ainda assim, ele utiliza o recurso das cadências modulantes, muitas vezes envolvendo tonalidades paralelas ou cadências secundárias. No caso de Amazonas, após estabelecer a tonalidade de sol menor a melodia é transposta uma segunda abaixo (comp.11), sendo harmonizada com II cadencial do sexto grau (comp.11–12). Em resumo, as melodias e harmonias de Donato são trabalhadas em blocos sequenciais.

Amazonas

João Donato
Transcrição: Marcinho Silva

♩=110

Intro.

Piano

5

A Gm⁷⁽⁹⁾

9 Am⁷ D7(b⁹) Gm⁷⁽⁹⁾ Fm⁷⁽⁹⁾ B^{b7(9)} Eb^{7M}

13 1. D7(#⁹) 2. D7(#⁹)

Detailed description of the musical score: The score is for piano and is in 4/4 time with a tempo of 110. It begins with an 'Intro.' section. The first system shows the piano introduction with a bass line of eighth notes and a treble line of eighth notes. The second system starts at measure 5 and includes a first ending bracket labeled 'A' with a Gm⁷⁽⁹⁾ chord. The third system starts at measure 9 and features a series of chords: Am⁷, D7(b⁹), Gm⁷⁽⁹⁾, Fm⁷⁽⁹⁾, B^{b7(9)}, and Eb^{7M}. The fourth system starts at measure 13 and includes a first ending bracket labeled '1.' with a D7(#⁹) chord and a second ending bracket labeled '2.' with a D7(#⁹) chord. The score is written for piano with a bass clef and a treble clef.

B

17 Gm Gm⁶ Dm(b⁵)⁷ G⁷ Cm

22 Em(b⁵)⁷ A⁷(13) A⁷(b13) Am⁷(9) D⁷(b9)/F#

2 **A**

27 Gm⁷ D⁷(9) D⁷(9) Gm⁷ Fm⁷(9) B^b7(9)

31 E^b7M Dalt D⁷/F# Final

The image displays a musical score for the piece "Amazonas" by João Donato. It consists of two systems of piano accompaniment. The first system begins at measure 35 and the second at measure 38. The music is written in a key signature of one flat (B-flat) and a 4/4 time signature. The notation includes various rhythmic values such as eighth and sixteenth notes, rests, and dynamic markings like accents and slurs. The piece concludes with a double bar line at the end of the second system.

Figura 19- Música "Amazonas", de João Donato
 Fonte: transcrição do autor.

4.2 Até Quem Sabe

Essa é a música mais gravada composta por João Donato. Foi a primeira parceria dele com seu irmão Lysias Ênio, o qual fez a letra desta música do álbum “Quem é Quem” (Odeon, 1973).

A transcrição a seguir foi realizada a partir de uma apresentação ao vivo durante uma entrevista em sua homenagem no programa de televisão “3 a 1” da TV Brasil, na qual o artista canta a melodia e se acompanha ao piano. Embora a música tenha sido gravada originalmente em ritmo de bossa nova, nessa *performance* o artista incorpora ao arranjo o padrão rítmico afro-cubano de cha-cha-chá desenvolvido durante a sua segunda fase; essa roupagem afro-cubana é mais comumente tocada ao vivo por ele.

4.2.1- Introdução e CODA

Por tratar-se de uma gravação feita a partir de uma execução inserida numa entrevista de programa de televisão (TV Brasil, 2014), o artista preferiu não tocar a introdução. Tal como descrita anteriormente (seção 3.1), a introdução dessa música foi elaborada por melodia com poucas notas, notadamente com um enfoque rítmico e que é rerepresentada na parte final (CODA), ou seja, introdução e CODA tem exatamente a mesma estrutura.

A célula rítmico-melódica se repete em todo o trecho (comp.29–31), somente alterando o intervalo, que soará uma quarta acima, enquanto a harmonia sobe um tom no segundo trecho (comp.30–31). O acorde de Bb7(4), aparece fazendo a ligação entre os dominantes primários G7(4) e secundários A7(4). Desta forma, cria-se uma ideia de paralelismo entre esses três acordes utilizados dando uma intenção de não resolução, o que na realidade corresponderá ao *Fade Out* utilizado.

