

UNIVERSIDADE FEDERAL DE GOIÁS
ESCOLA DE MÚSICA E ARTES CÊNICAS

WANDERSON FELIPE SILVA DO NASCIMENTO

**ASPECTOS DA LINGUAGEM DA IMPROVISACÃO JAZZÍSTICA NA
BOSSA NOVA: DUAS VERSÕES DE SOLO DO SAXOFONISTA STAN
GETZ DA MÚSICA *DESAFINADO***

Goiânia
2019

**TERMO DE CIÊNCIA E DE AUTORIZAÇÃO PARA DISPONIBILIZAR
VERSÕES ELETRÔNICAS DE TESES E DISSERTAÇÕES
NA BIBLIOTECA DIGITAL DA UFG**

Na qualidade de titular dos direitos de autor, autorizo a Universidade Federal de Goiás (UFG) a disponibilizar, gratuitamente, por meio da Biblioteca Digital de Teses e Dissertações (BDTD/UFG), regulamentada pela Resolução CEPEC nº 832/2007, sem ressarcimento dos direitos autorais, de acordo com a Lei nº 9610/98, o documento conforme permissões assinaladas abaixo, para fins de leitura, impressão e/ou *download*, a título de divulgação da produção científica brasileira, a partir desta data.

1. Identificação do material bibliográfico: ☒ **Dissertação** ☐ **Tese**

2. Identificação da Tese ou Dissertação:

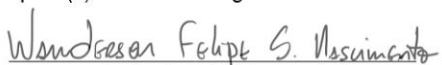
Nome completo do autor: **Wanderson Felipe Silva do Nascimento**

Título do trabalho: **ASPECTOS DA LINGUAGEM DA IMPROVISACÃO JAZZÍSTICA NA BOSSA NOVA: DUAS VERSÕES DE SOLO DO SAXOFONISTA STAN GETZ DA MÚSICA DESAFINADO**

3. Informações de acesso ao documento:

Concorda com a liberação total do documento ☒ **SIM** ☐ **NÃO**¹

Havendo concordância com a disponibilização eletrônica, torna-se imprescindível o envio do(s) arquivo(s) em formato digital PDF da tese ou dissertação.


Assinatura do(a) autor(a)²

Ciente e de acordo:

Assinatura do(a) orientador(a)²

Data: 04 / 09 / 19

¹ Neste caso o documento será embargado por até um ano a partir da data de defesa. A extensão deste prazo suscita justificativa junto à coordenação do curso. Os dados do documento não serão disponibilizados durante o período de embargo.

Casos de embargo:

- Solicitação de registro de patente;
- Submissão de artigo em revista científica;
- Publicação como capítulo de livro;
- Publicação da dissertação/tese em livro.

² A assinatura deve ser escaneada.

WANDERSON FELIPE SILVA DO NASCIMENTO

**ASPECTOS DA LINGUAGEM DA IMPROVISACÃO JAZZÍSTICA NA BOSSA
NOVA: DUAS VERSÕES DE SOLO DO SAXOFONISTA STAN GETZ DA MÚSICA
*DESAFINADO***

Trabalho apresentado ao Programa de Pesquisa e Pós-Graduação em Música da Escola de Música e Artes Cênicas da Universidade Federal de Goiás como pré-requisito para a obtenção do título de Mestre em Música.

Área de Concentração: Música na Contemporaneidade.

Linha de Pesquisa: Música, Criação e Expressão

Orientador: Prof. Dr. Eduardo Lopes

Goiânia
2019

Ficha de identificação da obra elaborada pelo autor, através do
Programa de Geração Automática do Sistema de Bibliotecas da UFG.

Nascimento, Wanderson Felipe Silva do
ASPECTOS DA LINGUAGEM DA IMPROVISÇÃO JAZZÍSTICA
NA BOSSA NOVA: [manuscrito] : DUAS VERSÕES DE SOLO DO
SAXOFONISTA STAN GETZ DA MÚSICA DESAFINADO / Wanderson
Felipe Silva do Nascimento. - 2019.
64 f.

Orientador: Prof. Dr. Eduardo Lopes.
Dissertação (Mestrado) - Universidade Federal de Goiás, Escola
de Música e Artes Cênicas (Emac), Programa de Pós-Graduação em
Música, Goiânia, 2019.
Bibliografia. Anexos.
Inclui lista de figuras.

1. Stan Getz.. 2. Bossa Nova.. 3. Improvisação.. 4. Saxofone.. 5.
Jazz.. I. Lopes, Eduardo, orient. II. Título.

CDU 78



Serviço Público Federal
MINISTÉRIO DA EDUCAÇÃO
UNIVERSIDADE FEDERAL DE GOIÁS
ESCOLA DE MÚSICA E ARTES CÊNICAS

Programa de Pós-graduação *Stricto-Sensu* – Mestrado em Música

Ata da banca examinadora referente à defesa de trabalho final do candidato Wanderson Felipe Silva do Nascimento para a obtenção do título de Mestre em Música.

Aos vinte e dois dias do mês de julho de dois mil e dezenove, às quatorze horas na sala de reuniões do CIAR, Campus Samambaia, reuniu-se a banca examinadora da prova em epígrafe, indicada pela Coordenadoria de Pós-Graduação, aprovada pelo Conselho Diretor e designada pelo Diretor da Escola de Música e Artes Cênicas da Universidade Federal de Goiás, composta pelos professores doutores Eduardo José Tavares Lopes (orientador e presidente da mesa, via videoconferência), Antonio Marcos Souza Cardoso (EMAC/UFG) e Estercio Marquez Cunha na qualidade de convidado do Programa de Pós-Graduação, para julgar o trabalho final do candidato Wanderson Felipe Silva do Nascimento, intitulado **“ASPECTOS DA LINGUAGEM DA IMPROVISACÃO JAZZÍSTICA NA BOSSA NOVA: DUAS VERSÕES DE SOLO DO SAXOFONISTA STAN GETZ DA MÚSICA DESAFINADO”**. O Presidente da mesa declara abertos os trabalhos agradecendo a presença de todos e anunciando a realização e aprovação do recital de defesa no dia doze de julho de dois mil e dezenove às dez horas, no Teatro Belkiss Spenziari Carneiro de Mendonça, na Escola de Música e Artes Cênicas, Campus Samambaia, Goiânia/GO. Assim, dá prosseguimento aos trabalhos passando a palavra ao candidato para expor o seu trabalho escrito. Depois das arguições e respectivas respostas do candidato, a banca procede ao julgamento final anunciando o seguinte resultado:

Prof. Dr. Eduardo José Tavares Lopes APROVADO
Prof. Dr. Antonio Marcos Souza Cardoso APROVADO
Prof. Dr. Estercio Marquez Cunha aprovado grd

Wanderson Felipe Silva do Nascimento faz jus ao título de MESTRE EM MÚSICA, área de concentração Música na Contemporaneidade, a ser concedido após a devida homologação do resultado pela Câmara de Pesquisa e Pós-Graduação da UFG. Os integrantes da banca examinadora cumprimentam o candidato e nada mais havendo a tratar, o Senhor Presidente declara encerrada a sessão cujos trabalhos são objeto desta ata, a qual depois de lida e aprovada, será assinada pela Coordenadora do Programa de Pós-graduação *stricto-sensu* – Mestrado em Música – EMAC/UFG e pelos membros da banca examinadora.

Goiânia, 22 de julho de 2019.

Prof. Dr. Eduardo José Tavares Lopes
Presidente

Prof. Dr. Estercio Marquez Cunha
Membro

Prof. Dr. Antonio Marcos Souza Cardoso
Membro

Profa. Dra. Terezá Raquel de Melo Alcântara Silva
Coordenadora de Pós-Graduação *Stricto-Sensu* – Mestrado em Música – EMAC/UFG

RESUMO

Esta pesquisa aborda aspectos da linguagem de improvisação jazzística presentes na construção dos solos de Stan Getz (1927-1991) na Bossa Nova. O objetivo geral foi investigar e discutir as características de sua linguagem dentro do referido estilo. Embora no atual cenário da pesquisa em música houvesse um número crescente de materiais a respeito de improvisação e do movimento Bossa Nova, isoladamente, identificamos uma lacuna no que tange à relação entre ambos. Sendo assim, primeiro realizamos um estudo bibliográfico envolvendo a história da Bossa Nova, a biografia de Getz e livros que abordavam conceitos essenciais de Jazz e improvisação. Depois, com base no estudo da primeira fase, iniciamos a análise de alguns dos aspectos apresentados nos solos de Getz em *Desafinado*, buscando abordar os aspectos antes mencionados. Demonstramos, na análise dos solos, aspectos comumente utilizados na improvisação jazzística, que, incorporados a elementos da Bossa Nova, convergiram para uma linguagem de improvisação, que se pode dizer que foi aceita como Bossa Nova. Então, comparamos aspectos melódicos, como arpejos, padrões, escalas, sequências, finalizações e cromatismo, todos presentes nas duas versões de *Desafinado*, nas versões do álbum “Jazz Samba” e do álbum “Getz/Gilberto”. Concluímos que esses aspectos, da forma como foram utilizados por Getz em seus solos das duas versões exploradas, foram aceitos pela Bossa Nova e para a improvisação na mesma, mas que se juntaram a outros elementos rítmicos, harmônicos e melódicos. Também mencionamos o fato que gerou diferenças consideráveis entre as duas versões, pois os músicos de uma das versões eram jazzistas experientes, porém, pouco conhecedores da música brasileira; e, em outra, músicos bossanovistas experientes e pouco conhecedores do Jazz.

Palavras-chave: Stan Getz. Bossa Nova. Improvisação. Saxofone. Jazz.

ABSTRACT

In this research we deal with the aspects of the language of jazz improvisation, presented on the construction of Stan Getz's (1927-1991) solos in Bossa Nova. Our main purpose was to investigate and discuss some of the characteristics of his language inside the bossa nova movement, we realized that although it has a growing number of materials regarding to improvisation and the bossa nova movement separately, in the current scene on music research, we have identified a gap referring to the relationship between the two. At first we proceed on a bibliography study involving the history of bossa nova, Getz's biography and some books which deals with essential concepts of jazz and improvisation. Subsequently, based on the study of the first phase, we started a analysis of some of the aspects presented on the Getz's solos in *Desafinado*, we tried to address those aspects mentioned before. In order to demonstrate, by analyzing the solos, aspects commonly used in the jazz improvisation which when incorporated with of the bossa nova elements could be converted into a improvisation language which someone could call "inside the bossa nova style", we compared aspects such as arpeggios, patterns, scales, sequences, finalizations and chromatism, all of them presented on the both versions of *Desafinado* we compared, the *Jazz Samba* version and the *Getz/Gilberto* version. We conclude then that those aspects in the way that they were used by Getz in his solos, of the two explored versions, were accepted by bossa nova as well as for the improvisation in its style, however they had to join with some of other elements like rhythm, harmonic and melody from the bossa nova, and also the fact that the musicians in one of the two versions were musicians with great experience with jazz and a few experience with brazilian music instead of the other version which had musicians with great experience with brazilian music and a few experience with jazz, so this turned into considerable differences between the two versions.

Keywords: Stan Getz. Bossa Nova. Improvisation. Saxophone. Jazz

LISTA DE FIGURAS

Figura 1 - Forma “blues”	37
Figura 2 - Forma de trinta e dois compassos	38
Figura 3 - exemplo de antecipação rítmica da Bossa Nova	40
Figura 4 - Exemplificação da batida tradicional do Samba	40
Figura 5 - Exemplificação da batida da Bossa Nova, desenvolvida por João Gilberto, em <i>Chega de Saudade</i>	40
Figura 6 - Levada típica de Jazz	40
Figura 7 - Solo da versão “Jazz Samba”, trechos com arpejos	42
Figura 8 - Solo da versão “Jazz Samba”, trechos com arpejos em finais de frase	43
Figura 9 - Solo da versão “Getz/Gilberto”, trechos com arpejos	43
Figura 10 - Solo da versão “Jazz Samba”, trecho com ocorrência de padrão digital ..	45
Figura 11 - Solo da versão “Jazz Samba”, trecho com ocorrência de padrão escalar	45
Figura 12: Solo da versão “Getz/Gilberto”, trecho com ocorrência de padrão digital	45
Figura 13: Solo da versão “Getz/Gilberto”, trecho com ocorrência de padrão escalar	45
Figura 14 - Solo da versão “Jazz Samba” - Resolução 7-3	47
Figura 15 - Solo da versão “Getz/Gilberto” - Resolução 7-3	47
Figura 16 - Solo da versão “Jazz Samba” - Resolução 3-b9	48
Figura 17 - Solo da versão “Getz/Gilberto” - Resolução 3-b9	49
Figura 18 - Solo da versão “Jazz Samba” - Escala bebop maior	50
Figura 19 - Solo da versão “Getz/Gilberto” - Escala bebop dominante	50
Figura 20 - Solo da versão “Jazz Samba” - Generalização harmônica	50
Figura 21 - Solo da versão “Jazz Samba” - Sequências	52
Figura 22 - Solo da versão “Getz/Gilberto” - Sequências	53

Figura 23 - Solo da versão “Jazz Samba” - Cromatismo.....	54
Figura 24 - Solo da versão “Getz/Gilberto” - Cromatismo.....	55

SUMÁRIO

RESUMO	3
ABSTRACT	4
PARTE A: PRODUÇÃO ARTÍSTICA	8
1º RECITAL DE MESTRADO	9
RECITAL DE DEFESA DE MESTRADO	13
PARTE B: ARTIGO	17
INTRODUÇÃO	18
1 REVISÃO DA LITERATURA	22
1.1 O NASCIMENTO DA BOSSA NOVA: BREVE CONTEXTUALIZAÇÃO HISTÓRICA	22
1.2 DESAFINADO	29
1.3 STAN GETZ	32
1.4 JAZZ E BOSSA NOVA	36
1.4.1 Forma	36
1.4.2 Harmonia	38
1.4.3 Ritmo	39
2 ASPECTOS DA LINGUAGEM DA IMPROVISACÃO JAZZÍSTICA PRESENTES NOS SOLOS DE GETZ EM DESAFINADO	41
2.1 ARPEJO	42
2.2 PADRÕES	44
2.3 RESOLUÇÃO 7-3	46
2.4 RESOLUÇÃO 3-b9	48
2.5 ESCALA BEBOP	49
2.6 GENERALIZAÇÃO HARMÔNICA	50
2.7 SEQUÊNCIA	51
2.8 CROMATISMO LINEAR	53
CONSIDERAÇÕES FINAIS	56
REFERÊNCIAS	58
ANEXOS	61

PARTE A: PRODUÇÃO ARTÍSTICA

**UNIVERSIDADE FEDERAL DE GOIÁS
ESCOLA DE MÚSICA E ARTE CÊNICAS
PROGRAMA DE PÓS-GRADUAÇÃO EM MÚSICA**

1º RECITAL DE MESTRADO

Wanderson Felipe Silva do Nascimento – **SAXOFONE**
Dia 02 de abril de 2019, às 09 horas no Teatro da Emac - UFG, Goiânia.

