

**STAN GETZ E A BOSSA NOVA (1962-1964): UMA ANÁLISE ESTILÍSTICA**

Dissertação apresentada ao Programa de Pós-Graduação em Música do Centro de Artes, da Universidade do Estado de Santa Catarina, como requisito parcial para a obtenção do título de Mestre em Música.

Orientador: Acácio Tadeu de Camargo Piedade

G633s Gomes, Luis Felipe Soares  
Stan Getz e a Bossa Nova (1962-1964) / Luis Felipe  
Soares Gomes. - 2017.  
169 p. il.; 29 cm

Orientador: Acácio Tadeu de Camargo Piedade

Bibliografia: p. 107-112

Dissertação (Mestrado) - Universidade do Estado de  
Santa Catarina, Centro de Artes, Programa de Pós-  
Graduação em Música, Florianópolis, 2016.

1. Jazz. 2. Bossa-nova. 3. Stan Getz. I. Piedade,  
Acácio Tadeu de Camargo. II. Universidade do Estado de  
Santa Catarina. Programa de Pós-Graduação em Música.  
III. Título.

CDD: 781.65 - 20.ed.

Ficha catalográfica elaborada pela Biblioteca Central da UDESC

**LUIS FELIPE SOARES GOMES**

**STAN GETZ E A BOSSA NOVA (1962-1964): UMA ANÁLISE ESTILÍSTICA**

Dissertação apresentada ao Programa de Pós-Graduação em Música do Centro de Artes, da Universidade do Estado de Santa Catarina, como requisito parcial para a obtenção do título de Mestre em Música.

**Banca examinadora:**

**Orientador:**

\_\_\_\_\_  
**Prof. Dr. Acácio Tadeu de Camargo Piedade**  
**UDESC**

**Membros:**

\_\_\_\_\_  
**Prof<sup>a</sup>. Dr<sup>a</sup>. Tatyana de Alencar Jacques**  
**UDESC**

\_\_\_\_\_  
**Prof. Dr. Fausto Borém**  
**UFMG**

**Florianópolis**  
**24 de março de 2017**



## RESUMO

Essa pesquisa elucida questões estilísticas do saxofonista Stan Getz tomando como material sua produção no período entre 1962 a 1964, intervalo de importante diálogo do músico com a musicalidade brasileira. Nestes dois anos o jazzista norte-americano dedicou-se ao novo fenômeno musical que chegava do Brasil, a bossa nova, gravando discos representativos para sua carreira e para a divulgação da música brasileira no mundo. O trabalho ilustra as instâncias culturais e sociais as quais a bossa nova surge no Brasil, como também, quando entra nos Estados Unidos, contrapondo o contexto jazzista dos anos de 1960. No que diz respeito às características do estilo do saxofonista e dos procedimentos interpretativos, realizou-se análises musicais baseadas nos registros fonográficos, por meio de transcrições, enfocando principalmente suas improvisações. Foram observadas nuances presentes nas performances, principalmente no que tange ao plano de improvisação e seu vocabulário, contemplando também, aspectos interpretativos tais como timbre, articulação, vibrato e outras peculiaridades vinculadas ao estilo de Getz.

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



## ABSTRACT

This research elucidates stylistic questions regarding saxophonist Stan Getz, addressing his production between 1962 and 1964, an interval of important dialogue between the musician and Brazilian musicality. During these years, the North-American jazz musician was committed to the new musical phenomenon stemming from Brazil, the *bossa nova*, recording representative albums for his career and the worldwide dissemination of Brazilian music. This work illustrates the cultural and social instances in which *bossa nova* emerges in Brazil, as well as the moment it enters the United States, opposing the jazz context of the 60s. Concerning the characteristics of the saxophonist's style and interpretative procedures, we conducted musical analyses based on phonographic records, through transcriptions, focusing on his improvisations. We observed nuances present in the performances, mainly in relation to the improvisation plan and its vocabulary, also contemplating interpretative aspects such as timbre, articulation, vibrato and other peculiarities related to Getz's style.

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



## LISTA DE FIGURAS

Figura 1.1 - Representação de elementos do <i>bebop</i> na improvisação de Stan Getz em <i>Opus De Bop</i> . Compassos 30 ao 33 .....	27
Figura 2.1 - Representação do <i>Tresillo</i> .....	46
Figura 2.2 - Representação do ritmo da <i>habanera</i> .....	46
Figura 2.3 - Representação do <i>Paradigma do Estácio</i> .....	46
Figura 2.4 - Representação do ritmo articulado no tamborim .....	47
Figura 3.1 - Representação da estandardização do ritmo da bossa nova nos Estados Unidos .....	67
Figura 3.2 - Representação dos ritmos da bateria e da percussão em <i>Desafinado</i> do disco <i>Jazz Samba</i> . Compassos 9 ao 12 .....	68
Figura 3.3 - Recorte do jornal Correio da Manhã. Rio de Janeiro, 23 de novembro de 1962 .....	69
Figura 4.1 - Compassos 144 a 146 da improvisação de Stan Getz em <i>Desafinado</i> do disco <i>Jazz Samba</i> . Representação da nuance “chamada-reação” .....	77
Figura 4.2 - Compassos 147 a 153 da improvisação de Stan Getz em <i>Desafinado</i> do disco <i>Jazz Samba</i> . Representação das nuances: “pergunta-resposta”; motivo 1; e o trecho apoiado no <i>voice leading</i> .....	78
Figura 4.3 - Compassos 154 a 156 da improvisação de Stan Getz em <i>Desafinado</i> do disco <i>Jazz Samba</i> . Representação do <i>lick</i> de <i>blues</i> .....	78
Figura 4.4 - Compassos 161 da improvisação de Stan Getz em <i>Desafinado</i> do disco <i>Jazz Samba</i> . Representação do motivo 2 .....	79
Figura 4.5 - Compassos 161 a 173 da improvisação de Stan Getz em <i>Desafinado</i> . Representação do trecho caracterizado pela <i>hemiola</i> .....	79
Figura 4.6 - Compassos 40 ao 44 da improvisação de Lester Young em <i>Oh, Lady be Good</i> . Representação do trecho caracterizado pela <i>hemiola</i> .....	80
Figura 4.7 - Compassos 161 a 173 da interpretação de Stan Getz em <i>Desafinado</i> do disco <i>Jazz Samba</i> . Representação da reiteração do tema .....	81
Figura 4.8 - Representação da improvisação de Stan Getz em <i>O Pato</i> . Compassos 57 ao 74 .....	84
Figura 4.9 - Performance de Stan Getz em <i>Samba de Uma Nota Só</i> , disco <i>Big Band Bossa Nova</i> . Representação dos compassos 32 ao 40 .....	87
Figura 4.10 - Improvisação de Stan Getz em <i>Samba de Uma Nota Só</i> , disco <i>Big Band Bossa Nova</i> . Representação do primeiro <i>chorus</i> , compassos 52 ao 68 .....	87
Figura 4.11 - Improvisação de Stan Getz em <i>Samba de Uma Nota Só</i> , disco <i>Big Band Bossa Nova</i> . Representação de um <i>pattern</i> , compassos 78 ao 80 .....	89
Figura 4.12 - Improvisação de Stan Getz em <i>Samba de Uma Nota Só</i> , disco <i>Big Band Bossa Nova</i> . Representação dos compassos 80 ao 92 .....	90
Figura 4.13 - Trecho inicial da improvisação de Stan Getz em <i>Só Danço Samba</i> do disco <i>Jazz Samba Encore!</i> Representação da “pergunta e resposta”, compassos 68 ao 75 .....	92
Figura 4.14 - Trecho inicial da improvisação de Stan Getz em <i>Só danço Samba</i> do disco <i>Jazz Samba Encore!</i> Representação da segunda “pergunta”, compassos 76 ao 81 .....	93
Figura 4.15 - Improvisação de Stan Getz em <i>Só Danço Samba</i> do disco <i>Jazz Samba Encore!</i> Representação da citação de um trecho melódico de <i>O Pato</i> . Compassos 82 ao 84 .....	93
Figura 4.16 - Improvisação de Stan Getz em <i>Só Danço Samba</i> do disco <i>Jazz Samba Encore!</i> , Representação da <i>hemiola</i> . Compassos 91 ao 94 .....	94
Figura 4.17 - Improvisação de Stan Getz em <i>Samba de uma Nota Só</i> do disco <i>Getz/Gilberto</i> . Representação do primeiro período, compassos 1 ao 10 .....	97
Figura 4.18 - Representação de dois trechos da improvisação de Lester Young em <i>Shoe Shine Boy</i> . Compassos 44 ao 46 e 50 ao 52 .....	97
Figura 4.19 - Improvisação de Stan Getz em <i>Samba de uma Nota Só</i> do disco <i>Getz/Gilberto</i> . Representação do segundo período, compassos 11 ao 17 .....	98
Figura 4.20 - Improvisação de Stan Getz em <i>Samba de uma Nota Só</i> do disco <i>Getz/Gilberto</i> . Representação da seção B, terceiro período, compassos 17 ao 26 .....	99
Figura 4.21 - Representação de um trecho da improvisação de Lester Young em <i>Lester Leaps In</i> . Compassos 110 ao 112. Disco <i>The History of Jazz</i> , vol. 3. <i>The Swing Era</i> .....	99
Figura 4.22 - Improvisação de Stan Getz em <i>Samba de uma Nota Só</i> do disco <i>Getz/Gilberto</i> . Representação do quarto período, compassos 26 ao 34 .....	100
Figura 4.23 - Improvisação de Stan Getz em <i>Samba de uma Nota Só</i> do disco <i>Getz/Gilberto</i> , Representação dos compassos 44 ao 50 .....	101
Figura 4.23 - Representação da grafia do vibrato lançado ao final da nota .....	102