4.2.2- Forma e Melodia

Quanto à forma, confere-se um tipo de estrutura simplificada muito utilizada por Donato, mostrada anteriormente. De maneira peculiar, a obra contém apenas uma parte **A**, a qual se repete com um CODA no final do segundo **A** completando a forma **AA'**.

Por sua vez, a melodia contém quatro frases musicais cada uma delas formada por quatro compassos. É surpreendente o fato da melodia ser formada por apenas um único motivo de um compasso, o qual se repete três vezes em cada frase, ou seja, a música é formada por doze articulações do mesmo motivo.

The image displays a musical score for the melody of "Até Quem Sabe". It is organized into four horizontal staves, each representing a phrase. The first staff, labeled "frase 1", begins at measure 1. The second staff, labeled "frase 2", begins at measure 4. The third staff, labeled "frase 3", begins at measure 8. The fourth staff, labeled "frase 4", begins at measure 12. Each phrase consists of four measures. The melody is composed of eighth notes, with some measures containing rests. The notes are connected by slurs, and there are various intervallic relationships between them. The score is written in a 4/4 time signature and a treble clef.

Figura 20- Estrutura motivica da melodia de “Até Quem Sabe”
Fonte: transcrição do autor.

No exemplo a seguir, demonstra-se o motivo mencionado no parágrafo anterior, desta vez ilustrando as três variações rítmicas, as quais o motivo está submetido.



Figura 21- Variações rítmicas do motivo em “Até Quem Sabe”
Fonte: transcrição do autor.

4.2.3- Harmonia e Ritmo

Quanto à análise harmônica, a música está na tonalidade de Dó Maior, e inicia-se indo do I7M para um Acorde de Empréstimo Modal (AEM) bVII7 o qual também é um subV7 indo para V7/II – II7. Logo após, aparece o acorde de Bbm6, que na realidade é um A7(b9) = V7/II disfarçado, indo para II cadencial II7 – sub7/V – V7 – I7M.

I7M – bVII7 – V7/II – II7 (frase 1; comp. 1 – 4)

V7/II – II7 – sub V7/V – V7 – I7M (frase 2; comp. 5 – 7)

V7/IV – IV7M – V7/3^a Inv. – III7 – V7/II (frase 3; comp. 9 – 12)

V7/V – V7 – I7M (frase 4; comp. 13 – 16)

Figura 22- Sequências harmônicas das frases de "Até quem sabe"

No compasso 27, nos últimos três blocos de colcheias (3º e 4º tempo), ocorrem acordes de aproximação cromática, respectivamente C7(9), B7(9)(#11), Bb7(9)(13) chegando à A7(b13). Essa sequência é na verdade uma harmonia mais rebuscada adicionada por sobre a harmonia original da música, no sentido de trazer maior sofisticação e imprevisibilidade ao arranjo.

Até Quem Sabe

João Donato

Transcrição: Marcinho Silva

$\text{♩} = 100$

Chords: $C7^M(9)$ $B^b7(9)(\#11)$ $A7(4)(9)$ $A7(b9)$ $Dm7$ B^bm6 $A7(b13)$

5 $Dm7$ $A^b7(13)$ $G7(4)(9)$ $C7^M(9)$ $Gm7$ $C7(9)$

9 $F7^M$ G/F $Em7$ $A7(13)$ $A7(b13)$

13 $D7(9)$ $A^b7(\#11)$ $G7(4)(9)$

2

17 F^7M $B^7(4)(9)$ $B^7(b9)(b13)$ Em^7 $B^b7(9)(13)$

20 $A^7(4)(9)$ $A^7(b9)$ $D^7(13)$ $D^7(b13)$ $G^7(4)(9)$

23 $C^7M(9)$ $A^7(b13)$ $A^7(b9)$ $D^7(13)$ $D^7(b13)$ $G^7(4)(9)$

27 $C^7M(9)$ $A^7(b13)$ $A^7(b9)$ $G^7(4)(9)$

30 $B^b7(9)(11)(13)$ $A^7(4)(9)$ $A^7(b13)$ $B^b7(9)(11)(13)$ fade out

Figura 23- Música "Até quem sabe", de João Donato
 Fonte: transcrição do autor

5 – CONCLUSÃO

Tendo como ponto de partida os elementos rítmicos, harmônicos e melódicos da bossa nova situados em sua primeira fase, Donato assimilou na fase seguinte as principais características rítmicas do estilo afro-cubano através do contato mantido com os músicos latino-americanos radicados nos Estados Unidos. Esses padrões foram incorporados nas suas músicas e *performances*, em uma sofisticada mescla com as demais influências pessoais adquiridas no decorrer da sua carreira.