Banca: Professor Doutor Eduardo Lopes
Professor Doutor Antônio Cardoso
Professor Doutor Johnson Machado

PROGRAMA

ANTÔNIO CARLOS JOBIM (1927-1994)/VINÍCIUS DE MORAES (1913-1980)

Chega de Saudade (1956)

Saxofone: Wanderson Nascimento; Bruno Momisso: Guitarra

Considerada o marco zero da bossa nova, a canção “Chega de Saudade” de Tom Jobim, que recebeu letra de Vinícius de Moraes, traz consigo a novidade na harmonia apresentada por Jobim, com sequências e formações de acordes pouco utilizados na música popular brasileira até então, ritmicamente a levada de violão executada por João Gilberto, vai de encontro com o que vinha sendo executado por violonistas de samba, um jeito bastante típico de tocar o samba que virou marca registrada da bossa nova. A primeira gravação de “Chega de Saudade” foi de Elizeth Cardoso em seu disco “Canção do amor demais”, que contou com a participação de João Gilberto. Embora a execução da cantora Elizeth Cardoso seja considerada de extremo bom gosto, é a voz de João Gilberto, que posteriormente gravou a mesma canção, que traduz o estilo bossa de cantar. (SEVERIANO; ZUZA, 1998)

ROBERTO MENESCAL (1937)/RONALDO BÔSCOLI (1928-1994)

O Barquinho (1960)

Saxofone: Wanderson Nascimento; Bruno Momisso: Guitarra

A parceria de Carlos Lyra com Ronaldo Bôscoli sem dúvida inspirou Roberto Menescal a compor para que o “lôbo” colocasse letra, Menescal já vinha tentando compor algo que agradasse a Bôscoli e que caísse bem a alguma de suas letras, o jornalista já havia inclusive feito uma parceria anteriormente com Menescal, porém o resultado não agradara a ambos. Em um momento de pescaria em que estavam presentes alguns dos jovens bossanovistas, entre eles Menescal e Bôscoli, a turma passou por um grande susto quando o motor do barco que alugavam parou de funcionar, passado o susto e já em segurança passaram a brincar com a situação esta brincadeira posteriormente gerou a ideia principal de “O Barquinho”. (NAVES, 2000)

ANTÔNIO CARLOS JOBIM (1927-1994)/NEWTON MENDONÇA (1927-1960)

Desafinado (1958)

Saxofone: Wanderson Nascimento; Bruno Momisso: Guitarra

Tom e Newton mendonça eram amigos de infância, tinham a mesma idade e eram vizinhos desde quando ainda tinham menos de um ano de idade. No segundo semestre de 1958, reuniram-se no apartamento de Newton para compor, após muitas garrafas de cerveja, ambos riam sem parar ao lembrar e fazer piada sobre alguns cantores da noite carioca, em especial o cantor Lélío Gonçalves, considerados pelos músicos da noite como desafinado de doer. Inspirados nos cantores como Lélío Gonçalves, Tom e Newton começaram a escrever juntos letra e música de “desafinado”, revezando entre o piano e a caneta, em algumas horas já estava pronta. (CASTRO, 1990)

A canção “Desafinado”, foi responsável por apresentar a bossa nova ao estrangeiro, considerada o marco inicial da bossa nos Estados Unidos, a composição de Tom Jobim fez parte do disco gravado em 1962 “Jazz samba”, ganhador do Grammy de

melhor performance de Jazz, este álbum de Stan Getz e Charlie Byrd vendeu mais de um milhão de cópias. (SEVERIANO; ZUZA, 1998)

ANTÔNIO CARLOS JOBIM (1927-1994)/NEWTON MENDONÇA (1927-1960)

Samba de Uma Nota Só (1959)

Saxofone: Wanderson Nascimento; Bruno Momisso: Guitarra

“Samba de uma nota só” juntamente com “Desafinado” outra parceria da dupla Tom e Newton, inauguram uma nova tendência musical na época em que letra e música se comentam mutuamente (NAVES, 2000). Em “Samba de uma nota só”, tudo o que é dito na letra acontece musicalmente, assim quando a letra diz “eis aqui este sambinha feito de uma nota só”, de fato há apenas uma nota na melodia, e então a letra anuncia “outras notas vão entrar”, entrando assim a próxima nota, este procedimento ocorre em toda a composição. De acordo com Severiano e Zuza (1997, p. 41) [...]“O Samba de Uma Nota Só” é a mais bossa nova de todas as composições que constituíram o movimento[...] Ainda nas palavras de Severiano e Zuza (1997, p. 41, grifo nosso) “o grande mérito desta composição está em sua original e requintada combinação verso/música.

ANTÔNIO CARLOS JOBIM (1927-1994)/VINÍCIUS DE MORAES (1913-1980)

Garota de Ipanema (1962)

Saxofone: Wanderson Nascimento; Bruno Momisso: Guitarra

Em 1962, Vinicius e Tom conheceram a jovem Heloísa Eneida Menezes Pais Pinto, uma moça belíssima que passava todos os dias próximo ao local onde costumavam parar para beber algumas cervejas, a admiração pela jovem moça, de apenas quinze anos, inspirou a canção “Garota de Ipanema”. De acordo com Severiano e Zuza (1997, p. 65) [...]Heloísa tinha apenas quinze anos e passava realmente todos os dias pelo bar Veloso[...]Naturalmente, sabia-se admirada pelos frequentadores do bar[...]O que não sabia

era que tinha sido a inspiradora de “Garota de Ipanema”, segredo só revelado pelos autores em 1965[...]

ANTÔNIO CARLOS JOBIM (1927-1994)/VINÍCIUS DE MORAES (1913-1980)

Só Danço Samba (1962)

Saxofone: Wanderson Nascimento; Bruno Momisso: Guitarra

Juntamente com “Garota de Ipanema”, “Só danço samba” é uma das últimas parcerias de Tom e Vinícius, de acordo com Severiano e Zuza (1997, p. 63) é a primeira composição bossa nova que faz referência explícita ao ato de dançar. A composição fez bastante sucesso nos Estados Unidos, através de Tom e João Gilberto.

**UNIVERSIDADE FEDERAL DE GOIÁS
ESCOLA DE MÚSICA E ARTE CÊNICAS
PROGRAMA DE PÓS-GRADUAÇÃO EM MÚSICA**

RECITAL DE DEFESA DE MESTRADO

Wanderson Felipe Silva do Nascimento – **SAXOFONE**
Dia 12 de julho de 2019, às 10 horas no Teatro da Emac - UFG, Goiânia.

Banca: Professor Doutor Eduardo Lopes
Professor Doutor Antônio Cardoso
Professor Doutor Estercio Marquez Cunha

PROGRAMA

JOHNNY ALF (1929-2010)

Improvisação sobre a música Eu e a Brisa (1967)

Saxofone: Wanderson Nascimento

Composição participante de um dos festivais da MPB no ano de 1967, foi inicialmente encomendada para o casamento de um amigo de Alf. De acordo com Severiano e Zuza (1998, p. 112) “Eu e a Brisa foi aos poucos se impondo e ganhando prestígio para se tornar a mais solicitada e gravada canção de Johnny Alf”.

ANTÔNIO CARLOS JOBIM (1927-1994)

Triste (1966)

Saxofone: Wanderson Nascimento; Guitarra: Bruno Momisso; Bateria: Lucas Tomé;
Contrabaixo Elétrico: Bruno Rejan

Música composta por Tom Jobim, no período em que estava em Los Angeles se preparando para gravar com o cantor Frank Sinatra, esta composição de Tom Jobim

recebeu diversas versões dentro e fora do Brasil, como por exemplo as versões de Frank Sinatra, Ella Fitzgerald, Sergio Mendes E João Gilberto. Tom Jobim a gravou pela primeira vez em 1967, em versão instrumental.

ANTÔNIO CARLOS JOBIM (1927-1994)/VINÍCIUS DE MORAES (1913-1980)

Chega de Saudade (1956)

Saxofone: Wanderson Nascimento; Guitarra: Bruno Momisso; Bateria: Lucas Tomé;
Contrabaixo Elétrico: Bruno Rejan

Considerada o marco zero da bossa nova, a canção “Chega de Saudade” de Tom Jobim, que recebeu letra de Vinícius de Moraes, traz consigo a novidade na harmonia apresentada por Jobim, com sequências e formações de acordes pouco utilizados na música popular brasileira até então, ritmicamente a levada de violão executada por João Gilberto, vai de encontro com o que vinha sendo executado por violonistas de samba, um jeito bastante típico de tocar o samba que virou marca registrada da bossa nova. A primeira gravação de “Chega de Saudade” foi de Elizeth Cardoso em seu disco “Canção do amor demais”, que contou com a participação de João Gilberto. Embora a execução da cantora Elizeth Cardoso seja considerada de extremo bom gosto, é a voz de João Gilberto, que posteriormente gravou a mesma canção, que traduz o estilo bossa de cantar. (SEVERIANO; ZUZA, 1998)

ANTÔNIO CARLOS JOBIM (1927-1994)/VINÍCIUS DE MORAES (1913-1980)

Insensatez (1961)

Saxofone: Wanderson Nascimento; Guitarra: Bruno Momisso; Bateria: Lucas Tomé;
Contrabaixo Elétrico: Bruno Rejan

Esta Composição de Tom Jobim revela a influência que o compositor obteve de Chopin, conforme Severiano e Zuza (1998, p. 49) “A influência de Chopin, também presente na obra de Ernesto Nazareth, jamais foi negada por Jobim”. A primeira gravação

foi feita por João Gilberto em seu terceiro álbum, no entanto, assim como diversas outras composições de Tom Jobim, esta recebeu várias versões dentro e fora de Brasil.

ANTÔNIO CARLOS JOBIM (1927-1994)/NEWTON MENDONÇA (1927-1960)

Desafinado (1958)

Saxofone: Wanderson Nascimento; Guitarra: Bruno Momisso; Bateria: Lucas Tomé;
Contrabaixo Elétrico: Bruno Rejan

Tom e Newton mendonça eram amigos de infância, tinham a mesma idade e eram vizinhos desde quando ainda tinham menos de um ano de idade. No segundo semestre de 1958, reuniram-se no apartamento de Newton para compor, após muitas garrafas de cerveja, ambos riam sem parar ao lembrar e fazer piada sobre alguns cantores da noite carioca, em especial o cantor Lélío Gonçalves, considerados pelos músicos da noite como desafinado de doer. Inspirados nos cantores como Lélío Gonçalves, Tom e Newton começaram a escrever juntos letra e música de “desafinado”, revezando entre o piano e a caneta, em algumas horas já estava pronta. (CASTRO, 1990)

A canção “Desafinado”, foi responsável por apresentar a bossa nova ao estrangeiro, considerada o marco inicial da bossa nos Estados Unidos, a composição de Tom Jobim fez parte do disco gravado em 1962 “Jazz samba”, ganhador do Grammy de melhor performance de Jazz, este álbum de Stan Getz e Charlie Byrd vendeu mais de um milhão de cópias. (SEVERIANO; ZUZA, 1998)

JOÃO DONATO (1934)/JOÃO GILBERTO (1931-2019)

Minha Saudade (1957)

Saxofone: Wanderson Nascimento; Guitarra: Bruno Momisso; Bateria: Lucas Tomé;
Contrabaixo Elétrico: Bruno Rejan

Esta composição de João Donato possui letra de João Gilberto, Donato foi um dos principais parceiros de João Gilberto, havendo dividido quatro músicas com o violonista.

Segundo o próprio João Donato, a letra de Minha Saudade retrata a falta que o ele sentia do Brasil, já que havia morado por vários anos nos Estados Unidos.

ROBERTO MENESCAL (1937)/RONALDO BÔSCOLI (1928-1994)

O Barquinho (1960)

Saxofone: Wanderson Nascimento; Guitarra: Bruno Momisso; Bateria: Lucas Tomé;
Contrabaixo Elétrico: Bruno Rejan

A parceria de Carlos Lyra com Ronaldo Bôscoli sem dúvida inspirou Roberto Menescal a compor para que o “lôbo” colocasse letra, Menescal já vinha tentando compor algo que agradasse a Bôscoli e que caísse bem a alguma de suas letras, o jornalista já havia inclusive feito uma parceria anteriormente com Menescal, porém o resultado não agradara a ambos. Em um momento de pescaria em que estavam presentes alguns dos jovens bossanovistas, entre eles Menescal e Bôscoli, a turma passou por um grande susto quando o motor do barco que alugavam parou de funcionar, passado o susto e já em segurança passaram a brincar com a situação esta brincadeira posteriormente gerou a ideia principal de “O Barquinho”. (NAVES, 2000)

ANTÔNIO CARLOS JOBIM (1927-1994)/VINÍCIUS DE MORAES (1913-1980)

Só Danço Samba (1962)

Saxofone: Wanderson Nascimento; Guitarra: Bruno Momisso; Bateria: Lucas Tomé;
Contrabaixo Elétrico: Bruno Rejan

Juntamente com “Garota de Ipanema”, “Só danço samba” é uma das últimas parcerias de Tom e Vinícius, de acordo com Severiano e Zuza (1997, p. 63) é a primeira composição bossa nova que faz referência explícita ao ato de dançar. A composição fez bastante sucesso nos Estados Unidos, através de Tom e João Gilberto.

PARTE B: ARTIGO

**ASPECTOS DA LINGUAGEM DA IMPROVISACÃO JAZZÍSTICA NA BOSSA
NOVA: DUAS VERSÕES DE SOLO DO SAXOFONISTA STAN GETZ DA MÚSICA
*DESAFINADO***

INTRODUÇÃO

Atualmente, em virtude da globalização, é cada vez mais comum ouvirmos falar em culturas que se influenciam mutuamente, conforme as palavras de McGrew:

A “globalização” se refere àqueles processos, atuantes numa escala global, que atravessam fronteiras nacionais, integrando e conectando comunidades e organizações em novas combinações de espaço-tempo, tornando o mundo, em realidade e em experiência, mais interconectada (MCGREW, 1992, apud HALL, 2006, p. 67).

Desse modo, com o surgimento da tecnologia, e principalmente da internet, fica mais evidente, rápido e até inevitável o contato de culturas geograficamente distantes. Sobre esse assunto, Stuart Hall (2006, p. 67-68) afirma que, nos últimos anos, “tanto o alcance quanto o ritmo da integração global aumentaram enormemente, acelerando os fluxos e os laços entre as nações”. No contexto da música popular, esta mistura de culturas pode ocorrer de várias maneiras, resultando em formações, timbres, ritmos, harmonias e expressões musicais das mais variadas e inéditas. Semelhante tipo de influência mútua ocorreu entre a Bossa Nova e o Jazz, que se destaca, conforme Brito (1974), entre as manifestações musicais do populário estrangeiro que influenciaram a Bossa Nova brasileira. O Jazz, sem dúvida, foi fonte na qual os idealizadores da Bossa Nova beberam, mas que, com o desenvolvimento desta, também passou a beber na fonte brasileira. Segundo Campos (1974, p. 60), a Bossa Nova, “após o êxito internacional, [...] passou de ‘influência do jazz’ a influenciadora do jazz”.

A Bossa Nova tem sua origem na canção. E, para Luiz Tatit (2004, p. 49), o movimento bossanovista seria, no contexto brasileiro, “a primeira reviravolta musical, operada integralmente no domínio da canção popular”. Foi criada num momento em que o principal veículo de divulgação de música era o rádio, meio pelo qual a música norte-americana entrou de vez no Brasil, após a Segunda Guerra Mundial. Segundo Cabral (2016, p. 122), os ídolos de Hollywood eram tão ídolos lá quanto aqui. Desse modo, a música norte-americana, que passou a ocupar grande parte das programações das nossas emissoras de rádio, [...] aqui chegava em quantidades imensas, tanto em disco quanto através do cinema”. Da nossa parte, consideramos que apreciar um estilo ou expressão musical exterior à nossa não apaga o que adquirimos anteriormente na música local,

embora essa experiência possa agregar e até modificar a forma como nos expressamos. Vários dos idealizadores do movimento bossanovista eram profundos admiradores da música estrangeira, especialmente do Jazz.