## SUMÁRIO

<b>INTRODUÇÃO</b> .....	13
<b>1 STAN GETZ (1943-1959)</b>	
1.1 A ERA DO <i>SWING</i> .....	17
1.2 O <i>BEBOP</i> .....	25
1.3 O <i>COOL JAZZ</i> .....	29
<b>2 A BOSSA NOVA NO BRASIL</b>	
2.1 O PERÍODO PRÉ-BOSSA NOVA (1945-1959)	
<b>2.1.1 Da música popular no Brasil</b> .....	35
<b>2.1.2 Das questões políticas e sociais da década de 1950</b> .....	37
2.2 A BOSSA NOVA (1959 – 1962)	
<b>2.2.1 A concepção musical</b> .....	41
<b>2.2.2 A qualidade rítmica</b> .....	44
<b>2.2.3 A harmonia</b> .....	48
<b>3 A BOSSA NOVA NOS ESTADOS UNIDOS</b>	
3.1 O PERÍODO PRÉ-BOSSA NOVA	
<b>3.1.1 Do Jazz nos Estados Unidos (1950-1960)</b> .....	53
<b>3.1.2 Das questões políticas e sociais da década de 1950</b> .....	57
3.2 A BOSSA NOVA	
<b>3.2.1 Reiterando as discussões</b> .....	59
<b>3.2.1 Stan Getz e a Bossa Nova (1962-1964)</b> .....	64
<b>4 ANÁLISES</b> .....	75
4.1 <i>DESAFINADO - GETZ/BYRD JAZZ SAMBA</i> (1962) .....	76
4.2 <i>O PATO - GETZ/BYRD JAZZ SAMBA</i> (1962) .....	83
4.3 <i>SAMBA DE UMA NOTA SÓ – BIG BAND BOSSA NOVA</i> (1962) .....	86
4.4 <i>SÓ DANÇO SAMBA - JAZZ SAMBA ENCORE!</i> (1963) .....	92
4.5 <i>SÓ DANÇO SAMBA - GETZ/GILBERTO</i> (1964) .....	96
<b>CONCLUSÃO</b> .....	105
<b>BIBLIOGRAFIA</b> .....	107
<b>DISCOGRAFIA</b> .....	113
<b>ANEXOS</b> .....	117



## INTRODUÇÃO

Irrefutavelmente, Stan Getz revelou-se como uma das figuras centrais de um significativo período da história da música, no qual realizou-se um estreito diálogo entre a musicalidade brasileira e a norte-americana. *The Sound* (O Som), apelido que o saxofonista recebeu por sua virtude e eloquência sem igual, foi uma personalidade emblemática no curso da bossa nova nos Estados Unidos, e que a partir daí foi divulgada em âmbito mundial.

A bossa nova para Stan Getz, representou uma reviravolta à toda orientação experimentalista que o mundo do jazz viu aflorar no final da década de 1950, além disso, essa vertente promoveu sua retomada como sumidade no campo musical e no mercado fonográfico, marcando um período de sua carreira.

A questão que instiga essa realização é: como procedeu o saxofonista no que tange aos aspectos performáticos? Ou seja, houve uma aproximação da concepção musical da bossa nova? Para tratar disso, é relevante expor que, de um modo geral, o estilo pessoal do saxofonista é tomado como *cool*, principalmente pelas facetas de interpretação que dispunha em suas possibilidades. Trata-se do lirismo e do timbre doce e aerado, o qual ouve-se seu sopro em meio às notas emitidas.

Entretanto, ao longo de sua trajetória musical, Getz se engajou numa pluralidade de instâncias artísticas, evidenciando assim, sua versatilidade enquanto interprete. Destarte, os estudos perscrutares que tratam de seu estilo pessoal, reconhecem outras peculiaridades de sua musicalidade, enquanto conjunto de elementos musicais verificáveis.

Wolfe (2009) discute o engajamento do saxofonista no *bebop*, tomando como base uma compilação de gravações datadas de 1950 e 1951. Apesar de que Getz comprometeu-se com essa vertente a partir de meados da década de 1940, fato evidenciado pelo disco *Opus De Bop* datado de 1946, o autor considera que essa linguagem ainda estava sendo assimilada pelo músico nesse período, e, sua concretude viria anos depois. O fato é que, Wolfe apoia-se numa gama de elementos para concluir o domínio de Getz dos aportes do *bebop*, o que inclusive, segundo o autor, destaca-o à frente desse estilo, enquanto saxofonista tenor.

Além do *bebop*, reconhecido por Wolfe (2009), Getz iniciou sua carreira profissional em 1943, tocando em *big bands* de renomados *band leaders*, no período conhecido como *A Era do Swing*, no qual, preponderantemente, tocava-se o estilo de jazz conhecido como *swing*. Ademais, na década de 1950, enquanto solista, aliciou-se em várias vertentes do jazz, como o *west coast jazz* e o *third stream*, dispondo de reconhecimento e visibilidade na cena.

No ano de 1962 o saxofonista assumiu uma nova proposta, nesse ano, em parceria com o violonista Charlie Byrd, Getz gravou o álbum *Jazz Samba*. Esse trabalho é tomado como um grande sucesso nos Estados Unidos e a partir dele outros discos foram gravados nesse contexto.

Ainda em 1962, o saxofonista gravou o álbum intitulado *Big Band Bossa Nova*. Até então, essas duas realizações foram feitas com jazzistas norte-americanos, já no ano de 1963, Getz montou parcerias com músicos brasileiros, as quais incluíram nomes como Luiz Bonfá, João Gilberto, Tom Jobim e Laurindo de Almeida.

Nesse segmento, Gevers (2010) trata da tradução cultural da bossa nova, fenômeno que ocorreu devido a sua apropriação pela cultura norte-americana. A autora analisa essa instância sob as ações da gravadora *Verve*, responsável pela produção dos discos de Stan Getz vinculados à bossa nova. O fato é que, segundo a autora, essa vertente passa por dois estágios importantes nos Estados Unidos. No primeiro, sua musicalidade é remodelada visando o mercado consumidor, além de ter sido utilizada por parte dos jazzistas para expressarem sua arte. No segundo, houve uma tentativa de aproximação em direção à autenticidade, verificada pelo interesse nos músicos brasileiros.

Nesse âmbito, Stan Getz foi notoriamente reconhecido como agente, entretanto, pouco se discutiu a respeito das facetas interpretativas as quais abordou a bossa nova, tendo em vista sua versatilidade e o seu comprometimento performático com as vertentes que se engajou. Acerca disso, Medaglia (em CAMPOS, 1986) reconhece que Getz foi o jazzista que mais se aproximou da concepção musical bossa novista, entretanto, o autor reconhece que o saxofonista não absteve-se de sua tradição.

Nesse trabalho, lanço um olhar para a atuação de Stan Getz, tomando como material sua produção relativa a bossa nova, a qual concentra-se entre os anos de 1962 a 1964, objetivando elucidar os procedimentos interpretativos e seu estilo pessoal, verificados, principalmente, sob os aspectos de suas improvisações no saxofone.

Considerando a bagagem do músico, apuro as peculiaridades de sua musicalidade e as propostas arregimentadas nos álbuns em questão, contraponto o contexto jazzístico do período. Ademais, o trabalho ilustra as instâncias culturais e sociais relacionadas ao surgimento da bossa nova no Brasil, como também, quando entra nos Estados Unidos.

No primeiro capítulo, delinco as vertentes com as quais Stan Getz dialogou e constituiu nas décadas de 1940 e 1950, tratando das apropriações e o impacto desses estilos na musicalidade do saxofonista, tendo como foco o *swing*, o *bebop* e o *cool jazz*.