Tal como observamos, na música afro-cubana o ritmo se dá através de padrões (*patterns*) de claves. Esses padrões se estabeleceram através dos tempos e influenciaram ou foram adotados por outros estilos e culturas musicais. Também existem uma quantidade grande de padrões ou células rítmicas que logo evoluíram similarmente àqueles utilizados nas claves. Logo, esses novos modelos funcionam como se fossem padrões de claves dentro de seus estilos representativos. (MAULEÓN, 1999)

Considerando o acompanhamento rítmico de João Donato, constatou-se que este não apresenta virtuosismo pianístico (em termos de técnica apurada, velocidade) em sua *performance*, mas destaca-se um suingue com toque leve e sutis acentuações, sendo por um lado, econômico em relação à quantidade de articulações, mas por outro, extremamente rebuscado no que diz respeito à parte rítmica. Segundo Faour (2006), tal característica distintiva pode ser considerada resultado da influência da música afro-cubana.

Observamos que seu estilo reiterativo de células rítmico-melódicas, as frases curtas e minimalistas de suas composições, as quais já permeavam a sua música sob influência sobretudo da bossa nova e do jazz norte-americano, foram incorporadas aos padrões rítmicos afro-cubanos, criando um estilo com características únicas dentro do vasto universo da música brasileira. Esse “jeito Donato” de tocar piano foi disseminado de tal maneira na sua obra, que afetou inclusive sua maneira de tocar músicas que outrora eram tocadas ou foram gravadas em outros estilos, como por exemplo, “Até Quem Sabe”, obra transcrita nessa pesquisa num padrão afro-cubano de cha-cha-chá, e não em estilo de bossa nova, como foi originalmente gravada.

Como resultado da análise musical, foi possível observar as estruturas típicas empregadas por Donato em suas composições, tais como utilização de frases com poucas notas, muitas vezes com preponderância do ritmo e pequena tessitura, repetição obstinada de motivos curtos de um ou dois compassos, articulações rítmicas aplicadas por sobre uma única nota, blocos sequenciais harmônicos contendo em geral, poucos acordes, além de estruturas modulatórias (cadências modulantes). Todas essas características podem ser compreendidas como desenvolvidas a partir e em função do arquétipo melódico advindo da música “Índio Perdido”, hoje intitulada “Lugar Comum”. Tal como afirmado pelo próprio artista, a melodia dessa composição tornou-se uma espécie de matriz melódica para todas as músicas subsequentes.

Essa característica essencial do “jeito Donato” de tocar piano pode ser resumida com o jargão “ele faz o difícil parecer simples”. Também em seus improvisos podemos notar isso com clareza, uma vez que o artista foge dos clichês com frases contendo muita informação. Através do uso de poucas notas e do extremo bom gosto na escolha das mesmas, Donato consegue ser ao mesmo tempo simples e sofisticado, tal como afirmado por Chediak (1999).

Como vimos, Tárík de Souza propôs a divisão da carreira de João Donato em três fases distintas: a fase pré-bossa, sua ida aos Estados Unidos e o seu retorno ao Brasil. Devido ao fato do artista estar ainda em ampla atividade e sempre buscando adaptar-se às novas tendências musicais, ser proposta uma quarta fase da carreira ainda em andamento é tranquilamente plausível, e no futuro será provavelmente necessária.

Finalmente, há que se acrescentar que João Donato teria sido o precursor da bossa nova, contribuindo significativamente, de acordo com a avaliação de Ruy Castro (1999), na concepção rítmica do padrão atribuído à João Gilberto. Sua contribuição à música brasileira, porém vai muito além: João Donato gerou um vasto repertório de músicas instrumentais, e na sua volta ao Brasil, criou grandes obras para o nosso cancioneiro popular a partir de suas parcerias com inúmeros letristas.