Na música brasileira desse período, não era comum haver grandes solos improvisados nas gravações, pelo contrário, todos os holofotes estavam na figura dos cantores. Nesse sentido, Brito (1974, p. 22) chega a afirmar que a Bossa Nova teria a característica de “limitação do personalismo, do egocentrismo, do estrelismo”, referindo-se aos intérpretes anteriores. Mesmo que esse pensamento seja visto como excessivo, e não nos cabe aqui polemizar o assunto, o fato que nos importa é que, em comparação com a música brasileira, diferentemente dessa, no Jazz sempre houve a improvisação, desde o início, do *dixieland* ao *fusion* e *jazz contemporâneo*. Conforme aponta Muggiati (2017, p. 6), “esta é uma de suas principais características – o *jazz* gira basicamente em torno da improvisação.” Sendo música originalmente negra, não foge da influência africana, que também reforça o caráter improvisatório dessa cultura. Ao longo de anos, como a linguagem jazzística foi se desenvolvendo, diversos outros estilos, dentro dessa mesma expressão cultural, foram criados. Para Coker (1991), algumas expressões artísticas como o Jazz, podendo ser incluída também a música brasileira, vivem em um estado permanente de mudança e desenvolvimento. No entanto, conseguimos perceber que alguns aspectos são intrínsecos e obviamente definidos como essenciais de uma determinada linguagem musical. Eles são elementos simples, como arpejos e escalas, mas que funcionam como as vogais na língua portuguesa, dando sentido às palavras que, por sua vez, estabelecem a comunicação.

Para explorar os aspectos da linguagem de improvisação jazzística presentes na construção do estilo de Stan Getz na Bossa Nova, escolhemos a canção *Desafinado* de Tom Jobim e Newton Mendonça, pois consideramos que essa composição reúne todas as características que poderíamos definir como essenciais da Bossa Nova. Belan (2014, p. 5) denomina a “antológica canção *Desafinado*, um símbolo da Bossa Nova”. Além disso, a composição foi uma das primeiras do movimento a fazer sucesso no exterior, especialmente nos Estados Unidos, país onde nasceu Stan Getz. Outro critério observado foi o fato de

Desafinado ter sido gravada em dois dos discos de sucesso da Bossa Nova no exterior, inclusive ganhadores de “Grammy”, os álbuns “Jazz Samba” e “Getz/Gilberto”, ambos contendo Stan Getz como um dos protagonistas.

O fato de haver músicos brasileiros conhecedores do movimento Bossa Nova e a presença de Tom Jobim e João Gilberto na gravação de “Getz/Gilberto” mudaram a sonoridade do disco e dos solos de Getz, dando a ideia de circularidade cultural, conforme define Burke (2003, p. 32): “[...] perfazendo um trajeto circular que, no entanto, não termina no mesmo local onde começou, já que cada imitação é também uma adaptação [...]”. Nesse sentido, para definir alguns elementos da linguagem do Jazz, Coker (1991) afirma que toda expressão artística está em processo de mudança e desenvolvimento perpétuos, porém, algumas “práticas comuns” permanecem como elementos essenciais. Sendo assim, Getz recorreu às “práticas comuns” na linguagem do Jazz para produzir os seus solos na Bossa Nova. Uma situação semelhante a de Getz com a Bossa Nova é definida por Burke (2003, p. 57) como “tradução cultural”:

Por exemplo, quando Vasco da Gama e seus homens entraram em um templo indiano em Calcutá e se defrontaram com uma imagem com a qual não estavam familiarizados, as cabeças unidas de Brahma, Vishnu e Shiva, eles perceberam a imagem como uma representação da Santíssima Trindade. Em outras palavras, eles “traduziram” a imagem para termos familiares recorrendo aos esquemas visuais ou estereótipos correntes em sua própria cultura.

Observamos então que, para melhor estudar os principais aspectos presentes na construção do estilo de improvisação de Getz na Bossa Nova, é necessário recorrer a elementos do jazz. Muito disso se deve também ao fato de que esbarramos com certa dificuldade de encontrar, na bibliografia brasileira, materiais que definissem, de forma objetiva, os aspectos presentes na construção da linguagem bossanovista, especialmente no que tange à criação instantânea. O desconhecimento dos principais aspectos, presentes na improvisação dentro da Bossa Nova, mesmo que eles sejam simples, pode se tornar uma barreira para a pesquisa no estudo deste assunto na música brasileira como um todo.

Portanto, com o intuito de conhecer mais detalhadamente o objeto aqui explorado e aprofundar a performance das obras presentes no repertório do movimento bossanovista, elaboramos algumas questões para conduzir nossa pesquisa: O que a literatura do estudo de

música popular traz sobre a construção da linguagem de improvisação? O material encontrado traz subsídio suficiente para a abordagem do estilo de Getz na Bossa Nova e para o estudo da obra pesquisada? Os aspectos provenientes do Jazz, presentes nos solos de Getz em *Desafinado*, são suficientes para definir o seu estilo como Bossa Nova? É possível identificar, nos discos “Jazz Samba” e “Getz/Gilberto”, características diferentes em *Desafinado*? Porém, é este o principal questionamento da nossa pesquisa: De que forma se dá a construção do estilo de improvisação de Stan Getz na Bossa Nova, a partir dos solos de *Desafinado*, presentes em “Jazz Samba” e “Getz/Gilberto”?

Buscando então responder a tais questionamentos, a metodologia desta pesquisa foi desenvolvida por etapas. Primeiro, procedemos com uma revisão bibliográfica para identificar na literatura estudos relacionados à história do movimento Bossa Nova, à trajetória musical de Stan Getz e à improvisação no jazz e na música brasileira. Para tanto, consultamos artigos, dissertações e teses, além de livros e métodos de estudo, dos quais os principais foram explorados e serviram de base para a próxima etapa.

Em seguida, fizemos levantamento de partituras, gravações, métodos e outros materiais que apresentassem características semelhantes às presentes nos solos transcritos de Getz, para efeito de comparação e visando encontrar possíveis características que as distinguiam. Então, procedemos com o estudo técnico interpretativo, visando investigar possíveis caminhos para a performance das obras da Bossa Nova e buscando a fundamentação dessas soluções a partir da revisão bibliográfica e também nos estudos práticos.

Por fim, buscamos na performance as principais características que definiriam a base da construção do estilo de improvisação de Stan Getz na Bossa Nova e como poderíamos explorá-las na performance. Para isso, elegemos os seguintes parâmetros de análise: arpejos, padrões, escalas, sequências e cromatismo. Com o intuito de fundamentar nossa análise, utilizamos o livro de Jerry Coker *Elements of jazz language for the developing improviser* (COKER, 1991).

Estruturalmente, nosso trabalho apresenta-se em três partes. Na parte 1, há um breve resumo da história da Bossa Nova até o ano de 1962, com a apresentação no Carnegie Hall;

um também breve resumo da trajetória musical de Stan Getz; e a apresentação de algumas características básicas do Jazz e da Bossa Nova. Já a parte 2 traz um estudo bibliográfico e técnico-interpretativo e uma análise dos aspectos considerados mais elementares na construção dos improvisos de Stan Getz em *Desafinado*, presentes nas gravações de “Jazz Samba” e “Getz/Gilberto”. Por último, na parte 3, estão as considerações finais.

1 REVISÃO DA LITERATURA

Nesta primeira parte, será apresentado um breve resumo da história da Bossa Nova até o ano de 1962, com a apresentação no Carnegie Hall, seguido de um também breve resumo da trajetória musical de Stan Getz, no qual abordaremos algumas características básicas do Jazz e da Bossa Nova.

1.1 O NASCIMENTO DA BOSSA NOVA: BREVE CONTEXTUALIZAÇÃO HISTÓRICA

No Rio de Janeiro, na década de 50, havia alguns músicos, poetas, compositores, e principalmente a juventude da época, que discordavam do teor das letras, não que fossem músicas mal feitas ou feias, mas o fato de que não refletiam a realidade de todos. Era necessário ressaltar os sentimentos de felicidade e esperança, a beleza do mar e do amor, a beleza carioca. Embora no período pré-Bossa Nova o teor das letras fosse algo que incomodasse os mais experientes, foi a juventude quem de fato se posicionou contrária ao que vinha sendo criado até então. Essa é também uma discussão longa, e que não nos cabe aqui, mas devemos citar, visto que foi um dos principais fatores de motivação para os criadores do movimento. E, nas palavras de Fonte e Menescal (2012, p. 21), a “curtição do baixo astral” despertava nos mais jovens o desejo de compor as próprias letras, que se adequassem à realidade da turma:

Era a década de 50, e a música estava vivendo uma fase de “curtição do baixo astral”. As músicas eram muito bonitas, mas muito pesadas. Era sofrimento

demais para alguém que não tinha nem dezoito anos de idade! O baixo-astral é uma coisa contagiante, e a gente percebeu que se não reagisse àquela tendência, logo mais estaríamos passando as nossas noites numa mesa de bar curtindo uma fossa. Aquelas músicas eram lindas, mas não combinavam nem um pouco com a nossa geração! FONTE; MENESCAL (2012, p. 21)

Depois da chamada época de ouro no Brasil, com o rádio em sua fase de maior prestígio, surge, em 1958, a Bossa Nova. Na criação desse estilo, figuraram, entre os personagens principais, Antônio Carlos Jobim, Vinícius de Moraes, João Gilberto, Newton Mendonça, Roberto Menescal e Carlos Lyra (SEVERIANO; MELLO, 1997). A Bossa Nova surgiu numa fase em que se falava muito em progresso no Brasil, pois, durante sua campanha presidencial, Juscelino Kubitschek percorreu o país reproduzindo os seus objetivos desenvolvimentistas. Nesse sentido, Moreira (2003, p. 159) afirma que “O programa de governo de JK assumiu integralmente a ‘linguagem do desenvolvimento’”. Isso porque o presidente Juscelino Kubitschek havia sido eleito, em 1956, prometendo um avanço nunca antes ocorrido. De acordo com Moreira (2003, p. 159), “Seu slogan de campanha ‘cinquenta anos em cinco’, sintetizava seu objetivo maior: acelerar o desenvolvimento nacional”. No ano de 1958, a pedido do então presidente Juscelino Kubitschek, Tom Jobim e Vinícius de Moraes chegaram a compor a *Sinfonia da Alvorada*. De acordo com Naves (2000), em cinco atos que retratavam e exaltavam a história da construção da nova capital, a composição fora encomendada para ser tocada na inauguração que ocorreria em 1960, mas acabou não sendo executada devido a protestos da oposição e cortes nos gastos referentes à cerimônia de inauguração. Segundo Capraro *et al.* (2012, p. 2), “Era um momento [...] de forte intervenção do Estado e de um aparato intelectual legitimando um ideário de *brasilidade*”. Nesse período, a seleção brasileira havia sido campeã mundial em 1958, representando, conforme Capraro *et al.* (2012, p. 2), a “maior expressão da [...] consolidação do futebol como um esporte de massa”. Assim, o sentimento de boa parte dos brasileiros era de felicidade e esperança, especialmente a juventude. Contudo, até então, do ponto de vista poético, as canções de maior sucesso no país eram tristes, bastante melancólicas.

Em relação à execução musical, as composições populares brasileiras eram pouco elaboradas, se comparadas ao que já se praticava no Jazz nesse momento histórico. De acordo com Medaglia (1974, p. 79), este seria, em relação à música brasileira praticada na época, “uma espécie camerística de música, tecnicamente desenvolvida”. A comparação que fazemos aqui é mais especificamente no contexto harmônico, visto que nos referimos ao termo harmonia como a relação estabelecida pelos acordes. No que diz respeito a essas harmonias mais rebuscadas e à ligação com o Jazz americano, ambos são características importantes no processo de criação da Bossa Nova. No entanto, precisamos começar por Johnny Alf, uma vez que na atualidade pouco se fala sobre o pianista carioca. Particularmente, conheci por acaso, anos atrás, algumas composições de Alf que me despertaram a curiosidade sobre o mesmo, mas isso não foi suficiente, naquele momento, para me fazer ligá-lo ao início do movimento bossanovista. Em nossa experiência pessoal, vemos poucos músicos da nova geração que conheçam bem a obra desse compositor e saibam executá-las, pelo menos nos cenários musicais goiano e brasiliense, os quais vivenciamos. E, mesmo entre os que sabemos que conhecem as composições, esses não costumam saber a fundo a história de Johnny Alf e menos ainda relacioná-lo com o nascimento da Bossa Nova, o que explica esse desconhecimento da vida e da obra desse pianista, por parte da classe musical da qual fazemos parte. Mas, retomando o raciocínio, para falar do processo de criação da Bossa Nova, é imprescindível começar por Johnny Alf. Assim, nas palavras de Severiano e Mello (1997, p. 324), ele foi [...] um pianista muito ouvido e admirado pelos criadores do movimento. De fato, Johnny Alf era a grande atração para aqueles músicos, na maioria ainda amadores, que frequentavam o bar do Hotel Plaza [...]. Alf estreou profissionalmente em 1952, no restaurante *Cantina do César*, do radialista César de Alencar e posteriormente foi empregado em diversos lugares até se estabelecer na boate do Hotel Plaza em 1954 (CASTRO, 1990). Nesse período, Alf já incorporava elementos do Jazz em suas composições, na definição de Brito, presente no livro de Augusto de Campos (1974, p. 21), “[...] paulatinamente [...] metamorfoseados em outros mais integrados ao espírito do populário brasileiro.” Trazendo para o contexto do saxofone,

as composições são boas para executar e encaixam bem com a tessitura¹ do instrumento. Algumas de suas composições, como *Rapaz de bem*, parecem até ter sido compostas especialmente para serem executadas no saxofone.

Embora o próprio Johnny Alf não se considere pertencente ou criador da Bossa Nova, carrega consigo o privilégio de ter sido, no Brasil, um dos inspiradores do movimento. Na *Noite do amor, do sorriso e a flor*, um importante show na história da Bossa Nova, realizado na Faculdade de Arquitetura da PUC, no ano de 1960, para o qual Alf foi um dos convidados ilustres, Ronaldo Bôscoli disse: “faz dez anos que ele toca música bossa nova”. Segundo Castro (1990), do piano de Alf no Plaza tinham saído alguns dos principais ingredientes da receita da Bossa Nova, visto que o próprio Tom Jobim reconheceu em Alf a paternidade da Bossa Nova (CAMPOS, 1974).

De fato, muitos dos futuros bossanovistas eram frequentadores do Hotel Plaza e tinham, de certa forma, Johnny Alf como maior influência local, entre eles:

Tom Jobim, João Donato, João Gilberto, Lúcio Alves, Dick Farney, Dolores Duran, Ed Lincoln, Paulo Moura, Baden Powell e um bando de meninos que mal tinha idade para frequentar boates, como Luizinho Eça, Carlinhos Lyra, Silvinha Telles, Candinho, Durval Ferreira e Maurício Einhorn (CASTRO, 1990, p. 95).