No segundo capítulo, traço um panorama da música popular no Brasil e a conjuntura social e política da década de 1950, objetivando em suas relações com o surgimento da bossa nova. Prontamente, trato da concepção musical bossa novista, enfatizando o modo interpretativo, a qualidade rítmica e a harmonia.

No terceiro capítulo, abordo o contexto musical, político e social dos Estados Unidos na década de 1950, e, a partir dessa perspectiva, discuto o curso da bossa nova nesse país. Após elucidar esse quadro, trato especificamente da produção de Stan Getz referente a bossa nova, levantando alguma das peculiaridades dos trabalhos lançados.

No quarto capítulo, trago as análises das transcrições, as quais foram realizadas para este fim e que foram selecionadas visando contemplar sua produção no período em questão. Dentre as músicas transcritas, foram escolhidas para a análise as performances em

- *Desafinado* - GETZ/BYRD JAZZ SAMBA (1962)
- *O Pato* - GETZ/BYRD JAZZ SAMBA (1962)
- *Samba de Uma Nota Só* – BIG BAND BOSSA NOVA (1962)
- *Só Danço Samba* - JAZZ SAMBA ENCORE! (1963)
- *Só Danço Samba* - GETZ/GILBERTO (1964)

Nessa parte, investigo os planos das improvisações, ou seja, das concepções de realização (DEVEAUX, 1997, 2000 apud BJERSTEDT, 2014), e os aportes interpretativos, como também, figuro o vocabulário musical utilizado e outras nuances de sua musicalidade.



## 1 STAN GETZ (1943-1959)

### 1.1 A *Era do Swing* (1930-1945)

A carreira profissional do saxofonista Stan Getz iniciou por volta de 1943, sendo que, sua admissão na orquestra do trombonista e *band leader* Jack Teagarden, aos 15 anos, é apontada como destaque no começo de sua jornada no mundo do jazz (WOLFE, 2009, p. 14).

Nesses anos, sucedia-se um momento ímpar na história da música popular<sup>1</sup> norte-americana: um período de transição, no qual era eminente o declínio de uma época marcada pela música comercial feita pelas grandes orquestras de jazz, e, concomitantemente, o *bebop* ascendia.

O *swing*, vertente do jazz cujo ápice compreendeu a década de 1930, entremeio este conhecido como a *Era do Swing* (1930-1945) (ERLICH, 1975: 146; GRIDLEY: 2012), foi uma corrente da música norte-americana proeminentemente voltada ao entretenimento e vinculada à cultura da dança.

Pode-se dizer, nesse sentido, que o *swing* foi uma grande “mania” que levantou uma verdadeira legião de aficionados (ver SIMON, 1992, p. 61-65). Os entusiastas dessa corrente, em grande maioria, eram reconhecidamente “os negros, aclimatados à vida das grandes cidades, e uma massa composta por jovens americanos brancos” (HOBSBAWM, 1990, p. 86). Nesse âmbito, Hobsbawm (1990, p. 253-254) delinea a conjuntura social do público do jazz neste período:

O colecionar sistemático de discos [de jazz] parece ter começado no meio estudantil na última parte da década de 20. Os pilares dos primeiros clubes *hot* em meados dos anos 30 eram intelectuais de classe média - a filha de um rico industrial canadense, um advogado, um futuro professor de faculdade de inglês e assim por diante. O mais influente e ativo “freguês” do jazz nos anos 30, era (e ainda é) uma ramificação radical de famílias extremamente respeitáveis e ricas do Leste. Da mesma forma, Howard Becker, que descreveu um grupo de aficionados modernos de Chicago, em um dos poucos estudos sociológicos a respeito do assunto, chama adequadamente atenção para suas características de classe média: são filhos de antigas, respeitáveis e abastadas famílias anglo-saxãs americanas, que renegam seu berço de ouro pela companhia de músicos e garotas de espeluncas e pela estética da vida de baixo nível. O seu protesto é

---

<sup>1</sup>Apesar de considerar a terminologia inapropriada, visto que as fronteiras musicais são construções sociais que tem como objetivo a distinção, portanto, entendo que não há parâmetros qualitativos capazes de julgar ou categorizar qualquer prática musical sem que se esteja associada às construções sociais. Ainda assim, utilizo “música popular”, por entender que serei compreendido, pois, trata-se de um termo historicamente arraigado principalmente na cultura brasileira. Uma interessante discussão sobre o assunto ver Middleton (1990, p. 1-63).

político, pois eles "rejeitam o estilo de vida americano *in toto*", embora sem colocar nada em seu lugar, a não ser a música.

Como se pode notar, Hobsbawm indica que a configuração do público de jazz dos anos de 1920 representa seus pilares. Nesse segmento, o autor atesta que houve certa mudança de paradigmas da geração de jovens brancos americanos dos anos de 1930, considerada uma espécie de levante em contraposição à ortodoxia social.

Tendo em vista essa natureza, cabe compreender que o gosto - “enquanto faculdade de julgar valores estéticos” (BOURDIEU, 2007a, p. 95) - dos jovens norte-americanos de classe média desta década pelo jazz é tomado como uma refutação ao *habitus* de sua classe social. Nesse cenário, está imbuída a faculdade de atribuir ao jazz a qualidade de arte legítima; destarte, isso traduz-se, no critério da elite, em baixo capital simbólico.

Essa concepção relaciona-se com aquilo que Bourdieu classifica como a “estética popular”, que compreende certa “opinião preconcebida de *naivete*, de ingenuidade, de credulidade de público simplório (estamos aqui para nos divertir)” (BOURDIEU, 2007a, p. 36). Nesse sentido, trata-se de uma visão “adorniana” da cultura musical designada como popular (ver ADORNO e SIMPSON, 1941).

A questão é que o *swing* fez do jazz um fenômeno cultural de massa (SIMON, 1992), tomado por Hobsbawm (1990) como uma estética da vida de baixo nível (econômico), e, assim, fator de distinção de classes. Ao que tudo indica, a amplitude que essa vertente alçou está atrelada ao crescimento da indústria do entretenimento profissional, cujos processos de urbanização e industrialização - em concomitância com o advento da gravação e da reprodução sonora, do rádio e do cinema - possibilitaram a produção em série dos bens simbólicos e o alcance de uma porcentagem maior de consumidores, de forma que se teve uma indústria cada vez mais ambiciosa e altamente capacitada no sentido de atingir seu mercado.

Nesse âmbito, tal corrente, enquanto segmento econômico referente ao entretenimento, tornou-se um negócio promissor na década de 1930, ou seja, possuía grande potencial lucrativo. Assim, o mercado fonográfico ascendeu, as casas de shows se tornaram cada vez maiores e as incontáveis orquestras de jazz proporcionavam um espetáculo cada vez mais vivaz, algo direcionado ao exibicionismo e à teatralidade (SIMON, 1992; CALADO, 1990).

Sem dúvida, o *swing* veio expressar certo entusiasmo, certa euforia e excitação. Simon (1992) relata que o então presidente norte-americano Roosevelt instaurou uma perspectiva otimista à nação, mesmo que ilusória, contribuindo para a figuração que contradiz a contingência da arrefecedora *depressão* ocasionada pela crise de 1929:

Os tempos mudaram. Franklyn D. Roosevelt tinha instalado esperança no coração e no espírito do americano. A música que enfatizava auto piedade, que era sentimental, tinha satisfeito uma necessidade durante anos da *depressão*. Mas agora não era o suficiente. O país, especialmente a juventude, podia divisar dias brilhante e felizes, adiante. Alegria e excitação, da espécie que pode ser exprimida tão perfeitamente por uma música balançante, quente, e a dança, estavam a diante (SIMON, 1992, p. 76).

Uma nova contingência foi posta frente à crise, contudo, a emergência do *swing* posicionou o jazz em um novo plano. Nesse sentido, essa vertente da música norte-americana seguiu, em grande medida, o curso desta proposta: o entretenimento e a dança.

Nesse caso, o suingue (*swing*), ou balanço, aquilo que torna a música propícia para a dança, no jazz, é causado pela disparidade das colcheias, ou seja, caracterizado pela maneira irregular como são tocadas essas figuras rítmicas. Soma-se a essa peculiaridade a acentuação dos tempos fracos do compasso quaternário (2 e 4) pela bateria; já o contrabaixo (*walking bass*) - e o bumbo da bateria no caso do *swing* - articulam os quatro tempos do referido compasso, o preponderante na tradição jazzista.

As colcheias suingadas (*swing eight's*) assemelham-se, numa relação entre duas, a uma quiáltera de três colcheias sendo a primeira ligada à segunda, como uma semínima (FABRIS, 2005). No *swing*, o efeito de síncope era enfatizado por um leve acento<sup>2</sup> na segunda colcheia, e, preeminentemente, utilizava-se de uma articulação<sup>3</sup> em pares, que une a segunda à primeira.