6- REFERÊNCIAS BIBLIOGRÁFICAS

ALBIN, R. C. *Dicionário Houaiss Ilustrado Música Popular Brasileira*. Rio de Janeiro: Instituto Antônio Houaiss, Instituto Cultural Cravo Albin e Editora Paracatu, 2006.

ALVES FILHO, M. *Academia tem seu dia com Johnny Alf, João Donato, Dori Caymmi e Stravinsk*. Jornal da Unicamp. Campinas, 2006.

AMARAL, E. *Alguns aspectos da MPB*. Rio de Janeiro: Edição do Autor, 2008. 3ª ed. EAS Editora, 2014.

BACHELARD, G. *A formação do espírito científico*. Rio de Janeiro, Contraponto, 1996.

BENT, Ian D.; POPLER, Anthony. Analysis. In: SADIE, Stanley (Org.) *The New Grove Dictionary of Music and Musicians Vol.1*. 2ed. London: Macmillan Publishers Limited, 2001.

BITTENCOURT, Alexis da Silveira. *A guitarra trio inspirada em Johnny Alf e João Donato*. 2006. Dissertação (mestrado em música) Instituto de Artes -UNICAMP

BOTA, João Victor et al. *A transcrição musical como processo criativo*. 2008.

CAMPOS, A. *Balanço da Bossa*. São Paulo: Perspectiva, 1968.

CAMPOS, Carlos. *Salsa & Afro Cuban montunos for piano*. ADG Productions, 1996.

CANAL BRASIL. João Donato. Caminhos das águas. Disponível em: <link rel="canonical" href="https://globosatplay.globo.com:80/canal-brasil/joao-donato/" />. Acesso em: 12 abril.2018.

CASTRO, R. *Chega de Saudade: a história e as histórias da bossa nova*. São Paulo: Companhia da Letras, 1990.

CERVO, Dimitri. O Minimalismo e suas técnicas composicionais. Per Musi-Revista Acadêmica, 2005.

CHEDIAK, A. *Harmonia & Improvisação I*. 70 músicas harmonizadas e analisadas. Rio de Janeiro: Lumiar, 1986.

CHEDIAK, A. *Harmonia & Improvisação II*. 70 músicas harmonizadas e analisadas. Rio de Janeiro: Lumiar, 1987.

CHEDIAK, A. *Songbook João Donato*. Rio de Janeiro: 2ª ed. Lumiar Editora, 1999.

CORAZZA, N. João Donato: Personalidade desbravadora e modernidade precoce. Publicado em 12/11/15. Disponível em: <<http://blog.teclacenter.com.br/joao-donato-personalidade-desbravadora-e-modernidade-precoce/>>. Acesso em 12/04/2018.

DAVID, Sergio Lyra. *O jazz latino de Eddie Palmieri: identidade e diálogo*. 2014. Dissertação (mestrado em música) Instituto de Artes – UNICAMP

DEGREG, Phil. *Jazz keyboard harmony*. 1994.

EVANGELISTA, Ronaldo. *Radiola Urbana. Craque Donato*. Disponível em <<http://www.radiolaurbana.com.br/craque-donato-joao/>>. 2014.

FAOUR, P. *Acompanhamentos Pianísticos em Bossa Nova: Análise rítmica em duas performances de João Donato e César Camargo Mariano*. 2006. Dissertação (Mestrado em Música) Centro de Letras e Artes – UNIRIO

FERNANDEZ, R. *Latin Jazz*. Encyclopædia Britannica, inc. Disponível em <<https://www.britannica.com/art/Latin-jazz>>. 2014. Acesso em 08/07/2018.

FORTUNA, M. ‘Ele é um Gênio’: confira depoimento inédito de Tom Jobim sobre João Donato. *Gente Boa*. Publicado em 30/05/2015. Disponível em: <<http://blogs.oglobo.globo.com/gente-bo/post/ele-e-um-genio-confira-depoimento-inedito-de-tom-jobim-sobre-joao-donato.html>>. Acesso em 12/04/2018.