Ruy Castro (1990, p. 94-95) fala sobre os tempos do Plaza e da relação de Johnny Alf com a Bossa Nova: “[...] Tocava suas próprias composições, como *Rapaz de bem*, *Céu e mar*, *O que é mar*, *Estamos sós* e *É só olhar*, que ele já tinha há algum tempo e que seriam as irmãs mais velhas da futura Bossa Nova [...]”. Obviamente, as composições de jazzistas americanos também faziam parte do repertório e Johnny Alf as conhecia profundamente e executava com maestria (CASTRO, 1990), o que de certa forma influenciava também o seu jeito de compor. Em seu samba *Rapaz de bem*, havia uma concepção considerada nova para a época, a começar pela melodia, cujas linhas e modulações a tornavam diferente das demais composições. Porém, o que mais se destaca em *Rapaz de bem* são elementos que inspiraram a Bossa Nova e vieram a ser os seus fundamentos, como as harmonias mais rebuscadas, padrões rítmicos um pouco diferentes dos que estavam em voga. Desse modo, de certa maneira, a levada do piano era

¹ Disposição das notas para se acomodarem a uma determinada voz ou a um dado instrumento.

independente do contrabaixo e da bateria e não exatamente dava tanto suporte ao cantor como era de costume, bem parecido com o que João Gilberto faria no futuro (SEVERIANO; MELLO, 1997).

Entre os bossanovistas que frequentavam o Plaza, Tom Jobim tornou-se, sem dúvida, o mais experiente e, juntamente com João Gilberto, foi provavelmente o que exerceu maior influência musical entre os integrantes do movimento. Nas palavras de Menescal (2012, p. 65), “Tom Jobim e João Gilberto eram os nossos ‘líderes’, apesar de serem completamente diferentes um do outro. O Tom era mais velho e mais experiente do que qualquer um na nossa turma [...]”. A exemplo de Alf, Tom Jobim já vinha há algum tempo, em suas composições, dando mostras do que seria realizado no movimento bossa nova, como na *Sinfonia do Rio Janeiro*, em parceria com Billy Blanco, considerada por alguns como a primeira composição já na concepção bossa nova. Não é difícil relacionar o nome de Jobim à Bossa Nova, até mesmo para quem conhece pouco sobre o movimento e de fato o nome Tom Jobim está totalmente relacionado com o movimento, principalmente quando nos referimos à Bossa Nova no exterior. A título de exemplo, ao longo dos anos, em nosso estudo pessoal sobre o repertório de *standards*² de Jazz essenciais ao saxofone, por várias vezes deparamo-nos com composições de Jobim, incluídas como músicas obrigatórias a qualquer jazzista. A título de exemplo, segundo Tiné (2001, p. 11), “*Desafinado* [...], juntamente com *Meditação*, *Corcovado* e *Insensatez*, faz parte de um repertório comum ao jazz e da música instrumental brasileira, tratando-se de verdadeiros clássicos, os quais todo estudante de [...] improvisação [...] deve conhecer.”

Embora o jazz instrumental e a improvisação não fossem o foco de divulgação na era do rádio, ainda assim o jazz exercia influência no repertório dos bailes e da noite. Além do já citado, Johnny Alf tinha muitos admiradores da música americana, principalmente entre os mais jovens. Nesse sentido, Ruy Castro (1990) relata, em seu livro *Chega de Saudade*, que, para a juventude brasileira, as canções americanas eram [...] o que havia de jovem e *moderno*, e, para eles, ninguém fazia parecido no Brasil. Havia também entre os jovens uma obsessão por trocar o piano e o acordeão pelo violão, mais fácil de carregar e

² Tema de jazz que é amplamente conhecido e que, por isso, se tornou parte do repertório básico de muitos jazzistas.

podia ser levado a qualquer lugar (FONTE; MENESCAL, 2012). Uma turma cada vez maior de jovens, principalmente de rapazes, acreditava que suas chances com as garotas cresceriam se conseguissem executar no violão as harmonias que ouviam em canções de jazz como *Cry me a river* (CASTRO, 1990).

A juventude estava experimentando ao máximo e queria fazer sua própria música. Nesse sentido, Fonte e Menescal (2012, p. 21-22) relata a busca da turma por testar as possibilidades do violão:

Havia pouco tempo que nós havíamos trocado o acordeão e o piano pelo violão - um instrumento mais leve que a gente conseguia levar pra qualquer lugar - então a turma ainda estava aprendendo a tocar violão, experimentando as possibilidades, batidas e sonoridades do instrumento que logo mais se tornaria o símbolo da bossa nova.

Surgiram então novas composições e cada vez mais jovens se identificavam com as músicas do movimento, mas ainda faltava alguém que definisse a “batida” da bossa nova, surgindo então João Gilberto com *Chega de Saudade* (CAMPOS, 1974). O baiano João Gilberto havia se mudado para o Rio de Janeiro em 1950, após aceitar um convite para se tornar integrante, como *crooner*³, do grupo vocal “Garotos da Lua”, cuja participação durou cerca de um ano e meio. Após anos vagando de casa em casa, morando de favor em casa de amigos, sem ter muitas vezes dinheiro nem mesmo para pagar o bonde, no início do ano de 1955 chega ao fundo do poço, quando, a convite de um grande amigo, Luis Telles, passou cerca de sete meses em Porto Alegre, e em seguida cerca de oito meses em Diamantina, período em que se dedicou exclusivamente ao violão, estudando todo o tempo que tinha disponível. Esse período é importante de ser citado, pois foi quando João Gilberto aperfeiçoou sua batida de samba, que viria a ser uma característica marcante da Bossa Nova (CASTRO, 1990).

Do ponto de vista rítmico, sem dúvida, João Gilberto é o principal nome, por meio de sua batida de violão, que era uma novidade para o momento. Bollos, Costa e Corrêa (2017, p. 97) afirmam que “a batida que ele imprimiu [...] foi decisiva para que muitos jovens se interessassem em tocar esse instrumento.” Neste ponto, é importante explicar

³ Cantor ou cantora de música popular que canta com orquestra ou conjunto instrumental.

que a nova batida de violão foi concebida quase toda da percussão de samba, e de fato a Bossa Nova é filha do samba, porém, com uma nova roupagem harmônica, melódica e poética. E foi com essas novas características que o samba de Tom Jobim, *Chega de Saudade*, marcou o início oficial da Bossa Nova.

João Gilberto, além de representar a batida da Bossa Nova, denominada por Júlio Medaglia (1974, p. 81) como “uma batida [...] *sui generis*”, assim como todos os demais bossanovistas. Segundo Naves (2000, p. 35), pautava “o seu trabalho pela rejeição dos sambas-canções e dos boleros melodramáticos do período anterior, e da maneira operística de interpretar estas canções, ao estilo de Dalva de Oliveira e outros cantores do período.”

Castro (1990, p. 137-138) fala da sensação tida por Menescal ao conhecer João Gilberto e seu jeito de fazer música:

A voz de João Gilberto era um instrumento - mais exatamente, um trombone - de altíssima precisão, e ele fazia cada sílaba cair sobre cada acorde como se as duas coisas tivessem nascido juntas. O que era espantoso porque o homem cantava num andamento e tocava em outro. Na verdade não parecia cantar - dizia as palavras baixinho como Menescal já ouvira outros fazendo.

Castro (1990, p. 167) conta ainda a impressão de Jobim ao reencontrar João Gilberto, quando esse retorna ao Rio:

Tom anteviu de saída as possibilidades da batida, que simplificava o ritmo do samba e deixava muito espaço para as harmonias ultramodernas que ele próprio estava inventando. Mas ainda era preciso trabalhar nesse ritmo, testar canções novas e outras que já tinha, para ver como ficavam. Abriu a gaveta e tirou partituras contendo coisas que ainda estavam pela metade ou em fase de acabamento. Uma delas, já pronta, dormia há mais de um ano naquela pilha: “Chega de saudade”.

Considerada o marco zero da Bossa Nova, a canção *Chega de Saudade* de Tom Jobim, que recebeu letra de Vinícius de Moraes, traz consigo a novidade na harmonia apresentada por Jobim, com sequências e formações de acordes pouco utilizados na música popular brasileira até então. Ritmicamente, a levada de violão executada por João Gilberto vai de encontro com o que vinha sendo executado por violonistas de samba, constituindo-se um jeito bastante típico de tocar o samba que virou marca registrada da Bossa Nova. A primeira gravação de *Chega de Saudade* foi de Elizeth Cardoso em seu disco “Canção do

amor demais”, que contou com a participação de João Gilberto. Embora a execução da cantora Elizeth Cardoso seja considerada de extremo bom gosto, é a voz de João Gilberto, que posteriormente gravou a mesma canção, quem traduz o estilo bossa de cantar (SEVERIANO; MELLO, 1998).

Após o lançamento de *Chega de Saudade*, por João Gilberto, muita coisa interessante ocorreu no contexto da Bossa Nova, porém, optamos por finalizar essa nossa contextualização histórica citando o evento que resumiu e reuniu quase todos os principais nomes envolvidos no movimento até então. Esse evento ocorreu fora do Brasil e foi fundamental para a internacionalização da Bossa Nova. Em 21 de novembro de 1962, em Nova York, vários dos artistas da Bossa Nova subiram ao palco do Carnegie Hall e, apesar das controvérsias, os resultados foram positivos. O sucesso da Bossa Nova despertou o interesse de diversos cantores de Jazz, como Frank Sinatra e Ella Fitzgerald, por exemplo, bem como músicos de renome nesse estilo como Stan Getz, Miles Davis e Cannonball Adderley. Passando a ser gravada por vários jazzistas, especialmente as composições de Tom Jobim, a Bossa Nova começa a sofrer maior influência do jazz americano, como, por exemplo o caráter improvisatório. Até então, as composições, não só da Bossa Nova, mas da música popular brasileira em geral, eram bastante voltadas para a canção, o estilo bossa nova de cantar e de suas letras. Entre os precursores na improvisação dentro da Bossa Nova, pode ser citado Stan Getz com o disco “Jazz Samba” (SEVERIANO; MELLO, 1998).

Nesse contexto de internacionalização da Bossa Nova, ou melhor dizendo, da Bossa Nova nos Estados Unidos, passemos a uma breve explanação da música *Desafinado*, denominada por Jairo Severiano e Zuza Homem de Mello como a responsável por apresentar a Bossa Nova ao estrangeiro.

1.2 DESAFINADO

Considerada o marco inicial da bossa nos Estados Unidos, a composição de Tom Jobim fez parte do disco gravado em 1962 “Jazz samba”, ganhador do Grammy de melhor

performance de Jazz. Esse álbum de Stan Getz e Charlie Byrd vendeu mais de um milhão de cópias (SEVERIANO; MELLO, 1998).

Tom Jobim e Newton Mendonça, no segundo semestre de 1958, reuniram-se no apartamento de Newton para compor, após muitas garrafas de cerveja. Ambos riam sem parar ao lembrar e fazer piada sobre alguns cantores da noite carioca, em especial o cantor Lélío Gonçalves, considerado pelos músicos da noite como desafinado de doer. Inspirados nos cantores como Lélío Gonçalves, ambos começaram a escrever juntos letra e música de *Desafinado*, revezando entre o piano e a caneta, já estando pronta em algumas horas (CASTRO, 1990). Para Bollos, Costa e Corrêa (2017, p. 101), “*Desafinado* transformou-se na canção mais significativa do movimento bossa-novista”. Juntamente com *Samba de uma nota só*, outra parceria da dupla Tom e Newton, inaugura-se uma nova tendência musical na época em que letra e música se complementam mutuamente e ao mesmo tempo fazem alusões às novidades musicais. Esse tipo de procedimento bossanovista alinha-se com a proposta da poesia concreta:

Os elementos de transgressão da bossa nova encontram-se presentes sobretudo em “Desafinado”: no momento exato em que se pronuncia a sílaba tônica da palavra “desafino” ocorre, no plano da música, uma nota inesperada, que representa uma transgressão aos padrões harmônicos da música popular convencional. Outro procedimento que caracteriza as duas composições, colocando-as em correspondência com o tipo de sensibilidade da poesia concreta, é a maneira *cool* de se lidar com a temática amorosa. Em “Desafinado”, por exemplo, a pretexto de uma arenga sentimental, discute-se, na verdade, uma questão estética (NAVES, 2000, p. 36).

De acordo com Bollos, Costa e Corrêa (2017, p. 101), “a canção é bastante atípica, com harmonia densa, difícil, com duas grandes modulações, e a melodia é composta de intervalos difíceis de entoar, justamente para um cantor amador não conseguir cantar.” Devido às características já apontadas e possivelmente outras, *Desafinado* também chamou a atenção de diversos jazzistas americanos, despertando nesses o interesse por regravar essa música. A cantora Ella Fitzgerald, em 1962, e Frank Sinatra figuram entre os cantores de jazz que gravaram a canção de Jobim. A versão de Sinatra, presente no álbum *Sinatra/Jobim*, contou inclusive com a participação de Tom Jobim.

Sob o prisma de um saxofonista, é uma excelente música a se executar, a exemplo de *Rapaz de bem*, de Johnny Alf, que parece ter sido criada especialmente para o saxofone, pois se encaixa perfeitamente com o timbre⁴ e a tessitura do instrumento. A melodia de *Desafinado* é interessante à execução, mesmo ao executante que não conhece a letra, devido às diversas modulações e especialmente da forma como se transita de uma tonalidade a outra, sem perder a naturalidade. Do ponto de vista harmônico, *Desafinado* traz possibilidades interessantes ao improvisador, bem como as demais composições do movimento que têm uma gama de progressões⁵ “bastante rebuscadas” (MEDAGLIA, 1974, p. 79). Alguns saxofonistas do jazz também gravaram suas versões de *Desafinado*, Bollos, Costa e Corrêa (2017) citam as gravações de Coleman Hawkins⁶ e do saxofonista Stan Getz, importando-nos entre esses o já mencionado saxofonista Stan Getz.

⁴ Qualidade que distingue sons de mesma altura e intensidade, originados por emissores distintos, resultantes da combinação dos sons harmônicos presentes e de suas intensidades relativas ao som fundamental.

⁵ Sequências de acordes.

⁶ Coleman Randolph Hawkins foi um dos primeiros saxofonistas importantes do jazz, nascido em 21 de novembro de 1904, em Missouri, EUA. Considerado um improvisador consistentemente moderno para a sua época, Hawkins continua sendo uma das principais referências de todos os tempos.

1.3 STAN GETZ

Na segunda metade do século XIX, uma série de políticas antijudeus acarretou na imigração de milhões de judeus situados na Polônia, Rússia e onde hoje é a Ucrânia. O principal destino era os Estados Unidos, mas muitos foram para a Inglaterra para se estabelecer no país ou até conseguir acumular dinheiro suficiente para comprar uma passagem de navio para os Estados Unidos (GARDNER, 2014). Entre estas várias famílias, estavam os avós de Stan Getz.

Peter Gardner, em seu artigo, aponta a data de mudança dos avós de Getz para os Estados Unidos:

Por volta de 1903, um homem de aproximadamente 20 anos, de nome Harris e uma jovem moça, de nome Rebecca, eram parte deste grande movimento de pessoas. O primeiro filho de Harris e Rebecca, nascido em East End na cidade de Londres, era o pai de Stan Getz, um dos maiores saxofonistas da história do jazz (GARDNER, 2014).

Getz nasceu em fevereiro de 1927, em Philadelphia, Pennsylvania. No ano de 1940, mais precisamente no dia 16 de fevereiro, aos 13 anos, ganhou do pai um saxofone alto e logo se interessou pelos demais saxofones, acabando por preferir o tenor. Possuía uma excelente afinação e era capaz de solfejar de memória qualquer um dos famosos solos de Benny Goodman (TWOMEY, 2004).