No que diz respeito à improvisação na *Era do Swing*, uma abordagem comumente aplicada é o que André Hodeir (1956, apud GIVAN, 2010) chamou de improvisação *parafraseada*. Trata-se de uma concepção na qual se utiliza do tema<sup>4</sup> para o desenvolvimento da improvisação e assim são validados trechos melódicos e alturas que denotem essa relação.

<sup>2</sup>“Músicos do *bebop* passaram a tratar as colcheias suingadas de maneira mais uniforme no que tange à intensidade” (NICHOLON, 1996, p. 97 apud WOLFE, 2009, p. 52, tradução nossa).

<sup>3</sup>Essa articulação ainda é usual, entretanto, saxofonistas como Dexter Gordon e John Coltrane, a certa altura, enfatizaram a articulação de ambas as colcheias, o que por fim, integrou-se ao conjunto de qualidades estilísticas do *hard bop*. Por outro lado, George Garzone, professor de saxofone da Berklee desde 1974, difundiu a não articulação (*legato*) das colcheias suingadas (ver TREZONA, 2013).

<sup>4</sup>No universo da música popular, o vocábulo “tema” (*head*) designa o conjunto de melodias pré-concebidas da peça (GRIDLEY, 2012, p. 480), que compõe as seções (A, B, C etc.).

Sucintamente postas as qualidades do *swing* - vertente que se compunha de apogeus na década de 1930 - todavia, com o advento da Segunda Guerra Mundial (1939-1945), a situação arrefecedora sobremaneira proporcionou seu declínio. O fato é que, a guerra, por várias razões, foi um advento para esfriar o movimento das grandes orquestras de jazz.

Neste contexto, a mão de obra estava cada vez mais escassa, devido ao alistamento militar. Como exemplo, no ano de 1942, Glenn Miller, um dos principais expoentes do *swing*, tornou-se capitão da força aérea. Os dispensados consistiam em um corpo de pouca concorrência que se privilegiou diante da demanda; assim, altos cachês passaram a ser almejados e assumia-se os trabalhos que pudessem (SIMON, 1992).

Com efeito, houve o racionamento de gasolina, e a dificuldade de obter transporte tornou-se um empecilho às turnês. Outrossim, o governo norte-americano impôs uma taxa de 20 por cento para as casas de shows, que certamente foi repassada aos usuários, o que acabou por desencorajar quem quisesse sair para dançar. Para desfavorecer ainda mais a situação, foi outorgado o toque de recolher à meia-noite, que ficou conhecido como *Brownout* (tudo marrom) (SIMON, 1992).

Com todas as desavenças, as orquestras começaram, pouco a pouco, a se desfazer. Nesse sentido, Simon (1992, p. 81) relata que

finalmente em dezembro de 1946, [...] esse mundo estourou com fragor de concerto. Em apenas algumas semanas, oito das principais orquestras da nação se desfizeram – Benny Goodman, Woody Herman, Harry James, Tommy Dorsey, Les Brown, Jack Teagarden, Benny Carter e Ina Ray Hutton. Por uns poucos anos, as orquestras ainda se aguentaram. Mas, vagarosamente, mais e mais começaram a pendurar seus instrumentos, definitivamente.

Simon retrata que a situação tornara o “negócio” do *swing* cada vez mais impraticável, ao menos na mesma vicissitude que fora dos anos de 1930.

No âmbito do início da jornada de Stan Getz no mundo do jazz profissional, cumpria-se o regime de alistamento militar, e o setor do entretenimento, apesar de apontar sinais de declínio, ainda apresentava-se favoravelmente devido principalmente, à baixa concorrência. Havia também o incentivo do governo, que se utilizou do *swing* numa simbologia à nacionalidade.

Ao que tudo indica, a situação tornou-se proveitosa. O fato é que, o saxofonista, ainda em menor idade, desfrutou de uma colocação de destaque diante de consagrados músicos de jazz, isso pois, Getz, na década de 1940, trabalhou com renomados *band*

*leaders*, como Jack Teagarden, Woody Herman e Benny Goodman e, com isso, alavancou sua carreira e lançou-se no mercado como solista.

Jack Teagarden ficou conhecido por seu caráter lírico, a forte presença do *blues* em sua música, e, a facilidade, que deixava transparecer, na qual produzia som ao seu instrumento. Seus trabalhos com a orquestra do trombonista duraram apenas dois anos (WOLFE, 2009), ficando como registro uma compilação de gravações, produzida pela força armada norte-americana (*AFRS Spotlight Bands*) (TEAGARDEN, Queen-disc (It) Q-040, 1943)<sup>5</sup>.

Em 1945, Getz foi contratado pelo maestro, pianista e compositor Stan Kenton, para integrar sua orquestra. Kenton foi aclamado em sua época devido ao seu estilo inovador e às suas audaciosas experimentações cujas combinações sonoras intuía “em obter um impacto musical que diferenciase sua banda dos demais conjuntos de até então, ainda muito presos ao balanço dançante e aos *riffs* bem comportados do *swing* (CARNEIRO, 1986, p. 88).

Enquanto trabalhava com Kenton, Getz passou a esboçar traços da influência do saxofonista Lester Young. Nesse sentido, um dos biógrafos de Getz relata que

[...] se tornou claro que seu grande talento era criar melodias, e, essa percepção o atraiu para o trabalho do melodista mais sublime da história do jazz, Lester Young. Durante esse período, Getz começou a memorizar os solos de Young e tantava incorporá-los em seus trabalhos com a banda de Kenton (MAGGIN, 1996, p. 38 apud WOLFE, 2009, p. 15, tradução nossa).

Lester Young (1909-1959) e Coleman Hawkins (1904-1969) são apontados como a primeira geração de saxofonistas de jazz que lançaram premissas interpretativas, tomadas como dicotômicas, e que influenciaram os saxofonistas da geração pós-década de 1930 (FABRIS, 2005). Hawkins, apelidado de “*Bean*”, apresentava um som viril, utilizava-se descomedidamente do vibrato e sua improvisação era intrincada harmonicamente. Já Young, chamado de “*President*”, por outro lado, revelava um som mais amadeirado, aplicava um leve vibrato ao final das notas, tinha uma tendência ao lirismo, às melodias cantáveis e improvisava enfatizando o viés horizontal, ou seja, para “*Pres.*”, “embelezar a concatenação de acordes é secundário à frase e ao *suingue*” (WOLFE, 2009, p. 5, tradução nossa).

---

<sup>5</sup>A discografia completa de Stan Getz, consultada para a realização deste trabalho está disponível em: <<<http://www.jazzdisco.org/stan-getz/catalog/album-index/>>>. Acesso em: 26/06/2015.

Hawkins despontou nas gravações de *Hello, Lola!* e de *If I Could Be With You (One Hour Tonight)*, ambas datadas de 1929. Essas realizações foram feitas com a orquestra de Fletcher Henderson, à qual “Bean” integrou-se em 1924. O saxofonista lançou um estilo inusitado nessas gravações e, com isso, o som do saxofone foi, em grande medida, o som de Coleman Hawkins (GELLY, 2002).

Lester Young, por sua vez, alcançou visibilidade devido às gravações datadas de 1936, ou seja, tempos depois da consolidação do estilo de Hawkins. As performances registradas de representatividade desse período são as seguintes: *Shoe Shine Boy* e *Lady Be Good* (GELLY, 2002). O renomado saxofonista Dexter Gordon itera a dimensão pela qual tomou o estilo inusitado de “Pres.”:

Para os músicos da geração antes da minha, Coleman Hawkins foi o único modelo. Lester Young mudou tudo isso. Nós compramos todos os seus discos e quando ele aparecia em qualquer lugar na nossa área, todos íamos vê-lo e ficávamos na frente do palco para escutar e entender o que ele fazia e como fazia (RUSSELL, 1971, p. 117 apud WOLFE, 2009, p. 5, tradução nossa).

O impacto causado pelo estilo de Lester Young influenciou na musicalidade<sup>6</sup> de saxofonistas como Zoot Sims e Gerry Mulligan. Nesse contexto, Stan Getz é considerado um dos grandes representantes da escola criada por Young. Destarte, Maggin reconta o quão importante foi “Pres.” para que Getz formasse seu estilo pessoal:

Ele [Lester Young] foi o primeiro sax-tenorista que escutei que tinha um viés mais melódico, que tocava lindas melodias. O saxofone é na verdade a transladação da voz humana, na minha concepção. Tudo o que você pode fazer é tocar melodias. Não importa o quão complicado torne-se, continua sendo uma melodia. Eu nunca tentei tocar como Pres., mas eu amava tanto sua concepção de música que talvez algo disso tenha se impregnado em mim. Supõe-se que deve ser dessa forma. Muitas pessoas me influenciaram. Você não tenta imitar, você digere isto. Porque você ama tanto, parte disso se manifesta (MAGGIN, 1996, p. 43 apud WOLFE, 2009, p. 15-16, tradução nossa).