FRANÇA, Gabriel Muniz Improta. *Coisas: Moacir Santos e a composição para seção rítmica na década de 60*. 2007.

GARVIN, C. *O som do vinil. Memória da Música Brasileira. João Donato – Quem é quem*. Disponível em <<http://blog.teclacenter.com.br/joao-donato-personalidade-desbravadora-e-modernidade-precoce/>>. 2015.

GERLING, Cristina C. *Terra Selvagem, Lamentos da Terra e Alternâncias: o componente octatônico nas últimas três peças para piano de Bruno Kiefer*. *Per Musi*, v. 4, p. 52-71, 2001.

HOMEM DE MELLO, José Eduardo. *Música Popular Brasileira cantada e contada*. São Paulo: Editora Universidade de São Paulo, 1976.

KATER, C. *Análise e música brasileira dos sécs. XVIII e XIX. Cadernos de estudo e análise musical*. São Paulo: Atravez, 1994.

LEMOS, Renato. *João Donato, um jovem de 80 anos*. Disponível em <<https://oglobo.globo.com/cultura/joao-donato-um-jovem-aos-80-anos-13142405>>. 2014.

NOGUEIRA, Marcos. *FORMA MUSICAL E DISCURSIVIDADE*. ANPPON, 1999.

- MARANESI, Elenice. *O Piano Popular de César Camargo Mariano: a descrição de um processo de transcrição*. 2007. 70 f. Dissertação (Mestrado em Performance). UFG.
- MARIA, Julio. Um outro Donato. Estadão Conteúdo. Disponível em: <<https://www.mixvale.com.br/um-outro-donato/>>.2018
- MATTOS, CLG. A abordagem etnográfica na investigação científica. In MATTOS, CLG., and CASTRO, PA., orgs. *Etnografia e educação: conceitos e usos*. Campina Grande: EDUEPB, 2011.
- JOÃO DONATO celebra 80 anos – 3 a 1. Direção: Rafael Casé. Produção: Paulo Fernandes. Canal Brasil. Disponível em <<http://tvbrasil.ebc.com.br/3a1/episodio/joao-donato-celebra-80-anos>>. 2014
- MAULEÓN, Rebeca. *101 Montunos*. Petaluma: Sher Music Co., 1999.
- MOTTA, N. *Noites Tropicais: solos, improvisos e memórias musicais*. Rio de Janeiro: 1ª ed. Objetiva Editora, 2001.
- PATIÑO, Manny; MORENO, Jorge. *Afro Cuban Keyboards Grooves*. Warner Bros Music, 1997.
- PELLEGRINI, A. *Jazz: das Raízes ao pós-bop*. São Paulo: 1ª ed. Códex Editora, 2004.
- PIEIDADE, A.T. *Expressão e sentido na música brasileira: retórica e análise musical*. Revista eletrônica de musicologia, volume XXI. Curitiba, 2007.
- RIBEIRO, H. *Transcrição Musical: qual a sua importância, qual o seu futuro?* UFBA.
- RICHERME, C. *A técnica pianística: uma abordagem científica*. São João da Boa Vista: AIR Musical Editora, 1997.
- SANTOS, Dennios Berg Sousa. Instrumentos percussivos do samba: uma proposta didática. 2013. Trabalho de Conclusão de Curso (Licenciatura em Música) — Universidade de Brasília, Universidade Aberta do Brasil, Palmas-TO, 2012.
- SCARABELOT, André Luis. Música brasileira e jazz – o outro lado da história. Entrevistas com músicos jazzistas. *Anais do V Congresso da Seção Latino Americana da Associação Internacional para o Estudo da Música Popular- IASPM-LA*. Rio de Janeiro, 2004.
- SARAIVA, Lourdes. A Salsa como Ferramenta Pedagógica para o Estudo do Ritmo no Contexto da Percepção Musical. **Revista NUPEART**, v. 8, n. 8, p. 94-108, 2013.
- SEEGER, Anthony. Etnografia da música. **Cadernos de Campo (São Paulo, 1991)**, v. 17, n. 17, p. 237-260, 2008.
- SOUZA, Tárík. *Tem mais samba: das raízes à eletrônica*. São Paulo. Editora 34, 2003.