Começando a atuar no cenário musical de Nova York aos 14 anos, Getz desde cedo já chamava atenção dos demais por seu bom ouvido e facilidade com leitura de partituras. Conforme Gardner (2014), “Stanley parece ter sido abençoado com uma afinação perfeita e uma memória fotográfica”. De fato, ao ouvir os solos improvisados de Stan Getz, comparando com as progressões harmônicas, tivemos algumas vezes a impressão de que tocava “de ouvido”⁷, devido aos caminhos harmônicos que ele escolhe nos solos. Portanto, é difícil afirmar que Getz tocava apenas “de ouvido”, mas o fato é que ter essa habilidade era um bom recurso a se usar nas *big bands*⁸ da Era do *Swing*⁹.

⁷ Criando melodias sobre os acordes, mesmo sem saber quais são, por meio da intuição.

⁸ Grupo musical criado nos Estados Unidos, no início do século XX, e bastante vinculado à dança, especialmente entre as décadas de 1920 e 1950, período em que foi bastante popularizada. Geralmente uma

Na década de 1930, o Jazz era a música mais popular nos Estados Unidos e, nesse contexto, o estilo que predominava era o *Swing*, cujo principal elemento eram as *big bands*. Segundo Hobsbawm (2004, p. 76), “Entre 1935 e 1940, a música pop mais uma vez capitulou frente ao *jazz* (agora denominado *swing*), como acontecera em 1914-1920.” Havia várias *big bands* que viajavam por todo o país. Muggiati (2017, p. 50) cita alguns dos que considera os principais nomes desse período:

O *Swing* começara com as bandas negras, como as de Fletcher Henderson, Duke Ellington, Jimmie Lunceford, Count Basie, Cab Calloway e Chick Webb. A partir do momento em que a música das grandes orquestras entrou na grande corrente do consumo americano seus novos ídolos passaram a ser jovens da classe média, com cara de universitários de óculos como Benny Goodman, Tommy Dorsey, Glenn Miller, ou futuros maridos de estrelas de Hollywood, como Harry James (Betty Grable) ou Artie Shaw (Lana Turner, Ava Gardner). As grandes orquestras assumiam então o papel de fazer música basicamente de dança para embalar os sentimentos de uma geração romântica (a Geração Casablanca) que ainda hoje se lembra emocionada dos tempos do *cheek to cheek* ao ouvir um *Moonlight Serenade* por Glenn Miller ou *I’m Getting Sentimental Over You* por Tommy Dorsey.

Getz passou a excursionar com a banda de um famoso trombonista da época, Jack Teagarden, após um acordo feito entre conselho escolar local, os pais de Stan Getz e Teagarden, o *band leader*¹⁰ passou a assumir a responsabilidade sobre o jovem, que, nesse período, tinha apenas 16 anos (TWOMEY, 2004).

Obviamente, a vida na estrada foi uma excelente experiência para o jovem, do ponto de vista musical. Nesse ponto, é interessante observar, na trajetória de Getz, o amadurecimento musical adquirido pela experiência musical em grupo e mais especificamente em uma *big band*. Não houve apenas amadurecimento musical, pois, de acordo com Twomey (2004), Getz desenvolveu, já em seu primeiro ano de vida profissional, um enorme vício em bebidas e também em cigarros, esse último o acompanhou até o último dia de vida.

big band é formada por 5 saxofones, 4 trompetes, 4 trombones e a base (contrabaixo, bateria, piano e guitarra).

⁹ Estilo musical da década de 1930, que ganhou *status* de música pop entre 1935 e 1946. O principal símbolo da Era do *Swing* eram as *big bands*, que conduziam as festas dançantes da época.

¹⁰ Termo comumente utilizado no jazz para designar o condutor da banda.

Avançando dezoito anos, chegamos à década de 1960, a era do *swing* já havia passado, e o *bebop*¹¹, surgido ainda na década de 1940, vinha influenciando as novas gerações de músicos norte-americanos. O estilo desenvolvido por Charlie Parker¹² (1920-1955) foi a fonte inspiradora de vários outros estilos, dentro da linguagem do Jazz, como o *cool jazz*¹³ e o *hard bop*¹⁴. Brito (1974), em seu artigo publicado no livro de Augusto de Campos, afirma que a própria Bossa Nova sofreu influência do *bebop*. Em que proporção isso se dá não é assunto simples, mas de fato há uma certa relação entre aquela e o Jazz. Como repetimos reiteradamente neste trabalho, não podemos afirmar se, por haver semelhanças com elementos jazzísticos, muitos músicos de renome no estilo americano tenham se interessado pela música brasileira. De qualquer maneira, as composições de Tom Jobim, a batida de violão e interpretação de João Gilberto e os demais bossanovistas começavam a se fazer bastante conhecidos dos americanos e, claro, Stan Getz não deixaria de conhecer e passar a ser também um dos admiradores do movimento.

De acordo com Twomey (2004), o principal responsável por apresentar a música brasileira a Stan Getz foi o guitarrista Charlie Byrd, uma vez que, em 1961, os dois se conheceram tocando num clube em Washington. Após o show, Byrd levou Getz para sua casa e o apresentou várias gravações que havia colhido na América Latina, em uma pesquisa feita em nome do governo americano. Entre as gravações, as que mais impressionaram Byrd foram as de um tipo de “Jazz Samba” chamado “Bossa Nova”. Getz também gostou e viu potencial e gravaram, em 1962, um disco no referido estilo. Para a surpresa de ambos, o disco intitulado “Jazz Samba” vendeu tão bem que ficou no topo da lista da revista *Downbeat*¹⁵ durante todo o ano.

O já citado evento do Carnegie Hall rendeu bons trabalhos para os brasileiros que se apresentaram, surgindo, entre as propostas, o convite a João Gilberto para que gravasse um

¹¹ Um estilo de jazz surgido nos anos 1940 e caracterizado pela complexidade harmônica, associado especialmente aos músicos norte-americanos Charlie Parker, Thelonious Monk, and Dizzy Gillespie.

¹² Saxofonista de jazz dos anos 1940, nascido no Kansas City, EUA. Foi um dos principais idealizadores do estilo *bebop*.

¹³ Estilo de jazz surgido no final da década de 1940 em Nova Iorque. Um de seus maiores representantes foi o músico Miles Davis.

¹⁴ O estilo de jazz desenvolveu-se nos anos 1950, como uma extensão do bebop ou uma revolta contra o cool jazz.

¹⁵ Revista americana dedicada ao jazz.

disco com o saxofonista americano. Então, no ano de 1963, Stan Getz se juntou a João Gilberto e Tom Jobim para gravar o álbum *Getz/Gilberto*. Nessa gravação, há também a participação de Astrud Gilberto, na ocasião esposa do violonista e cantor brasileiro. A moça, que até então não tinha nenhuma experiência profissional como cantora, nem mesmo conhecimento técnico, tornou-se a voz da música que se tornaria um dos maiores *hits* do ano de 1964, chegando a receber o Grammy de melhor *single* do ano e ainda os Grammys de melhor engenharia de álbum e melhor performance em jazz instrumental para Stan Getz (TWOMEY, 2004).

A partir de então, Getz passou a ser visto não só como jazzista, mas também como representante da Bossa Nova, função que o acompanhou até a sua morte em 1991. Ruy Castro (1990) cita apresentações realizadas nos EUA, Europa e Canadá. Mediante uma breve pesquisa de nomes de saxofonistas, brasileiros ou estrangeiros ligados ao movimento, veremos que não havia até então nenhum nome que se destacasse, exceto Bebeto, que fizera parte de todo o início, mas não se encontram facilmente gravações representativas dele. Aliás, solos improvisados nem pareciam ser um interesse de alguns dos integrantes do movimento. Castro (1990, p. 335) fala da cisma de João Gilberto com Stan Getz, na gravação do disco *Getz/Gilberto*: “A gravação [...] não foi tão plácida como as suas fantásticas oito faixas dão a entender”. O autor ainda comenta que “Getz insistia em soprar como se tivesse foles gigantes no lugar de pulmões ou como se o microfone fosse surdo.” Para Medaglia (1974, p. 103), “as suas improvisações abandonam, por vezes, aquele tom coloquial da narrativa musical, apelando, em certos impulsos, para o virtuosismo musical.” Apesar desses pequenos impasses, o álbum foi um sucesso e de fato Stan Getz teve boa representatividade na música brasileira, pois o saxofonista americano ajudou a alargar as possibilidades de solos improvisados, especialmente de saxofone, que até então era pouco vinculado a essa música.

Observando essa relação entre Getz, como representante do Jazz e da Bossa Nova, consideramos necessária uma breve comparação de alguns conceitos presentes em ambos os estilos.

1.4 JAZZ E BOSSA NOVA

1.4.1 Forma

Para Scott DeVeaux e Gary Giddins (2009, p. 31), a forma presente no jazz deriva da música africana, onde a improvisação ocorre dentro de um ciclo rítmico. No jazz, esse ciclo é chamado de *chorus* e envolve tanto ritmo quanto harmonia, ou seja, cada música terá uma duração em compassos, contendo uma própria harmonia. E esse ciclo se repetirá diversas vezes pelos improvisadores. Embora os formatos possam variar, os músicos de jazz tendem a usar duas formas com maior predominância: o *blues*, que é derivado da música africana, e a *forma de trinta e dois compassos*, derivada da canção popular.

O *blues*, no formato mais comum, possui doze compassos e, em sua forma harmônica mais simples, os doze compassos seriam distribuídos da seguinte maneira: uma primeira linha de quatro compassos na tônica¹⁶, a segunda linha de quatro compassos, dividida entre dois compassos na subdominante¹⁷ e retomando a tônica nos próximos dois compassos e a terceira linha dividida entre dois compassos na dominante¹⁸ e dois compassos na tônica, figurando da seguinte maneira:

¹⁶ Nota que dá o seu nome ao tom sobre o qual essa escala repousa.

¹⁷ O quarto grau de uma escala, ou tonalidade.

¹⁸ O quinto grau de uma escala ou tonalidade.

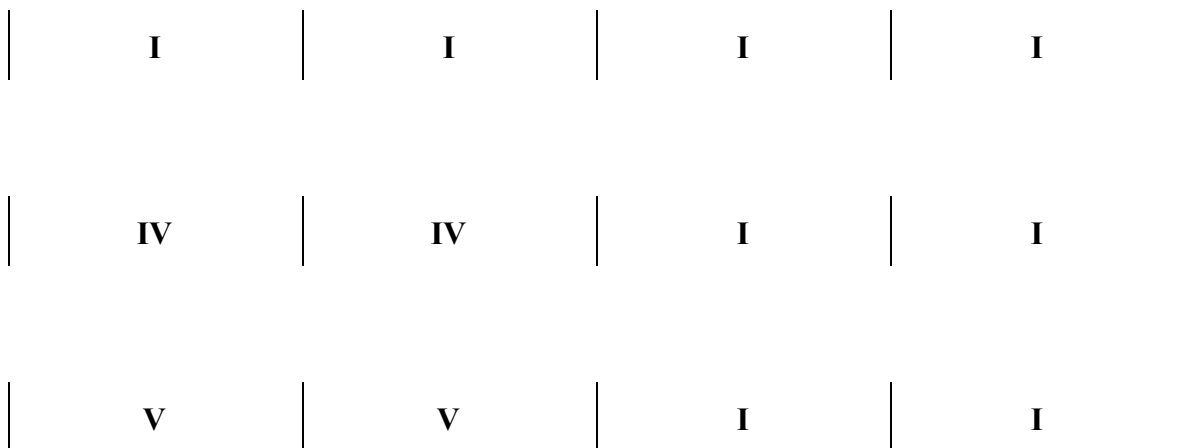


Figura 1 - Forma “blues”

Embora esta seja a base harmônica na qual é construída a forma do *blues*, dificilmente os músicos de jazz a usam na forma mais pura, geralmente fazem substituições harmônicas que geram maior movimentação. Outro aspecto interessante a respeito da forma de *blues* é que os músicos de jazz podem tocá-la em qualquer levada ou andamento, não se restringindo exclusivamente ao jazz (DEVEAUX; GIDDINS, 2009).

A forma canção popular americana, especialmente em sua “época de ouro” nos filmes e musicais da Broadway, entre 1925 e 1960, era dividida em duas seções: um *verso* introdutório e a seção de trinta e dois compassos, conhecida como *refrão* ou *chorus* (*côro*), sendo essa a seção que fazia maior sucesso e que as pessoas saíam dos teatros cantarolando após os musicais. Os músicos de jazz, mesmo os cantores, nunca tocavam a primeira seção em suas performances, preferindo focar no “chorus” e repeti-lo diversas vezes (DEVEAUX; GIDDINS, 2009). Pessoalmente, vivenciamos casos semelhantes em parte da formação de nosso repertório de música brasileira ao longo de anos, não em gravações de discos ou shows abertos, mas, especialmente, em encontros informais de músicos, que preferem tocar o tema principal de determinada música e então repeti-lo inúmeras vezes com variações diversas, ou solos. Pessoalmente, consideramos esta prática excelente para conhecer mais a fundo a melodia e as progressões de acordes de uma música que se queira tocar.

A estrutura da forma de trinta e dois compassos consiste, geralmente, em: uma frase de oito compassos, a repetição da mesma, uma frase contrastante (conhecida como “*bridge ou ponte*”) de oito compassos finalizando em uma meia cadência que direciona aos últimos oito compassos que repetem a frase principal, como no exemplo abaixo:

A	Frase principal (8 compassos)
A	Repetição (8 compassos)
B (<i>bridge</i>)	Frase contrastante (8 compassos)
A	Retorno (8 compassos)

Figura 2 - Forma de trinta e dois compassos

Várias composições bossanovistas seguem essa forma ou uma ideia semelhante, como é o caso de *Só Danço Samba* e *Garota de Ipanema*, de Tom Jobim, aquela segue exatamente a forma de trinta e dois compassos, enquanto essa segue estrutura semelhante, porém, a parte “B” possui dezesseis compassos. Quanto à forma de *blues*, as composições bossanovistas exploram pouquíssimo.

1.4.2 Harmonia

Em relação à harmonia, a sua principal diferença em relação ao *blues* é que a forma de trinta e dois compassos não possui uma base harmônica pré-estabelecida, embora exista um padrão que em geral é seguido, no qual o primeiro e o segundo “A” se distinguem harmonicamente por terminar, respectivamente, em meia cadência e cadência perfeita (DEVEAUX; GIDDINS, 2009).

1.4.3 Ritmo

A principal diferença entre Jazz e Bossa Nova se faz na parte rítmica e, no caso da música americana, a pulsação¹⁹ principal se dá com base na quiáltera²⁰, enquanto que na música brasileira isso se dá com base na síncopa²¹.

Enquanto se aponta para a harmonia bossanovista como influenciada pelo jazz, a rítmica da Bossa Nova é proveniente do samba. Segundo Meller (2013, p. 7; grifo nosso), “O suporte musical da bossa nova era moldado, na esfera da harmonia, pelo *jazz*, e, no substrato rítmico, por elementos tomados de empréstimo ao samba”. Ainda para Meller (2013), a Bossa Nova se apropriou da rítmica sincopada do samba de morro e a revestiu de sofisticação jazzística e chopiniana. Sobre a Bossa Nova, Brito (1974, p. 30) afirma que “as síncopas são muito mais frequentes e agora bastante valorizadas. Medaglia (1974), em seu artigo sobre a Bossa Nova, embora reconheça elementos do jazz, acredita que as “verdadeiras” raízes da Bossa Nova são totalmente brasileiras. Já Santos (2006, p. 11), em sua dissertação de mestrado, afirma que, para Medaglia (1974), a Bossa Nova possui origem na música brasileira, porém, toma emprestado “alguns recursos melódicos e harmônicos do jazz, na forma da criatividade melódica, da complexidade da harmonia e do detalhamento estrutural do *Cool Jazz* vindos por meio dos precursores”.