Dos atributos da musicalidade de “Pres.”, que se subentende terem sido apropriados por Getz, são assinalados aspectos como o timbre, o vibrato, o viés lírico e certos padrões melódicos (*patterns*), características que acompanhariam Getz por toda a sua carreira.

O leve vibrato ao final das notas, difere-se do vibrato empregado por “Bean”, que utilizava-o com alta taxa e profundidade<sup>7</sup>. O aspecto timbre requer uma explanação maior

---

<sup>6</sup>O termo “musicalidade”, empregado neste texto, designa um conjunto de elementos musicais verificáveis em um gênero e/ou em um estilo pessoal.

<sup>7</sup>“Taxa” diz respeito a quantidade de vibrações e a “profundidade” está relacionada ao afastamento da frequência.

e será detalhado adiante neste capítulo, e, o vocabulário apropriado por Getz será tratado na parte de análise deste presente texto (capítulo 4).

Retomando a carreira de Getz, com a orquestra de Kenton, o saxofonista realizou uma compilação de gravações (KENTON, Queen-disc (it) Q-054, 1944) que incluíram a voz da célebre cantora Anita O'Day. Em 1945, o músico passou a trabalhar na *big band* do saxofonista Jimmy Dorsey, sendo que as atividades com ele foram breves; da mesma forma, no mesmo ano, Stan Getz integrou a orquestra do clarinetista Benny Goodman.

Goodman, considerado o rei do *swing*, foi um dos *band leaders* mais prósperos da *Era do Swing*. O embate que provocou tal título lançado ao seu nome – sendo o clarinetista branco - ilustra as tensões raciais que marcaram os Estados Unidos no século XX. A questão é que a esfera díspar entre negros e brancos foi tomada como uma vantagem, ou seja, das apropriações, o sucesso maior foi angariado pelo lado favorecido no âmbito socioeconômico.

Desse modo, o caso de Goodman representa um paradoxo para a cultura do jazz norte-americano, sendo que boa parte dos grandes sucessos musicais da sua orquestra, na década de 1930, deve-se aos arranjos de Fletcher Henderson (negro), já gravados na década de 1920 (MONSON, 1997).

O fato é que Stan Getz permaneceu na orquestra do clarinetista nos anos 1945 e 1946. Nesse período, o saxofonista passou a frequentar o *Spotlite Club*, localizado na famosa rua 52 (*52<sup>nd</sup> street*) em Nova Iorque, para ouvir o inovador Charlie Parker. Getz relata esse âmbito numa entrevista cedida em 1989, conforme podemos ver a seguir:

Benny Goodman estava fazendo apenas acampamentos militares. Nós voávamos para eles em aviões do exército. Três, quatro vezes por semana. E o resto do tempo eu estava na rua 52 para ouvir essa música incrível. E eu fui envolvido por isso [...]. Uma vez a cada 20, 30, talvez 50 anos surgirá um cara como Charlie Parker, que estava realmente na vanguarda [...] Quando eu ouvi Charlie Parker pela primeira vez, eu não podia acreditar. Ele estava tão à frente de seu tempo. [...] Ele era ótimo (OWENS, 1995, p. 55 apud WOLFE, 2009, p. 16, tradução nossa).

Destarte, a partir de 1945, Getz passou a se interessar por uma nova vertente do jazz, que ficou conhecida como *bebop*, preconizada também pelo som do sax alto do lendário Charlie Parker. Nesse âmbito, Getz tratou de se engajar nessa nova tendência, direção esta que o jazz estava tomando (assunto que será tratado mais à frente).

Em 1946, Getz passou a fazer parte da banda de Tommy DeCarlo, cujo naipe de saxofones posteriormente ficou conhecido como *Four Brothers*. Os saxofonistas que

compunham esse conjunto eram os seguintes: Getz, Zoot Sims e Jimmy Giuffre, nos tenores, além de Herbie Stewart, no barítono. Esses músicos tinham um estilo enraizado em Lester Young, e a partir da metade da década de 1940 foram assimilando a linguagem do *bebop* (GRIDLEY, 2012).

Nesse período, os *Four Brothers* integravam a orquestra de Wood Herman, destacando-se como seção instrumental. Tratava-se da banda intitulada *Second Herd* (GELLY, 2002), criada após a crise acarretada pela Segunda Guerra Mundial, que compeliu algumas das principais orquestras de jazz a dissolverem-se. Com a orquestra de Herman, Getz realizou a gravação de uma composição assinada pelo *band leader*, em parceria com Ralph Burns, intitulada *Early Autumn*. Tal gravação promoveu um grande salto na carreira de Getz. Segundo Gelly (2002, p. 83), em 1948, Getz estava em décimo lugar na votação da *Metronome*, como tenorista, e, devido ao seu solo em *Early Autumn*, passou para primeiro lugar, em 1949, e foi nomeado o músico do ano. Já na votação da revista *DownBeat*, Getz pulou do décimo para o segundo lugar. Esses foram os primeiros ensejos que fizeram com que ele despontasse como sumidade entre as pesquisas especializadas.

A saber, *Early Autumn* é o que se chama no mundo do jazz de balada. Na referida gravação, Stan Getz improvisa baseando-se na concatenação de acordes, ou seja, destaca-se o viés vertical. No que tange aos elementos de estilo, o saxofonista utiliza uma sonoridade mais branda e doce, leves vibratos ao final das notas longas, além do aporte com qual se toca “para trás” (*lay back*) em relação ao andamento proposto. Essa performance de Getz chama atenção pelo fato de trazer aspectos interpretativos que, em grande medida, caracterizam suas escolhas no que concerne à interpretação de baladas, principalmente com relação à sonoridade.

Por meio de sua interpretação de *Early Autumn*, Getz adquiriu maior notoriedade no mundo do jazz e, com isso, angariou maior perspectiva de lançar-se no mercado fonográfico enquanto solista, ou seja, projetar-se como um *band leader*. O fato é que, em 1949, Getz passou a fazer gravações com grupos menores, e boa parte desses trabalhos foram realizados com o naipe de saxofones, conhecido, como já foi mencionado, por *Four Brothers*.

Além do *swing*, vertente que serviu como base para a carreira de Getz, outras duas instâncias artísticas, lançadas ao fim da década de 1940, sumarizam a trajetória do saxofonista nos anos de 1950. São elas o *bebop* e o *cool jazz*.

## 1.2 O *bebop*

Marcar época é, inseparavelmente, fazer existir uma nova posição para além das posições estabelecidas, na dianteira dessas posições, na vanguarda, e, introduzindo a diferença, produzir o tempo (BOURDIEU, 1996, p. 181).

Na década de 1940, as barreiras do jazz foram ampliadas por nomes como Charlie Parker, Dizzy Gillespie, Thelonious Monk, entre outros, que iriam por sua vez revolucionar o jazz, marcar época e inovar. Esses músicos foram precursores de uma vertente do jazz cuja concepção vertical foi objetivada e levada a outro patamar. No *bebop*, sistematizou-se a utilização de cromatismos, as escalas *bebop*<sup>8</sup>, como também houve o uso sistemático de aproximações, *enclosures*<sup>9</sup>, substituições harmônicas e *outsides*<sup>10</sup>, entre outras inúmeras práticas, que foram metodizadas por nomes como David Baker e Barry Harris.

Isso posto, de todos os esforços artísticos, um aspecto significativo foi desassociado ao jazz feito no período do *swing*, a saber, a dança. O fato é que o *bebop* é tomado por reivindicar sua posição apreciativa, ou seja, uma nova posição no campo cultural, destarte, o próprio entendimento de sua obra manifesta-se no sentido de uma tomada de posição, orientando-se para a consagração cultural, a legitimidade.

Em certa medida, esse caminho foi proposto no *swing* por nomes como Duke Ellington e Woody Herman, a quem foi dedicada uma composição assinada por Igor Stravinsky, intitulada *Ebony Concerto*. Tal fato figura uma interação, no sentido de reconhecimento por parte de uma competência legítima cujo campo é composto pelas autoridades que, supostamente, são detentoras do monopólio de conceber a consagração cultural.