TAGG, Philip. Analisando a música popular: teoria, método e prática. **Em Pauta**, v. 14, n. 23, p. 5, 2003.

SUDHALTER, Richard M. *Lost Chords: White Musicians and Their Contribution to Jazz*. Oxford University Press, 2001.

TAVARES, L.F. Entrevista com o Músico João Donato. *Revista Trip*, 2011.

URIBE, Ed. e *Essence of Afro-Cuban Percussion & Drum Set*. Miami: *Warner Bros. Publication*, 1996.

VERSOLATO, Júlio César. *Rumos da análise musical no Brasil: análise estilística 1919-84*. 2008.

Anexo I – Carta de João Donato escrita para João Gilberto

Para o Jonas.

Tudo começou em Nova York '72 quando me encontrei com meus amigos Dom Romão (baterista) e Eumir Deodato (arranjador) – quando gravamos em 6 horas, 6 números instrumentais – gravação esta que atualmente está nas paradas de sucesso lá nos Estados Unidos, e se chama DONATO/DEODATO.

Chegando ao Brasil, na época do Natal do ano passado, em um encontro casual com Agostinho dos Santos (na casa do Marcos Valle), papo vai – papo vem, Marcos resolveu me convidar para fazer um disco aqui no Brasil, que vem a ser justamente “Quem é Quem”... é João Donato.

Dos 6 temas que gravamos nos E.E.U.U. DONATO/DEODATO, Agostinho sugeriu que acrescentássemos letras, que mais tarde ele mesmo iria gravar.

Começamos então a gravar todos os dias; eu, Marcos e Nana Caymmi – na seleção do material, medo de apresentação letras para as músicas (quando então tive o prazer de conhecer meus parceiros Paulo César Pinheiro, Geraldo Carneiro, João Carlos Pádua e até meu irmão Lysias Ênio), músicos para as gravações (quando tive a satisfação de rever alguns dos meus músicos favoritos e também de conhecer “novas aquisições”, como o guitarrista Hélio Delmiro, o baterista Lula, o percussionista Naná, o músico Novelli) – trabalho este que tendo começado em janeiro, só foi terminado em agosto deste ano.

Como se vê, é o meu melhor trabalho em discos até o momento, tendo-se em conta o tempo que demorou, o que demonstra o máximo cuidado com que tudo aconteceu, e o resultado é um disco que sinceramente, eu acho adorável.

Técnica (Nivaldo e Toninho) parabéns; trabalho sério, com muito amor às coisas sérias (muito difícil acontecer). *Love Story*. Enfim, vamos morrer todos abraçados, gritando oba – como diz o produtor do meu próximo disco também para a Odeon, Dr. Jorge Bernardo Heinnachenflann (o popular J. Canseira). Tempo estável, céu azul celeste, fim de linha, você é adorável. Você é indispensável... e isso acostuma. Muito obrigado aos maestros Gaia, Dori Caymmi, Ian Guest e Tio (Laércio de Freitas), que fizeram as orquestrações exatamente como eu pedi nos meus arranjos.

Observem as 12 flautas nos números “A rã” e “Terremoto” (qualquer semelhança com uma feira na da esquina de casa é simplesmente intencional) e é naturalmente uma coincidência eu estar

compondo esta música momento antes do ultimo terremoto que abalou a cidade de Los Angeles. Rezei forte, e a reza está no disco. Até a voz da Evinha dizendo “estou com medo” está o disco.

Na música “Amazonas”, notem entre outras raridades, o piccolo – trompete do Formiga, a harmônica (ou gaita de boca) do Maurício Einhorn – que também colaborou na gravação dos *Estates* – e também uma ocarina, tentando fotografar eu sou a região da minha terra – Rio Branco, Acre.

Impressionante a certeza e confiança na voz de Nana Caymmi, na faixa “Mentiras”. Também fora de série estão os efeitos de percussão e as cores de Novelli e Naná nas faixas “Cala a boca menino”, “Naná das Águas” e “Me deixa” (sendo que nesta a censura não nos deixou cantar a letra de Geraldinho Carneiro).