Segundo Medaglia (1974, p. 76-77), a Bossa Nova apresenta não apenas uso mais frequente de síncopas nas melodias, mas desenvolveu ainda mais a estrutura rítmica de acompanhamento do samba, “que deixou de ser simétrica, possuindo estrutura própria, independente do canto; deixou de ser repetitiva, não sendo paralela ao canto e sempre se antecedendo um mínimo ao tempo forte do compasso.” Medaglia (1974) apresenta alguns exemplos, presentes no LP *Chega de Saudade*, para representar suas considerações:

¹⁹ Unidade abstrata de medida do tempo musical, a partir da qual se estabelecem as relações rítmicas: cadência, tempo, pulso.

²⁰ Figuração rítmica resultante da divisão irregular de um ou mais tempos.

²¹ Padrão rítmico em que um som é articulado na parte fraca de um tempo ou compasso, prolongando-se pela parte forte do seguinte.



Figura 3 - exemplo de antecipação rítmica da Bossa Nova



Figura 4 - Exemplificação da batida tradicional do Samba

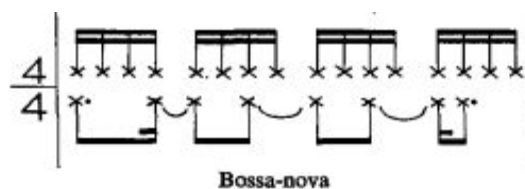


Figura 5 - Exemplificação da batida da Bossa Nova, desenvolvida por João Gilberto, em *Chega de Saudade*

Para efeito de comparação, na figura 6, temos a rítmica executada pelo *prato de condução (ride)*²² e *chimbal (hi-hat)*²³ no Jazz, demonstrando a característica contrastante com a levada da Bossa.

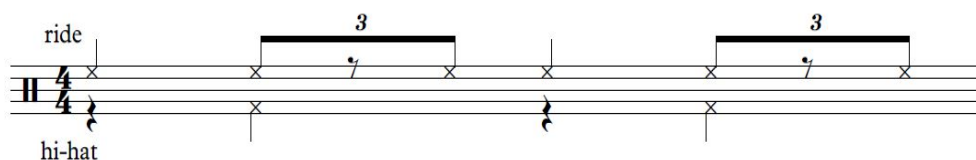


Figura 6 - Levada típica de Jazz

Feitas estas breves considerações, passemos a explorar os solos de Stan Getz.

²² Prato de bateria usado, comumente no jazz, para manter o tempo.

²³ Par de pratos pertencentes ao kit de bateria e no jazz geralmente é tocado com os pés para marcar os tempos 2 e 4.

2 ASPECTOS DA LINGUAGEM DA IMPROVISACÃO JAZZÍSTICA PRESENTES NOS SOLOS DE GETZ EM *DESAFINADO*

Com base no livro de Jerry Coker, *Elements of jazz language for the developing improviser*, escolhemos os aspectos que consideramos mais importantes para definir a linguagem da improvisação jazzística e que usaremos para analisar os solos de Getz em *Desafinado*. Para Coker (1991), a linguagem dentro de um estilo musical é um ponto de partida lógico, provendo aspectos que, embora não sejam os únicos importantes para um improvisador, são totalmente necessários, assim como algumas palavras simples que se retiradas de um idioma o tornam impossível ao entendimento.

A seguir, daremos alguns exemplos, com base no livro de Coker, dos aspectos encontrados nos solos de Getz em *Desafinado*. Sendo assim, serão comparadas as versões de “Jazz Samba” e “Getz/Gilberto”. Antes de partirmos para a análise de fato, necessitamos apresentar alguns termos simples, porém, fundamentais para melhor compreendermos os aspectos explorados: 1 - usaremos as cifras para representar as notas musicais, se sabemos que há sete notas musicais, as correspondentes a cada uma delas será: Dó (C), Ré (D), Mi (E), Fá (F), Sol (G), Lá (A) e Si (B); 2 - buscaremos utilizar a escala diatônica²⁴ de Dó como base para os nossos exemplos, embora os exemplos apresentados sejam possíveis em qualquer tonalidade. Sendo a escala de Dó Maior composta de sete notas: C-D-E-F-G-A-B, podemos representar a mesma escala numericamente, usando os números 1-2-3-4-5-6-7, que são, respectivamente, os graus. Caso seguissemos a sequência novamente, teríamos C-D-E..., etc. Numericamente, não repetimos o número, embora o nome da nota seja o mesmo: 1-2-3-4-5-6-7 (8-9-10..., etc) ou C-D-E-F-G-A-B (C-D-E..., etc).

²⁴ Que procede de acordo com a sucessão natural dos tons e semitons.

2.1 ARPEJO

Em primeiro momento, analisamos os arpejos encontrados nos solos. Para Coker (1991), embora o som do acorde já seja produzido através da seção rítmica, ele é frequentemente tocado nos solos improvisados de jazz e por vezes de forma interessante. Coker apresenta cinco possíveis funções para o arpejo: 1 - *como uma frase que ajuda a direcionar o ouvido do improvisador à estrutura exata e o som de um acorde*; 2 - *para praticar e aprender o som de cada acorde em uma determinada progressão ou sequência harmônica*; 3 - *como pertencente a uma frase melódica*; 4 - *para deixar claro, a quem estiver ouvindo, o som de um acorde*; e 5 - *para se comunicar e reforçar, para outros membros de um grupo, uma progressão de acordes*.

Na figura 7, vemos uma demonstração de um trecho no qual ocorrem arpejos no solo da versão “Jazz Samba”:



Figura 7 - Solo da versão “Jazz Samba”, trechos com arpejos

Na figura 8, temos um trecho da versão “Jazz Samba”, na qual ocorrem arpejos no final das frases da melodia da música:



Figura 8 - Solo da versão “Jazz Samba”, trechos com arpejos em finais de frase

Na figura 9, temos a demonstração de um trecho da versão “Getz/Gilberto”, no qual ocorrem os arpejos:

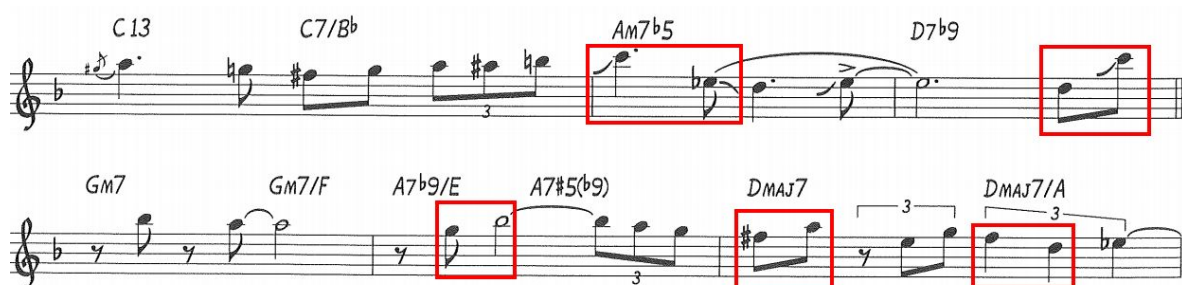


Figura 9 - Solo da versão “Getz/Gilberto”, trechos com arpejos

Em ambos os solos, verificamos o uso frequente dos arpejos. Evidentemente, essa frequência não é inesperada, pois sabemos que os arpejos representam a sonoridade básica do acorde, sendo natural que, em uma construção melódica, eles sejam bastante explorados. No entanto, consideramos, com base em Coker (1991), que podem ocorrer de forma mais ou menos coerente ou, poderíamos dizer, mais ou menos musical. No solo da versão “Jazz Samba”, Getz utiliza os arpejos de forma mais acentuada nos finais de frase e predominantemente com notas da tríade, como no trecho musical apresentado na figura 7. No momento em que a melodia da música é exposta, novamente Getz mantém os arpejos nos fins de frases, porém, agora adicionando outras notas do acorde (sétima e nona), como

no trecho apresentado na figura 8. Na versão de “Getz/Gilberto, ao longo do solo, os arpejos aparecem de maneira mais sutil e mais ligados ao contexto melódico apresentado. Há também uma ocorrência maior de notas estratégicas do acorde, denominadas por Phil DeGreg (1994) como “notas guia”, que são a sétima e a terça, como no trecho musical apresentado na figura 9.

Acrescentando algumas notas à trama, podemos buscar padrões dentro da escala de cada acorde. E isso será feito no próximo tópico.

2.2 PADRÕES

Para Jerry Coker (1991), os padrões podem ser escalares ou digitais. Padrões são células de notas, geralmente de quatro ou oito, que são estruturadas de acordo com o valor numérico a que se referem em um determinado acorde. Uma célula com as notas C-D-E-G, por exemplo, na tonalidade de Dó maior, seria um padrão digital 1-2-3-5. Da mesma forma, a sequência de notas C-D-E-F-G-A-B-C seria um padrão 1-2-3-4-5-6-7-8.

Um padrão pode se adaptar a qualquer tonalidade. Sendo assim, o padrão 1-2-3-5, citado acima, poderia ser transformado em 1-2-b3²⁵-5 para se ajustar à tonalidade de Dó menor. Os padrões escalares são baseados em uma única escala, mas podem, eventualmente, acomodar dois ou mais acordes relacionados com a mesma escala, por exemplo, em uma progressão IIm-V7-I7M²⁶. Na tonalidade de Dó maior, os acordes IIm e V7 são extraídos da escala de Dó maior. Portanto, um padrão envolvendo as notas dessa escala poderia acomodar os três acordes.

Observamos o uso dos padrões, digitais e escalares, em ambos os solos. Na versão de “Jazz Samba”, esses padrões ocorrem em maior número e há maior variação nas combinações das notas de cada padrão, como nos padrões destacados nas figuras 10 e 11, o que os torna mais próximos da ideia de padrões de jazz apresentados por Coker. No solo da versão “Getz/Gilberto, os padrões também se enquadram no princípio abordado por Coker,

²⁵ Refere-se à terceira nota da escala abaixada em meio tom.

²⁶ Frequentemente, as progressões harmônicas são representadas por números romanos, especialmente em análise harmônica. Os números apresentados são referentes aos graus da escala. A progressão IIm-V7-I é bastante típica do jazz.

ou seja, são padrões tipicamente jazzísticos. No entanto, conforme vemos nos trechos musicais apresentados nas figuras 12 e 13, nesta versão Getz explorou combinações mais lineares na configuração dos padrões, talvez para buscar maior proximidade com a textura mais econômica criada pelos músicos bossanovistas que o acompanham na gravação.

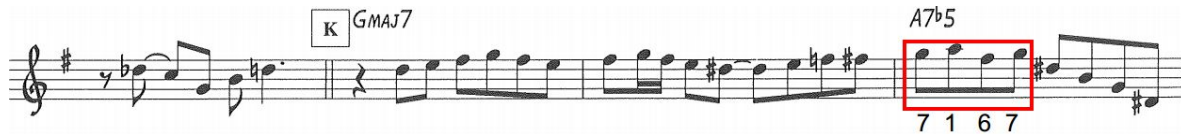


Figura 10 - Solo da versão “Jazz Samba”, trecho com ocorrência de padrão digital

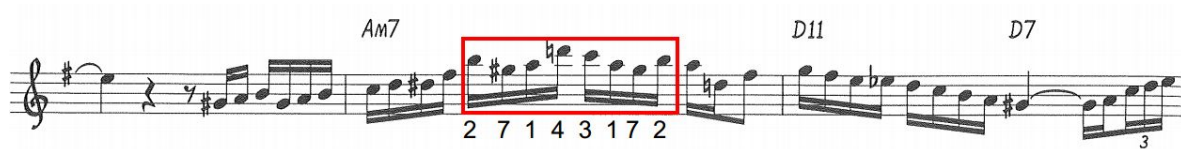


Figura 11: Solo da versão “Jazz Samba”, trecho com ocorrência de padrão escalar



Figura 12: Solo da versão “Getz/Gilberto”, trecho com ocorrência de padrão digital

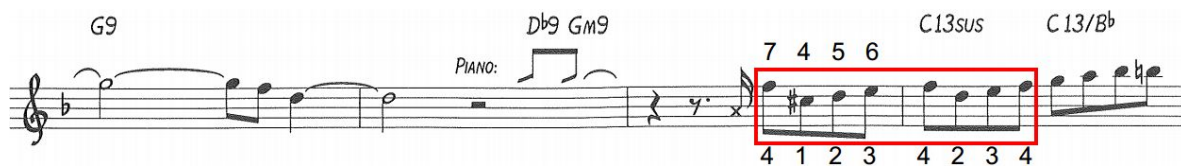


Figura 13: Solo da versão “Getz/Gilberto”, trecho com ocorrência de padrão escalar

2.3 RESOLUÇÃO 7-3²⁷

Para Coker (1991, p. 19), “A resolução em música geralmente refere-se a uma conexão, suave e graciosa, de sucessivos acordes em uma progressão. O termo também sugere que uma tensão harmônica foi resolvida”. No jazz, segundo Coker (1991), a resolução 7-3 mais importante para o improvisador é a que se refere à progressão harmônica IIm-V7, embora a progressão V7-I também seja frequentemente estudada.

A principal razão para o uso da resolução 7-3, na improvisação jazzística, é que esse tipo de resolução possibilita caracterizar melhor, mesmo com apenas duas notas, uma progressão harmônica, especialmente a progressão IIm-V7-I, que é muito frequente no Jazz. O desafio do improvisador é utilizar a resolução 7-3 em suas melodias com o máximo de variedade, porém, dando ênfase à progressão harmônica. Dessa forma, a resolução 7-3 serviria não somente para guiar o ouvinte durante as progressões harmônicas, mas também para dar mais beleza e suavidade à melodia sugerida no improviso.

No jazz, o princípio é simples, em uma progressão IIm-V7, a resolução 7-3 dar-se-ia entre b7 do IIm e 3 do V7. Se a progressão supracitada estivesse na tonalidade de “Dó maior”, os acordes seriam Dm (IIm) e G7 (V7) e as notas da resolução seriam “Dó” e “Si”. O mesmo princípio poderia ser aplicado a uma progressão em tonalidade menor. Se estivéssemos em “Dó menor”, os acordes seriam Dm7b5 (IIm7b5) e G7 (V7) e as notas da resolução seriam as mesmas. Na progressão V7-I, caso estivéssemos em “Dó maior”, os acordes seriam G7 (V7) e C7M (I7M) e as notas de resolução seriam “Fá” e “Mi”.