O *bebop*, no campo da estética, figurou uma nova proposta, todavia, sua concepção está intrinsecamente ligada às raízes do jazz, pois entende-se que, nesses

---

<sup>8</sup>As escalas *bebop* sistematizam a utilização de cromatismos, como exemplo, a escala *bebop* dominante (mixolídio) tem a passagem cromática entre a tônica e a sétima menor; na escala maior (jônio) entre a sexta e a quinta. Porém, dependendo de onde se inicia a escala, terça, nona etc., é ponderado mais de um cromatismo ou nenhum. Sobre a escala *bebop* ver os métodos práticos Backer vol.1, ed. Alfred, Bergonzi vol.3, ed. *Advanced Music*.

<sup>9</sup>Segundo Jerry Coker (1989), “*enclosure* (também referido como notas circundantes) é uma aproximação da nota alvo (membro consoante de um acorde ou escala), abordada, primeiramente, de um semitom acima, depois um semitom abaixo, seguindo a nota alvo (similar às “notas vizinhas” acima e abaixo). Exemplo: tendo como nota alvo o Dó, o *enclosure*, resultaria numa sequência de três notas: Ré bemol-Si-Dó” (COKER, 1989, p. 85 apud WOLFE, 2009, p. 21, tradução nossa).

<sup>10</sup>*Outside* é uma prática onde se tocam notas ou escalas fora daquela que objetiva o acorde vigente, por exemplo, no acorde vigente Dó com Sétima Maior (C7M), toca-se a escala de Dó sustenido maior.

termos, é tomado mais como uma evolução do que propriamente uma ruptura com as estruturas características da linguagem jazzista. Nesse âmbito, Givan (2010) afirma que

na arena musical, ao contrário, o *bebop* e o *swing* estavam sempre intimamente interligados. Alguns dos principais expoentes do *bebop*, incluindo o saxofonista Charlie Parker e o trompetista Dizzy Gillespie, iniciaram suas carreiras profissionais em *big bands* da *Era do Swing*, como De Jay McShann, Cab Calloway e Earl Hines, e muitos instrumentistas nominalmente associados ao *swing* ou ao *bebop* continuaram a tocar juntos durante a década de 1940, como Patrick Burke documentou em sua crônica recente (2008) a cena na rua 52 em Nova York (*52nd Street*) (GIVAN, 2010, p. 26, tradução nossa).

Por esse ângulo, o *bebop* tem suas raízes solidificadas no *blues*, tanto na concepção melódica quanto na formal e harmônica; utiliza-se abundantemente da estrutura formal conhecida como *rhythm changes*, estrutura proveniente da composição de Gershwin, intitulada *I Got Rhythm*; e apoia-se em composições de outras tradições norte-americanas. Fato é que Charlie Parker apropriou-se de estruturas formais, muitas delas lançadas pela Tin Pan Alley<sup>11</sup>, para imprimir suas concepções harmônicas, melódicas e rítmicas. Como exemplo, (*Back Home Again in*) *Indiana* tornou-se *Donna Lee* e *Whispering* tornou-se *Groovin High*.

Por conseguinte, a aversão ao fácil – exigência, destreza e excelência do instrumentista - foi entendida como uma figuração das tensões que operam no âmbito social. Isso porque aquilo que fora anteriormente discutido sobre o paradoxo de Benny Goodman (considerado o rei do *swing*, e talvez seja o exemplo mais explícito e represente o juízo geral), a princípio, tenha sido fonte de estímulo para a criação de novos paradigmas e o esforço por relevância dos oprimidos socialmente. Dessa forma, o *bebop* é tomado por simbolizar os embates sociais preconizados por uma sociedade racista e díspar.

No âmbito da gênese do *bebop*, sabe-se que essa vertente veio a se manifestar durante a Segunda Guerra, direcionando os novos rumos que o jazz tomaria. Nesse sentido, o saxofonista alto Charlie Parker formulou uma nova concepção ao instrumento e ao jazz como um todo. Fundamentado nele e em seu estilo é que foram embasadas grande parte das inspirações no plano da improvisação, principalmente no que tange ao saxofone.

Nesse sentido, os elementos da linguagem do *bebop* tomaram corpo na musicalidade de Getz a partir de meados da década de 1940, período no qual o saxofonista passou a utilizar nuances desse estilo em sua prática criativa. O trabalho do

---

<sup>11</sup>O termo Tin Pan Alley refere-se a um conjunto de obras, editores e compositores da música popular norte-americana do século XIX e início do século XX.

músico e pesquisador Marcus Wolfe (2009) foca nas instâncias que Getz assume essas peculiaridades estilísticas.

Essa direção foi tomada enquanto Getz tocava na banda de Goodman, sendo que a primeira sessão de gravações que se destinaram ao *bebop* data de 1945 e 1946, coleção intitulada *Opus De Bop* (GETZ, Savoy SJL 1105, 1945; GETZ, Savoy MG 12114, 1946).

A compilação datada de 1946 conta com uma sessão rítmica composta por ícones indiscutíveis do *bebop*, tais como: Hank Jones, Curly Russell e Max Roach. Não obstante, Wolfe (2009) afirma que a linguagem do *bebop* só se consubstanciaria em totalidade anos à frente na musicalidade de Getz, segundo o autor, por volta de 1951. O caso é que Wolfe apoia-se em uma ampla gama de aspectos peculiares, lançados pelos *beboppers*, para alçar a maturidade de Getz nessa linguagem.

Sem desestimar os apontamentos de Wolfe, contudo, é verificável que Getz, em sua improvisação na composição de Hank Jones, homônima à compilação de gravações, utiliza-se de elementos tomados por serem lançados no *bebop*.

Figura 1.1 - Representação de elementos do *bebop* na improvisação de Stan Getz em *Opus De Bop*. Compassos 30 ao 33.



Fonte: SUN, Kevin, 2013. *Opus De Bop*. Stan Getz solo. Disponível em: << <http://www.thekevinsun.com/2013/01/early-getz-and-bebop.html> >>. Acesso em: 19/01/2017.

Por meio da análise da transcrição, pode-se aferir que: Getz vale-se do *enclosure* (compasso 32), circundada a nota Si natural, terça do acorde do momento (G7). Em seguida, realiza-se um salto, equivalente ao intervalo de sexta maior (sétima diminuta), para a nona menor da dominante, nota que, comumente, é conferida a esse tipo de acorde no *bebop*. A sucessão prossegue com o movimento contrário por graus conjuntos. Esse padrão (*pattern*) resulta numa resolução na terça do acorde de chegada (C7M, C6/9), entretanto, a situação harmônica (ii-V de Fá) favoreceu o emprego de uma outra nuance tomada como característica dessa vertente: a escala *bebop* dominante (compasso 33).

De fato, a composição *Opus De Bop* exige um aporte interpretativo enérgico e virtuosístico, e, servindo-se disso, Getz utiliza uma sonoridade encorpada e um timbre escuro, distintos daqueles que escolheria envidar em *Early Autumn*, realizada em 1948.

Para apurar o limiar dessa premissa interpretativa, o timbre, a sonoridade, dos quais Getz utiliza nessa interpretação, vale iterar que, no universo do sax tenor, entende-se que essa qualidade tem suas origens em Coleman Hawkins, no entanto, registra-se a notória presença dos tenoristas Dexter Gordon e Wardell Gray na cena do *bebop* nesse período.

Nesse sentido, Gelly (2002) aponta que Stan Getz inspirou-se em algumas das premissas interpretativas lançadas por Dexter Gordon na realização de suas primeiras gravações voltadas para a nova vertente do jazz:

O efeito de Dexter Gordon foi claramente incorporando na maneira de tocar de Stan Getz em julho de 1946, quando ele veio a gravar sua primeira sessão com seu quarteto. Ele é virtualmente irreconhecível como o discípulo de Lester Young de poucos meses antes. Seu timbre é vigoroso e consistente, seu fraseado brusco, e ele toca muito mais no encorpado registro grave no estilo Dexter Gordon, tão convincentemente como ele anteriormente havia tocado ao final do período do *swing*, no estilo Lester Young. (GELLY, 2002, p. 55, tradução nossa)

Assim sendo, frisa-se especialmente a escolha de universos no que tange ao timbre do instrumento. O fato é que, por um lado, o saxofonista utiliza uma sonoridade mais encorpada, o que na categoria nativa é designada pelos adjetivos cheio, redondo (*full sound*). Essa perspectiva é reiterada em suas performances de *Running Water*, *Don't Worry About me* e *And The Angel Sings*, presentes na compilação de 1946. Por outro, em sua improvisação em *Early Autumn*, o saxofonista usa uma sonoridade melíflua, que está atrelada ao universo *cool*, proposto por Lester Young.