No “Cala boca menino”, ouvem-se os meus metais e no “Me deixa” e “Naná da Águas” ouvem-se os 4 saxofones altos do maestro gaia.

A novidade é que eu introduzi no “Quem é Quem” é realmente a minha voz. Eu sou João Donato – amigo do piano. Ele gosta mais de mim do que eu dele, porque a qualquer hora que eu chego, ele está a minha espera (sem reclamar a demora). Não digo nada – acaricio e ele fala. Com passos longos – rápidos e rasteiros. E é cada gol lindo, que nem é bom falar. Porque eu te amo. Te amo, *Love Story*.

Na faixa “Chorou, chorou”, é simplesmente sensacional o joguinho uníssono meu e do Helinho no solo. Entramos os dois dentro do gol, com bola e tudo, que realmente eu nem sei se o gol foi meu ou dele. “Até que sabe” e “Ahiê” são músicas românticas, com um ótimo trabalho de cordas do meu amigo Dori Caymmi – cobra bem-criada, cobra de duas cabeças. E as letras se explicam por si mesmas.

“Cadê Jodel?” foi escrita e dedicada à minha filha (hoje com 10 anos de idade) com letra do meu amigo e produtor Marcos Valle. Utilizei mais uma vez “os metais” sendo que desta vez “com surdinas” do princípio ao fim, para evitar o “barulho” do qual já gostei muito quando eu era garoto e comprava tudo que era disco de jazz – o que muito me influenciou naquela época – para contribuir com ideias para a criação da tão falada e agora internacional BOSSA NOVA.

“Fim de sonho” é realmente uma música para você adormecer ouvindo. Eu já fiz isso. É ótimo. A orquestração é um banho. As anotações são do meu amigo Ian Guest, natural da Hungria e radicado no Brasil há 8 anos mais ou menos – o que demonstra a naturalidade com que ele trabalha com os nossos temas.

Enfim, “Quem é Quem” é lindo.

Bom proveito e feliz fim de sonhos lindos – céu azul celeste – tempo estável - temperatura aqui na Glória 19°.

P.S. – Ah! Ia me esquecendo. O meu melhor muito obrigado à nossa querida rainha Elizabeth II e rei Phillip pela oportunidade de fazer uma coisa realmente linda.

Até um dia, sempre seu João Donato.

Rio, 13 de setembro de 1973.

1 Para o João
 "QUEM É QUEM" ... e João DONATO

Tudo começou em Nova York '72 quando me encontrei com meus amigos Dan Dan Romão (baterista) e Eumir Deodato (arranjador) - quando gravamos em 6 horas, 6 minutos instrumentais - gravação esta que atualmente está nas paradas de sucessos da nos Estados Unidos, e se chama DONATO/DEODATO.

Chgando ao Brasil, na época do Natal do ano passado, em um encontro casual com Apolinário dos Santos (na casa do Marcos Valle), papo vai papo vem, Marcos resolveu me convidar para fazer um disco aqui no Brasil, que vem a ser justamente QUEM É QUEM... e JOÃO DONATO.

Des 6 temas que gravamos nos EE.U.U. DONATO/DEODATO Apolinário sugeriu que acrescentaríamos letras, que mais tarde ele mesmo iria gravar.

Conseguimos então a trabalhar todos os dias, eu Marcos e Nana Caymmi - na seleção do material, modo de apresentação, letras para as músicas (quando então tive o prazer de conhecer meus parceiros Paulo César Pinheiro, Geraldo Lomanto, João Carlos Patra e até meu irmão Lyçias Eno), músicas para as gravações (quando tive a satisfação de usar algumas das meus músicos favoritos e também de conhecer "novas aquisições", como o guitarrista Hélio Delmiro e o baterista Lula, o percussionista Nana, o músico Novelli) - trabalho até o baterista Lula, o percussionista Nana, o músico Novelli) - trabalho até que tudo começado em janeiro e foi terminado em Agosto deste ano.

Como se vê, é o meu melhor trabalho em discos até o momento, tudo se em conta o tempo que demorei, o que demonstra o máximo cuidado com que tudo aconteceu, e o resultado é um disco que inquestionavelmente se acho AMORVEL.