Curiosamente, na versão de “Jazz Samba”, encontramos maior ocorrência da resolução 7-3 na cadência IIm-V7, reforçando uma característica mais jazzística e indo ao encontro do que apresenta Coker no conceito apresentado acima, conforme vimos nos trechos apontados no exemplo da figura 14. Já em “Getz/Gilberto”, conforme vimos no trecho musical da figura 15, houve a predominância da resolução na cadência V7-I, de certa forma valorizando essa cadência em detrimento da outra mais tipicamente jazzística, o que,

²⁷ Resolução entre dois acordes, geralmente IIm e V7 ou V7 e I, em que uma nota, sétima ou terça, do primeiro acorde resolve em terça ou sétima do próximo acorde.

indiretamente, reforça a ideia de Brito (1974, p. 28), de que, embora tenha influência do jazz em sua harmonia, “na bossa nova parecem pouco frequentes as chamadas ‘cadências de jazz’, bastante características no jazz, em todas as suas manifestações”.



Figura 14 - Solo da versão “Jazz Samba” - Resolução 7-3

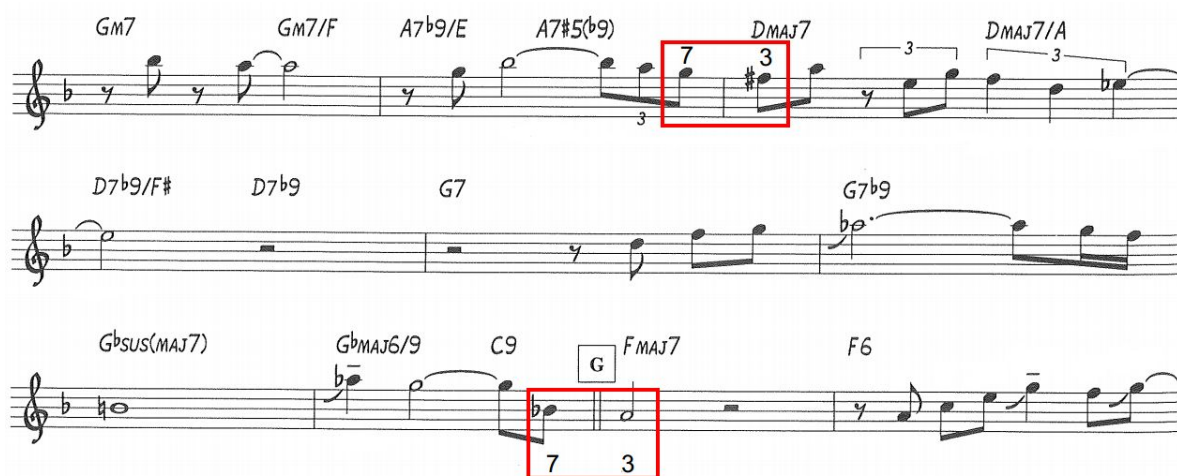


Figura 15 - Solo da versão “Getz/Gilberto” - Resolução 7-3

2.4 RESOLUÇÃO 3-b9²⁸

O princípio desta resolução é simples e refere-se ao movimento entre “terça maior” e “nona menor” de um mesmo acorde dominante. De acordo com Coker (1991, p. 26, grifo nosso), “Esta resolução é extremamente comum em solos improvisados de jazz”, pois o movimento entre as notas pode ocorrer partindo da terça maior para a nona menor de forma ascendente, de forma descendente, bem como podem haver outras notas entre elas.

Getz explorou a sonoridade da “nona bemol” em várias passagens dominantes, nos dois solos, mas em “Jazz Samba” a resolução 3-b9 foi mais frequente e diríamos até mais caracteristicamente jazzística. Nessa versão, a resolução mencionada aparece de forma mais clara, dando a entender que o improvisador realmente quer partir da “terça” para alcançar a “nona menor”, conforme vimos no exemplo da figura 16. No solo da versão Getz/Gilberto, a resolução aparece em quantidade bem menor. Embora Getz explore bem a “nona bemol” nos acordes dominantes, a relação entre a “terça” e a “nona bemol” é pouco explorada, e até mesmo camuflada quando ocorre, mas parecendo não ser intencional, conforme vimos no exemplo da figura 17.

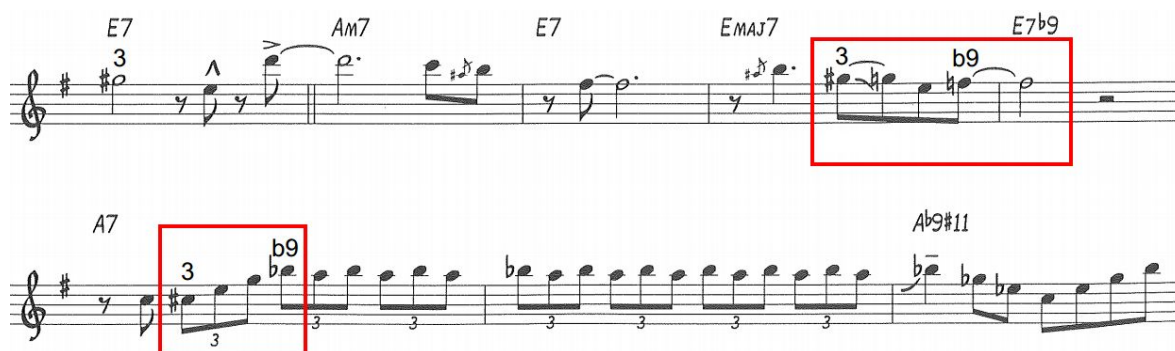


Figura 16 - Solo da versão “Jazz Samba” - Resolução 3-b9

²⁸ Resolução entre dois acordes, geralmente acorde dominante, em que a terça do acorde resolve na nona bemol do mesmo acorde em uma passagem melódica.

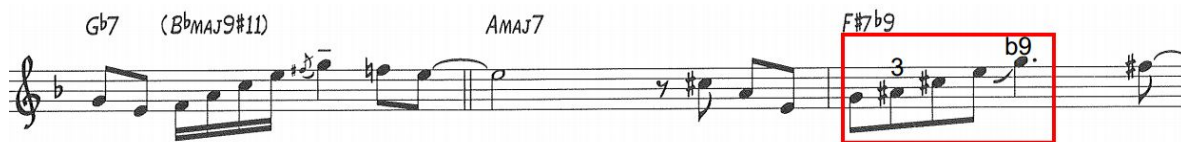


Figura 17 - Solo da versão “Getz/Gilberto” - Resolução 3-b9

2.5 ESCALA BEBOP

Para Baker (1987), devido à sua influência e consequências causadas na linguagem do jazz, o bebop é provavelmente o estilo mais importante e difundido dentro do contexto da improvisação jazzística. A escala bebop mais comum é baseada na escala *mixolídea*. Em seu livro *How to play bebop*, David Baker (1987, p. 1) diz que “as regras para o uso desta escala são dadas com o acorde sétima de dominante como ponto de partida”.

O princípio da escala bebop consiste em acrescentar uma nota à escala, transformando-a em uma escala de oito notas. Na escala de sétima da dominante, o cromatismo adicional ocorre no sétimo grau e, em sua forma comum, a escala dominante apresenta os graus 1-2-3-4-5-6-b7. Ao ter acrescido o cromatismo característico do bebop, passa a apresentar a forma 1-2-3-4-5-6-b7-7, com a sétima menor e maior presentes na mesma escala. Conforme Aebersold (1967, p. 28), “A escala bebop de sétima de dominante pode funcionar como um substituto do acorde II menor. Exemplo: a escala bebop de C7 (C D E F G A Bb B) pode também ser tocada sobre um acorde de Gm”. Seguindo este princípio, percebemos que o cromatismo adicionado à escala do acorde II menor ocorre entre a terça menor e a quarta do mesmo acorde. Sobre o acorde maior, o cromatismo mais frequente ocorre entre o quinto e o sexto graus da escala, em “Dó Maior” teríamos uma escala bebop maior com as notas C D E F G G# A B.

Apesar de percebermos a presença de elementos extremamente comuns do bebop, como os já demonstrados aqui, padrões e finalizações, por exemplo, nos dois solos de Getz em *Desafinado* que analisamos, há poucas ocorrências da escala bebop. Embora Getz

recorra bastante ao cromatismo nos dois solos, os poucos exemplos que encontramos nos dois solos restringem-se à escala bebop maior no solo da versão “Jazz Samba” e escala bebop dominante no solo da versão “Getz/Gilberto”, como nos exemplos das figuras 18 e 19.



Figura 18 - Solo da versão “Jazz Samba” - Escala bebop maior

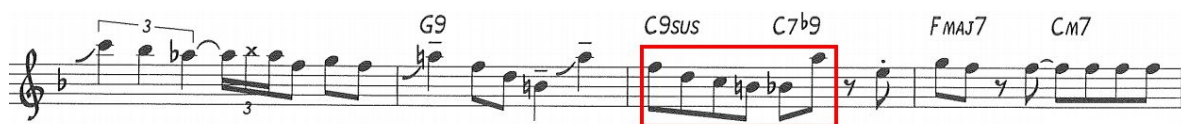


Figura 19 - Solo da versão “Getz/Gilberto” - Escala bebop dominante

2.6 GENERALIZAÇÃO HARMÔNICA

De acordo com Coker (1991, p. 45), “A generalização harmônica ocorre quando um improvisador escolhe uma escala para acomodar dois ou mais acordes de uma progressão”. O improvisador pode escolher uma escala que seja comum a todos os acordes da progressão ou até mesmo uma escala que não seja totalmente comum a nenhum dos acordes.

Dependendo da escala escolhida pelo improvisador, todas as notas podem ser comuns aos acordes presentes na progressão. Por exemplo, em uma progressão IIm-V7, cuja tonalidade seja “Dó Maior”, os acordes Dm e G7 são extraídos da tonalidade de Dó e as escalas dos acordes são totalmente compatíveis. Porém, há situações em que o improvisador deseja gerar uma sonoridade específica e, então, simplesmente escolhe uma escala cujos acordes da generalização harmônica não são compatíveis, por exemplo, na

mesma. Se na mesma progressão o improvisador escolhesse a escala de “tons inteiros” de G, as notas C# e D# não seriam compatíveis com ambos os acordes, porém, se pensarmos que o improvisador se apropriou da função dominante do acorde de G e que, segundo Guest (2005, p. 25), “Os acordes V7 podem ser enriquecidos por grande número de notas de tensão: (9) (b9) (#9) (b5) (#5) (13) (b13) (#11) e suas combinações”. Como as notas C# (#11) e D# (#5) podem ser recepcionadas pelo acorde dominante, tem-se então a escala que originou a generalização harmônica no segundo exemplo.

O único exemplo que encontramos de uma possível generalização harmônica ocorreu no solo da versão “Jazz Samba”. Na progressão “Am - D7”, Getz toca uma escala provavelmente baseada na escala “menor melódica” de A, a escala parece ser uma escala lídeo dominante de D, que teria as notas D E F# G# A B C, porém, Getz adiciona uma nota de passagem entre D e E, ficando com oito notas (D D# E F# G# A B C), semelhante à escala bebop. Percebemos assim que, aparentemente, Getz opta por utilizar uma escala que seria do acorde dominante de D para acomodar os dois acordes da progressão.

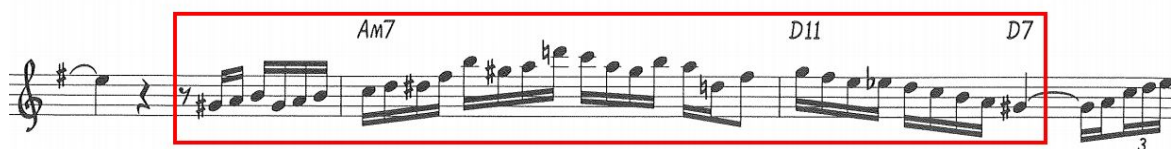


Figura 20 - Solo da versão “Jazz Samba” - Generalização harmônica

2.7 SEQUÊNCIA

Uma sequência ocorre quando um fragmento ou motivo melódico é imediatamente repetido, de forma idêntica ou com variações. O número de repetições de um mesmo fragmento melódico obviamente não costuma ser sempre o mesmo. No entanto, é necessário pelo menos uma repetição para que se caracterize uma sequência. Segundo Coker (1991, p. 55), “Os motivos usados em uma sequência podem ser longos ou curtos, e

eles podem ser melódicos, rítmicos, harmônicos ou baseados em um intervalo provocativo”.

A sequência talvez seja o aspecto presente na linguagem da improvisação jazzística que Getz mais explorou nos dois solos analisados. Nos exemplos das figuras 21 e 22, apresentamos trechos em que Getz explora, nas duas versões, as sequências de forma bastante evidente, trabalhando variações em fragmentos melódicos e rítmicos, e a repetição de um mesmo intervalo.

The image displays a musical score for a jazz solo, identified as Figure 21. It consists of three staves of music in G major (one sharp). The first staff features a red circle around a melodic phrase labeled 'Fragmento melódico' and a red bracket under a rhythmic pattern labeled 'Fragmento rítmico'. The second staff has a red circle around a specific interval labeled 'Intervalo provocativo'. The third staff contains several red boxes highlighting intervals. Chord symbols 'F/G' and 'G' are written above the staff. Trill and triplet markings are present.

Figura 21 - Solo da versão “Jazz Samba” - Sequências



Figura 22 - Solo da versão “Getz/Gilberto” - Sequências

2.8 CROMATISMO LINEAR

Em algumas linhas melódicas criadas no momento de um solo improvisado, podem surgir nos tempos fortes de um compasso, propositadamente ou não, notas cromáticas, isto é, que não pertencem ao acorde do momento. Para Aebersold (1967), é comum, nos solos de jazz, ouvir o improvisador tocar notas que não fazem parte da escala do acorde e um bom solista consegue fazer isto e ainda assim soar bem. A esse tipo de evento Coker dá o nome de “cromatismo linear”.

A escala cromática é normalmente bastante explorada pelos solistas do jazz. Segundo Aebersold (1967, p. 34, grifo nosso), “A escala cromática é o alfabeto musical do improvisador”. A exemplo das sequências, esse aspecto da improvisação jazzística também foi bastante explorado nos solos de *Desafinado*. Nos exemplos mencionados nas figuras 23 e 24, buscamos apresentar trechos menos convencionais, mas que demonstram bem a forma como Getz utilizou o cromatismo nos solos analisados. No solo da versão “Jazz Samba”, conforme o trecho musical presente na figura 23, Getz explora a escala cromática de forma mais claramente ligada ao *bebop*, inclusive criando linhas melódicas bastante típicas desse estilo. Na versão “Getz/Gilberto”, mais uma vez percebemos uma leve tendência de afastamento das características jazzísticas e proximidade com a Bossa Nova, reforçando a

fala de Medaglia (1974, p. 103), de que Getz se esforçava “no sentido de atingir o verdadeiro sentido da autêntica BN”. Obviamente, os cromatismos explorados por Getz, em ambos os solos, enquadram-se no conceito de cromatismo jazzístico apresentado por Coker. Porém, na versão em que o saxofonista é acompanhado por brasileiros, a exemplo do que falamos sobre os padrões, há maior linearidade e de certa forma maior singeleza nas construções melódicas, o que torna essa versão mais próxima das características minimalistas da Bossa Nova.