Retomando a discussão sobre o timbre no saxofone, lanço mão das ponderações de Larry Teal (1963) e de Levarie e Levy (1980) sobre esse aspecto. Esses autores estabelecem categorias que determinam essa qualidade. A primeira é física, ou seja, da disposição fisiológica do instrumentista tais como cavidade oral, língua e lábios, e, a manipulação desses atributos físicos, como, posição da língua, abertura da garganta, a embocadura, entre outros. A segunda diz respeito ao equipamento, como boquilha, palheta e o instrumento. Outra categoria é relativo a própria concepção de tono do músico (*tonal concept*).

Nesse quadro, a última categoria é formada pelos atos de escuta, conduta marcada pela tentativa de imitação, e prática. Destarte é pertinente que Getz tenha-se apropriado, mesmo parcialmente, dessa premissa interpretativa, e que manejava alguns dos atributos físicos, principalmente, a embocadura, o fluxo de ar e a cavidade oral, para alterar seu

timbre no saxofone, o que resultava em dois modos interpretativos relacionados a essa qualidade.

Essas perspectivas dicotômicas, de escolha de universos, o saxofonista as levaria por toda a sua carreira. Nesse sentido, Stan Getz exibiu uma versatilidade e uma eloquência sem igual. Em entrevista cedida no início da década de 1950, ele refere-se a esses aportes interpretativos: “Eu posso tocar estilos diferentes. É divertido suingar e tocar de maneira ‘hot’. Eu não quero me estagnar. Eu realmente posso ser um saxofonista enérgico” (GELLY, 2002, p. 94, tradução nossa).

Contudo, a perspectiva posta no *bebop* veio a antepor, por objeção, alguns dos vieses preconizados pelo *swing*. Na nova tendência, conserva-se a individualidade posta sobre a coletividade, altera-se a atitude de *entertainer*, que dá lugar para a excentricidade artística, ruma-se para a autonomia e demanda-se reivindicativamente a identidade musical do afrodescendente norte-americano. Essa necessidade é realizada no olhar para o passado – principalmente o *blues* - e em sua projeção para o futuro.

As inovações no âmbito musical, postas por *bebopers* como Charlie Parker, Dizzy Gillespie, Thelonious Monk, entre outros, mudaram definitivamente o curso da música. Prontamente, novas propostas foram embasadas nas premissas “*bebopianas*”, ou por continuidade ou por negação. Nesse âmbito, ainda no final da década de 1940, uma nova vertente do jazz contrapôs, no senso da Gestalt, essa prática musical que é qualificativamente quente (*hot style*). Trata-se de uma antítese - frio (*cool*) - que ficou conhecida como *cool jazz*.

### 1.3 O *cool jazz*

Estudos perscrutares indicam que o saxofonista Frankie Trumbauer, cujo estilo foi apropriado por “Pres.”, o trompetista Leon “Bix” Beirderbecke e a estética posta pelos *band leaders* Claude Thornhill e Wood Herman - que incorporaram elementos da música ortodoxa em suas tramas orquestrais - representam o princípio do *cool jazz*, com o qual nomes como Miles Davis, Gerry Mulligan, Chet Baker, entre outros, dialogaram, constituíram e divulgaram nos anos de 1950 (GIOIA, 2000; MEADOWS, 2003).

Nesse sentido, Hobsbawm (1990, p. 116-117) afirma que

o estilo branco do Leste (da metade e do fim da década de 20) é uma espécie de *jazz* de música de câmara, uma linha que parece muito apropriada para músicos brancos, da qual gravações dos grupos Nichols, dos *Blue Four* e de Bix e

Trumbauer, são bons exemplos. Existe elegância e acabamento, mas praticamente nenhum sentimento do *blues*. As influências ortodoxas são marcadas, por exemplo, na suavidade instrumental. A instrumentação, embora tradicional [...] também deriva, ecleticamente, da música *pop* leve e da ortodoxa. [...]. Na verdade, a coisa mais próxima dos *easterners* [do Leste] dos anos 20 é encontrada nos pequenos conjuntos *cool* dos anos 50, embora estes abordem a música leve ortodoxa via ambições clássicas sérias do *hot jazz* em vez de emergir um pouco fora dela, por meio da influência do *hot jazz*. [...] Suas conquistas mais interessantes encontravam-se na técnica instrumental, e é significativo que os tons suaves, leves, bem-educados de seus instrumentos tenham influenciado os músicos *cool* modernos, cujo ancestral, o saxofonista Lester Young, afirma ter imitado o principal músico branco, Trumbauer.

Desse modo, a concepção musical que manifestou-se ao final da década de 1940 e que ficou conhecida como *cool jazz*, foi percebida como uma linha que emergiu na década de 1920, um tipo de música feita por brancos, a qual dialogava com a música ortodoxa. Essa relação é marcada principalmente pelos aportes interpretativos, como fora referido, diretamente, pelo adjetivo elegante e pelo acabamento da arregimentação. Assim, Hobsbawm reforça a dicotomia entre negros e brancos, aspecto que marcou o jazz grande parte do século XX.

No que tange às suas qualidades, o *cool jazz* dos anos de 1940 é tomado como uma antítese do *bebop*, ou seja, no senso da performance, o termo qualifica uma interpretação contida, mas não menos intensa, quando comparada com o estilo *hot*, atributo angariado, por exemplo, pelos *beboppers*.

Nesse âmbito, o *cool* promove-se em seu olhar para o primeiro, o *bebop*, entretanto, consolida-se apesar dele, via aspirações em relação à música ortodoxa. Essa antinomia se consuma pela propensão ao lirismo; pela inclinação aos tempos médios, lentos e pelas baladas; pela anteposição de uma dinâmica mais suave; pela utilização de notas longas e do silêncio como aporte interpretativo; pela abstenção do vibrato; e pelo favorecimento da região média da tessitura dos instrumentos.

Essas premissas interpretativas, transfiguraram o conceito imprimido pelos bateristas. Nesse sentido, Meadows (2003) articula que

o baterista (Chico Hamilton) nem sempre utilizava a vassourinha (*brushes*) nos primeiros quartetos (com Gerry Mulligan, Chet Baker e Carson Smith), embora várias composições tenham sido gravadas com elas. No entanto, os quartetos da Califórnia eram únicos por causa do estilo de Hamilton, no qual estava enraizado nas técnicas de vassourinha de Jo Jones, Gus Johnson e Shadow Wilson. Como muitas das gravações dos anos 1940 usavam-se do prato de condução, que tendia a sobrepôr-se em destaque, os bateristas começaram a usar a vassourinha com mais frequência, especialmente no *cool*. O resultado foi que os ouvintes podiam escutar a dinâmica suave. Hamilton defendeu esse conceito, incorporando a caixa, o surdo, o prato de condução e o chimal nos ensaios. Ele começou a usar este *set* em shows e, eventualmente, adicionou um pedal para tocar o surdo e adquiriu um tom-tom menor, sem alterar sua

performance ou som. Hamilton criou um *set* de bateria para atender a uma situação musical para a qual ela não era adequada (MEADOWS, 2003, p. 252, tradução nossa).

Dessa maneira, Meadows infere que uma nova proposta foi arregimentada à bateria, principalmente pela ênfase na utilização da vassourinha, o que se atrela à orientação dada pela “dinâmica *cool*”, sendo que o baterista Chico Hamilton é visto como figura central desse processo.

Portanto, são tomadas como alicerces da estética *cool* as referidas triagens interpretativas. Isso posto, surgem outras questões que marcam um embate no entendimento da concepção angariada pelo *cool jazz*, principalmente vinculada à improvisação.

O fato é que, segundo Meadows (2003), Miles Davis e Gerry Mulligan, duas das figuras centrais dessa corrente, apresentam argumentos dissemelhantes no que se refere a essa concepção. Isso, porque, para Davis, “as notas do *bebop* e do *cool* eram as mesmas, e a interpretação e o som suave, estabelece a diferença” (MEADOWS, 2003, pg. 254, tradução nossa), enquanto que, para Mulligan “o *cool*, foi uma abordagem deliberada de conceitos melódico-tonais e rítmicos” (MEADOWS, 2003, p 254, tradução nossa).

Destarte, sob o ponto de vista de Davis, as concepções musicais desenvolvidas no *bebop* são incorporadas pelo *cool*, o que depreende que, no âmbito da composição, da improvisação e do arranjo, utiliza-se de *patterns*, substituições harmônicas e outras nuances até então utilizadas no jazz e em especial no *bebop*: vertente que, por comparação imediata, contrapõe-se ao *cool jazz*.

Por outro lado, na perspectiva do saxofonista Mulligan, apoia-se em um “conceito de conjunto que incorpora uma abordagem específica à melodia, ritmo e orquestração.” (MEADOWS, 2003, p. 251, tradução nossa). Por conseguinte, o conceito composicional deve ser inerente à realização dos solos, sendo que “o solista deve incorporar a sintaxe musical e as práticas performativas do gênero específico ao realizar uma improvisação, quer a sintaxe e as práticas tenham sido expressas ou não” (MEADOWS, 2003, p. 251, tradução nossa).