Técnica (Nivaldo e Tominho) parabéns, trabalho sério, com muito amor coisas sérias (muito difícil sentir). Loue story. Enfim vamos mover todos abroçados, quitando OBA - como diz o produtor do meu próximo disco também para a ODEON, dr Jorge Bernardo Heimachenslam (o popular J. Cassieira). Tempo estavel, céu azul celeste, fim de linha, você é adorno! Você é indispensável... e isso acaluma.

Muito obrigado aos mestres Gaiá, Dori Caymmi, Ian Gust e Tio, que fizeram as orquestrações exatamente como eu pedi nos meus arranjos.

Quissem as flautas nos números A RA e TERREMOTO (qualquer simulação com uma pera na esquina de casa, e simplesmente intencional) e é naturalmente uma coincidência eu estar composto esta música momentos antes do último terremoto que abalou a cidade de Los Angeles. Pezzi forte, e a voz está no disco. Ah! a voz de Evinha dizendo "estou com medo" está no disco.

Na música AMAZONAS substitui outras variedades, o piccolo-trumpete do FORMIGA o harmonica (ou gaita de boca) do MAVAIO EINHORN - que também colaborou na gravação dos States - e também uma OCAINA, tentando latrular em seu som a região da minha terra - RIO BRANCO ACRE, Amazonas.

Impressionante a fidelidade e confiança na voz de Nana Caymmi na faixa MENTIRAS Também "fora de série" estão os efeitos de percussão e as vozes de NOVELLI e NANA nas faixas) CALA BOCA MENINO e) ME DEIXA (sendo que nesta a censura não me deixou cantar a letra do Geraldo Lomanto) e) NANA DAS ÁGUAS

No CALA BOCA MENINO, também se os meus metais e no ME DEIXA e NANA DAS ÁGUAS assim... Rio 13 de Setembro de 1973

2 A novidade que eu ~~introduzi~~ introduzi no "QUEM É QUEM" é realmente a minha voz. Eu sou João Donato - amigo do piano. Ele gosta mais de mim do que eu dele, porque à qualquer hora que eu chego, ele está à minha espera (sem reclamar a demora) Não digo nada - acaricio e ele fala. Com passes longos - rápidos e rasteiros. E é cada gol lindo, que não é bom falar. Porque sou te amo. Te amo. Loue story.

Na faixa CHORO... CHOROU, é simplesmente sensacional o joguinho musicoso meu e do Helinho no solo. Entramos os dois dentro do gol, com bola e tudo, que realmente eu nem sei se o gol foi meu ou dele.

ATÉ QUEM SABE e AHIE são músicas românticas, com um ótimo trabalho de cordas do meu amigo Dori Caymmi - cobra tem criada, cobra de duas cabeças. E as letras se explicam por si mesmas.

CADÊ JODEL? foi escrita e dedicada à minha filha (hoje com 10 anos de idade) com letra de meu amigo e produtor Marcos Valle. Utilizei mais uma vez os metais "sendo que desta vez com surdinas" do principio ao fim, para evitar o "barulho" do qual já patee muito quando eu era garoto e comprova tudo que ira disco de jazz - o que muito me influenciou naquela época - para contribuir com muitas ideias para a criação da tão pedada e agora internacional BOBA NOVA.

FIM DE SONHO é realmente uma música para você adormecer ouvindo. Eu já fiz isso. É ótimo. A orquestração é "um banho". As anotações são do meu amigo Ian Gust, natural da Hungria e radicado ao Brasil há 8 anos mais ou menos - o que demonstra a naturalidade com que ele trabalha com os assuntos temas.

Enfim, ~~este~~ "QUEM É QUEM" é lindo.

Bom proveito e feliz fim de sonhos lindos - céu azul celeste - tempo estavel - temperatura aqui na Glória 19°

P.S. - Ah! ia me esquecendo e meu melhor "muito obrigado" à minha querida rainha Elizabeth II e rei Phillip pela oportunidade de fazer uma coisa realmente linda.

Até um dia.

Sempre seu,
 João Donato

Figura 24- Carta de João Donato à João Gilberto