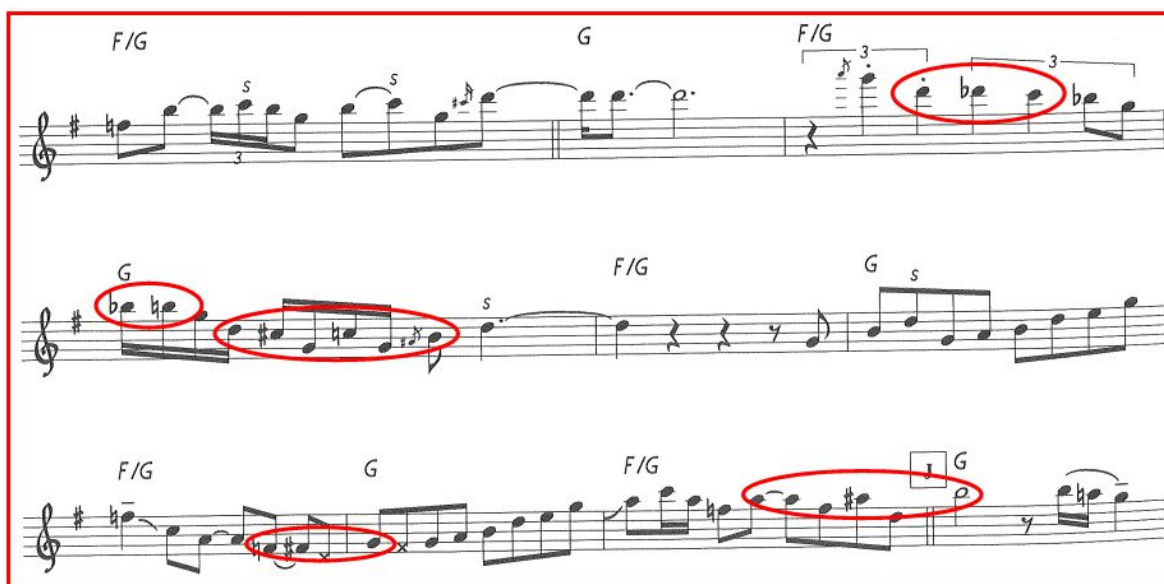


Figura 23 - Solo da versão “Jazz Samba” - Cromatismo

Figure 24 is a musical score for a solo in the "Getz/Gilberto" version, featuring chromaticism. The score is written in treble clef with a key signature of one flat (B-flat). It consists of three staves. The first staff has chords F6, FMAJ7, and F6. The second staff has chords G7b5, G7b5/Db, G7b5, and C13sus. The third staff has chords C13, C7/Bb, Am7b5, and D7b9. Red circles highlight specific chromatic passages: one in the first staff (F6 to FMAJ7) and another in the third staff (C13 to C7/Bb).

Figura 24 - Solo da versão "Getz/Gilberto" - Cromatismo

CONSIDERAÇÕES FINAIS

Na literatura do estudo de improvisação na música popular, encontramos pouco conteúdo a respeito de aspectos presentes na construção de uma linguagem improvisatória na Bossa Nova. Em contrapartida, no tocante ao Jazz, deparamo-nos com grande diversidade de material, o que nos ofereceu subsídio suficiente para abordarmos os aspectos presentes na construção do estilo de improvisação de Getz, tanto na Bossa Nova quanto para o estudo da obra pesquisada. Conforme avançamos em nossa pesquisa, constatamos que o estilo bossa nova de fato sofre influência do Jazz, sobretudo na construção harmônica. No entanto, esse estilo está ligado ao samba e à cultura nacional. No que diz respeito aos aspectos jazzísticos utilizados por Getz na construção de seus solos, nas duas versões de *Desafinado* que pesquisamos, consideramos que esses elementos, da forma como foram utilizados por Getz, foram totalmente aceitos pela Bossa Nova e para a improvisação na mesma. Porém, não são suficientes para definir, por si só, um solo como jazzístico ou bossanovista. Reiterando o que dissemos em nosso texto introdutório, os aspectos jazzísticos funcionam como as vogais em uma língua, dando sentido às palavras que, por sua vez, estabelecem a comunicação, o que quer dizer que é preciso bem mais do que vogais bem coordenadas para se construir um texto coerente. Coker (1991), em seu livro, também afirma algo em sentido semelhante. Os elementos explorados por Getz, em ambos os solos, são tipicamente jazzísticos. Porém, observando a construção dos solos das duas versões, percebemos diferenças gritantes que nos fazem concluir que, embora os aspectos jazzísticos estejam presentes nos solos das duas versões, uma se aproxima mais da temática da Bossa Nova do que outra. Na versão “Jazz Samba”, notamos algumas características que, juntando-se aos aspectos pesquisados, afastaram essa versão da linguagem bossanovista, porque, ritmicamente, há uma predominância de figuras tipicamente exploradas no Jazz, como a colcheia e a semicolcheia, as frases são mais longas, como no *bebop*. O acompanhamento traz uma certa semelhança com o *son montuno*²⁹, resultante da pouquíssima experiência com a música e cultura brasileira por parte de

²⁹ Ritmo cubano associado à dança, presente na salsa.

todos os integrantes e a isso soma-se a vasta experiência que, com o Jazz, alguns possuíam. Na versão Getz/Gilberto, em oposição ao que ocorre com a versão de Getz junto a Charlie Byrd, a base é totalmente formada por músicos brasileiros e com ampla experiência na música brasileira, estando o próprio Stan Getz, a essa altura, um pouco mais familiarizado com a linguagem bossanovista. Percebemos que, em seu solo dessa versão, o saxofonista americano busca economizar em notas, explorando, portanto, bastante as pausas. Getz também usa de maior variedade rítmica no solo dessa versão. Obviamente, essa discussão é bastante ampla e ultrapassa os limites deste trabalho, pois sabemos que há muito a ser discutido e que carece de maior aprofundamento, como, por exemplo, averiguar até que ponto as diferenças entre as versões não seriam produto de uma exigência mercadológica ou de outros fatores extramusicais não mencionados neste trabalho. Mas, como resposta aos nossos questionamentos, concluímos que Getz construiu os seus solos das duas versões a partir dos aspectos jazzísticos, porém, esses aspectos isoladamente não são capazes de definir o estilo do solo como Bossa Nova ou não. Getz, nas palavras de Medaglia (1974, p. 103), foi “o músico norte-americano mais interessado e mais esforçado no sentido de atingir o verdadeiro sentido da autêntica BN”, pois trouxe os aspectos presentes na linguagem da improvisação jazzística, mas a bossa lhe cobrou aspectos não encontrados fora da cultura nacional.

Quanto a esta pesquisa, esperamos que ela contribua para despertar o interesse acerca da construção da linguagem da improvisação dentro do contexto da música popular brasileira.

REFERÊNCIAS

- AEBERSOLD, Jamey. **How to play jazz and improvise**. Jamey Aebersold, 1967.
- BAKER, David N. **How To Play Bebop, vol. 1-3**. Van Nuys. 1987.
- BELAN, Gustavo César Silva. A Bossa Nova e outras bossas nas Geraes. In: ENCONTRO ESTADUAL DE HISTÓRIA DA ANPUH-SP, 22., 2014, Santos-SP. **Anais eletrônicos...** Santos: UniSantos, 2014. Disponível em: <<http://www.encontro2014.sp.anpuh.org/site/anaiscomplementares>>. Acesso em: 17 out. 2018.
- BOLLOS, Liliana Harb; COSTA, Carlos Henrique; CORRÊA, Fernando Antônio de Alvarenga. As gravações históricas da canção “Desafinado”: desdobramentos da Bossa Nova no cenário internacional. **ARJ—Art Research Journal**, Natal, v. 4, n. 1, p. 96-113, 2017.
- BRITO, Brasil Rocha. Bossa nova. In: CAMPOS, Augusto de. **Balanço da bossa e outras bossas**. São Paulo: Perspectiva, 1974. p. 17-40.
- BURKE, Peter. **Hibridismo Cultural**. São Leopoldo-RS: Editora Unisinos, 2010.
- CAMPOS, Augusto de. **Balanço da bossa e outras bossas**. São Paulo: Perspectiva, 1974.
- CABRAL, Sérgio. **MPB na era do rádio**. Barueri-SP: Editora Lazuli, 2016.
- CAPRARO, André Mendes; SANTOS, Natasha; LISE, Riqueldi Straub. O enredo da vitória - seleção brasileira de futebol e identidade nacional (1950-1970). **Record: Revista de História do Esporte**, Rio de Janeiro, v. 5, n. 2, 2012.
- CASTRO, Ruy. **Chega de Saudade: a história e as histórias da Bossa Nova**. São Paulo: Companhia das Letras, 1990.
- COKER, Jerry. **Elements of the Jazz Language for the developing improviser**. Miami: Warner Bros Publications, 1991.
- DEGREG, Phil. **Jazz Keyboard Harmony: A Practical Voicing Method for All Musicians: for Class Or Individual Study: Pour Claviers**. Aebersold, 1994.
- DEVEAUX, S.; GIDDINS, G. **Jazz: Essential listening**. Disponível em: <<http://books.wwnorton.com/books/webad.aspx?id=4294996734>>. Acesso em: 17 out. 2018.

FONTE, Bruna; MENESCAL, Roberto. **Essa tal de Bossa Nova**. São Paulo: Prumo, 2012. 176 p.

GARDNER, P. **Stan Getz's East End Roots**. Disponível em: <<http://www.crj-online.org/>>. Acesso em: 8 jan. 2019.

GETZ, Stan. **Jazz Samba (com C. Byrd)**. Verve EUA. 2304195. 1962. 1 CD.

GETZ, Stan; GILBERTO, João. **Getz/Gilberto featuring A. C. Jobim**. Verve-EUA 314521-414. 1964. 1 CD.

GUEST, Ian. **Harmonia–Método Prático - Vol. 1**. Rio de Janeiro: Lumiar Editora, 2006. 163 p.

GUEST, Ian. **Harmonia–Método Prático. Vol. 2**. Rio de Janeiro: Lumiar Editora, 2006. 143 p.

HALL, Stuart. **A identidade cultural na pós-modernidade**. TupyKurumin, 2006.

HOBBSAWM, Eric J. **História social do jazz**. Rio de Janeiro: Paz e Terra, 2004.

MEDAGLIA, Júlio. Balanço da bossa nova. In: CAMPOS, Augusto de. **Balanço da bossa e outras bossas**. São Paulo: Perspectiva, 1974. p. 67-123.

MELLER, Lauro. Proposta de Implantação da Disciplina “História da Música Popular Brasileira”: conteúdo, metodologia, bibliografia. In: SIMPÓSIO NACIONAL DE HISTÓRIA-ANPUH, 28., Natal, 2013. **Anais eletrônicos...** Natal: UFRN, 2013. Disponível em: <<http://www.encontro2014.sp.anpuh.org/site/anaiscomplementares>>. Acesso em: 5 abr. 2019.

MOREIRA, Vânia Maria Losada. Os anos JK: industrialização e modelo oligárquico de desenvolvimento rural. In: FERREIRA, Jorge; DELGADO, Lucilia de Almeida Neves. **O Brasil Republicano: o tempo da experiência democrática–da democratização de 1945 ao golpe civil-militar de 1964**. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 2008. p. 155-194.

MUGGIATI, Roberto. **O que é Jazz**. São Paulo: Brasiliense, 2017.

NAVES, Santuza Cambraia. Da Bossa Nova à Tropicália: contenção e excesso na música popular. **Revista Brasileira de Ciências Sociais**, São Paulo, v. 15, n. 43, p. 35-44, 2000.

SANTOS, Fabio Saito dos. **“Estamos Ai”**: um estudo sobre as influências do Jazz na Bossa-Nova. Dissertação (Mestrado em Música) – Instituto de Artes, Universidade Estadual de Campinas, Campinas, 2006.

SEVERIANO, J.; MELLO, Z. H. de. **A canção no tempo: 85 anos de músicas brasileiras** - Vol. 1. São Paulo: Editora 34, 1997. 368 p.

SEVERIANO, J.; MELLO, Z. H. de. **A canção no tempo: 85 anos de músicas brasileiras** - Vol. 2. São Paulo: Editora 34, 1998. 368 p.

TATIT, Luiz. **O século da canção**. São Paulo: Ateliê Editorial, 2004. 251 p.

TINÉ, Paulo José de Siqueira. **Três Compositores da Música Popular do Brasil: Pixinguinha, Garoto e Tom Jobim: uma análise comparativa que abrange o período do Choro à Bossa-Nova**. 2001. 190 f. Dissertação (Mestrado em Música) – Escola de Comunicação e Artes, Universidade de São Paulo, São Paulo, 2001.

TWOMEY, John. **Stan Getz's Biography**. Disponível em:
<<http://www.stangetz.net/bio.html>>. Acesso em: 17 out. 2018.

ANEXOS

Desafinado

Tenor Saxophone

Solo - Versão "Jazz Samba"

Letra e música de:

Newton Mendonça e Tom Jobim

Musical score for "G Melodia" in 4/4 time. The score consists of 34 measures, divided into two systems of 16 measures each. The key signature is one sharp (F#), and the time signature is 4/4. The melody is written on a single staff. Chords are indicated by letters G, F, and G# above the staff. Triplets are marked with a '3' and a bracket. The score includes various musical notations such as eighth notes, quarter notes, and rests.

V.S.

2
38 Am⁷ D⁷ Tenor Saxophone E⁷(b⁹) Am⁷

43 G[#]o⁷ E^ma⁷ E⁷(b⁹) A⁷(b⁹)

47 A^bm^a7

50 G A⁷(b⁹)

54 Am⁷ D⁷

56 E⁷(b⁹) Am Am⁷(b⁵)

60 G^ma⁷ C⁷ B D⁷

64 C[#]m⁷ F[#]7 B⁶ G[#]m⁷

68 C[#]m⁷ F[#]7 B⁶ G[#]m⁷ C[#]m⁷

73 F[#]7 D^ma⁷ D[#]o⁷ E^m7

77 A⁷ Am G[#]o⁷ A⁷ A^b7

Tenor Saxophone

3

82 G A⁷(b5) Am⁷ D⁷

88 E⁷ Cmaj⁷ Cm⁶ G/B

93 A⁷ Am⁷ Cm⁷ F⁷

98 A⁷ D⁷ G F G F G F

103 G F G F G F G F

107 G F G F G F G F

111 G F G F G F G

Tenor Saxophone

Desafinado

Solo - Versão "Getz/Gilberto"

Letra e música de:
Newton Mendonça e Tom Jobim

Chord symbols and staff numbers:

- Staff 1: F⁶, Fmaj⁷, F⁶, G⁷
- Staff 2: 6 Gm⁷/C, C⁷(add9), Am⁷(b5), D⁷(b9), Gm
- Staff 3: 11 A⁷(b9), Dmaj⁷, D⁷(b9), G⁷
- Staff 4: 16 F[#]maj⁷, F[#]6, Fmaj⁷, F⁶, G⁷
- Staff 5: 21 Am⁷, G^{o7}, Am⁷(b5), D⁷(b9)
- Staff 6: 26 Gm⁷, A⁷(b13), Dm⁷, B^{o7}/F[#], Amaj⁷
- Staff 7: 31 G[#]7, G⁷(b13), F[#]7, Amaj⁷/C[#], F[#]7(b9)
- Staff 8: 36 Bm⁷, E⁶/B, Bmaj⁷, C⁶, Bm⁷

2

Tenor Saxophone

41 E⁷ C^{maj7} C^{#o7} Dm⁷ G⁹

46 Gm⁷/C D7(b13) G⁹ F^{#maj7} F^{maj7}

51 G⁷ Gm⁷ C⁹ C7(b9)

56 Am⁷(b5) D7(b9) B^bmaj7 E^b⁹ Bm⁹/A

61 Dm⁷ G⁷ D^{#m}⁹ D^{#m}⁷

66 G⁷ Gm⁷/C F^{maj7}