Essa discussão segue a imprescindível orientação para o álbum lançado em 1954<sup>12</sup>, cujo líder é o trompetista Miles Davis. Trata-se do disco *Birth of the Cool* (DAVIS, Capitol T-762, 1954), que reúne uma compilação de gravações realizadas por

---

<sup>12</sup> Segundo Bernal (2007), o disco *Birth of the Cool* foi lançado em 1954, entretanto, anteriormente a isso, foram lançados alguns *singles* das gravações realizadas em 1949 e 1950.

um noneto, datadas de 1949 e 1950. O grupo se reuniu para a execução das peças e arranjos que possuíam uma nova proposta, e foram incorporados instrumentos, como a tuba e a trompa, pouco utilizados no jazz até então. No elenco, além de Davis e Mulligan, integraram nomes como o do saxofonista alto Lee Konitz, o do pianista John Lewis, entre outros, sendo que a concepção do disco, em grande medida, deve-se ao compositor e arranjador Gil Evans.

Contudo, valida-se o álbum *Birth of the Cool* como indicador da estética dessa vertente. Nesse quesito, destaca-se o aproveitamento da polifonia contrapontística nos arranjos habilmente confeccionados, elemento que é reiterado no quinteto de Mulligan e Getz formado nos anos de 1950; além disso, aproveita-se de estruturas formais incomuns no mundo do jazz (ver BERNAL, 2007), aspectos que inferem ter sido apropriados da música ortodoxa.

Nesse âmbito, Stan Getz e os outros três *Brothers* lançaram em 1949 o álbum *The Brothers* (GETZ, Stan. SIMS, Zoot. COHN, Al., Prestige PRLP7022, 1949), que traz interpretações dos arranjos de Gerry Mulligan. Em certa medida, a perspectiva do disco inclina-se para as peculiaridades estéticas angariadas no *Birth of The Cool*, a exemplo da faixa *Four and Moore*, na qual o arranjo enfatiza a técnica de contraponto. Entretanto, um ponto importante nessa interpretação é a atuação do baterista Charlie Perry, que se objetiva de acentos no bumbo e na caixa, em senso mais interativo; assim sendo, utiliza-se de elementos tomados por serem algumas das inovações referentes ao instrumento, postas no *bebop* (ver KING, 2014).

Em 1950, Getz engajou-se em um trabalho que apresenta um entrelaçamento das duas vertentes; Trata-se do álbum intitulado *Metronome - All Stars* (GETZ, Stan et. al., Harmony HL 7044, 1950). Em seu elenco, esse álbum, lançado em 1950, inclui músicos representativos da cena do *bebop*, como o trompetista Gillespie, o baterista Max Roach e o pianista Lennie Tristano, como também integrou nomes como o do saxofonista alto Lee Konitz, cujo aporte interpretativo é vinculado ao universo *cool*.

A diversidade de estilos, neste álbum, pode ser verificada pelas das faixas *Double Date* e *No Figs*. A primeira traz uma qualidade que tende ao *bebop*, atestado pela interpretação enérgica da composição, pelos improvisos de Gillespie e Tristano, além da atuação de Max Roach, nuances que reforçam essa tendência. Por outro lado, *No Figs* fica a cargo da sonoridade *cool* do sax alto de Lee Konitz, que encerra essa peculiaridade ao naipe posto nos rápidos trechos escalares arregimentados em blocos, um dos aspectos

utilizados na manufatura da composição. Nesse sentido, o baterista atrela-se ao uso “comportado” da vassourinha, nuance tomada por favorecer o estilo *cool*. As sessões de improvisos seguem essa direção, até que é anteposta pelas notas agudas, em dinâmica forte, lançadas pelo trompetista Gillespie, que se apoia em suas inventividades “*bebopianas*”: trata-se de um ponto de contraste na interpretação.

Nessas faixas, Stan Getz prende-se às propostas interpretativas, especialmente no que tange ao aspecto da sonoridade, sendo ele mais enérgico na primeira e mais “*cool*” na segunda. Tal fato demonstra sua versatilidade e o ajustamento às instâncias performáticas. Trata-se de uma seleção timbrística, aspecto dissociável das possibilidades inventivas no que se refere à escolha de nuances melódicas postas no *bebop*.

Por esse ângulo, apesar de Mulligan defender que a improvisação no *cool* deva apresentar um viés intrínseco e inerente à proposta dessa vertente, assume-se que cada instrumentista tem a liberdade de escolhas em seu plano (DEVEAUX, 1997, 2000 apud BJERSTEDT, 2014: 43), que engloba tanto a concepção quanto a realização da improvisação.

Isso posto, em senso geral, no *cool*, sobressalta-se a livre escolha do amplo leque de possibilidades até então dispostas para o improvisador, compositor e arranjador; todavia, o estilo é compreendido por apoiar-se em medidas interpretativas que se opõem diretamente ao *bebop*.

No *bebop*, aspira-se à autonomia, embasada no recolhimento de uma cultura marginalizada, instando sua legitimidade sem que haja garantia institucionalizada ou de quaisquer que sejam os qualificadores. Por outro lado, no *cool*, toma-se de empréstimo signos exteriores de uma linguagem legitimada, fato que convém, entretanto, entrega à questão da própria legitimidade do campo.

O *cool jazz* veio a antepor nuances postas por uma corrente que frequentemente era vista como radical, de difícil execução e que apelava para a valorização da cultura afro-americana. Ao que tudo indica, o *cool* foi mais bem aceito pela cultura norte-americana, comparando-se com o *bebop*, e porventura por causa dele angariou uma maior audiência (MEADOWN, 2003).

Nesse âmbito, o *cool* passou a simbolizar certo *status*, certo apuro e certa fineza, sendo associado ao estilo de vida e à concepção de mundo vigente nos anos de 1950, especialmente na costa oeste dos Estados Unidos. Nessa região, essa vertente e outros campos artísticos foram associados à concepção de modernidade, praticidade, elegância,

sucesso financeiro e consumismo, na qual os padrões de vida foram impostos pelos apelos midiáticos (SPENCER, 2011).

Nesse segmento, a costa oeste mostra-se um local próspero no pós-guerra, estabelecendo-se como um outro polo musical. Nesse período, emergiu o rótulo *west coast jazz*; vertente que, em certa medida, apropriou-se do estilo *cool*, no entanto, o jazz feito nessa localidade apresenta várias perspectivas<sup>13</sup> (SPENCER, 2011).

Stan Getz, em meados da década de 1950, lançou o álbum intitulado *West Coast Jazz* (GETZ, Stan et al., Norgran MGM 1032, 1955), que traz interpretações de composições como *A Night in Tunísia*, assinada pelo trompetista Gillespie, que se afasta da proposta do *cool jazz*, destarte, o disco não apresenta uma homogeneidade estética específica. Gelly (2002, p. 144) atesta que o título do álbum de 1955 foi utilizado como uma espécie de ironia da dicotomia leste-oeste que o mundo do jazz denotava naquela época.

Ainda nesse período, o saxofonista apostou em uma espécie de *revival*, que pode ser exemplificado em trabalhos como *The Soft Swing* (GETZ, Verve MGV 8321, 1957) e *Nothing but the Blues* (ELLIS; GETZ, Verve MGV 8552, 1957), lançado em parceria com o guitarrista Herb Ellis e que traz uma interpretação de um clássico da *dixieland*, intitulado *Royal Garden Blues*.

No final da década de 1950, Getz reloca-se na Europa, período no qual realizou trabalhos como o *Jazz at the Philharmonic*, agenciado pelo empresário Norman Granz, realizando uma compilação de gravações lançadas pela gravadora *Verve*. Concomitantemente a isso, a música brasileira era reinventada por nomes como João Gilberto, Tom Jobim, Vinicius de Moraes, entre outros.

No capítulo seguinte, lanço um olhar para as transformações ocorridas no âmbito musical no Brasil, processos tais que desencadearam o advento da bossa nova. Para tanto, há de se retroceder temporalmente para meados da década de 1940, período que apresenta questões significativas, tanto musicais quanto sociais e políticas, e que, assim, contribuem para o entendimento da gênese dessa vertente.

---

<sup>13</sup>O termo *west coast jazz* pode ser encontrado referindo-se a um estilo ou subgênero específico; a qualquer músico de jazz nativo da costa oeste desse período; a qualquer tipo de jazz tocado nesse território (SPENCER, 2011).

## **2 A BOSSA NOVA NO BRASIL**

### **2.1 O período pré-bossa nova (1945 – 1959)**

#### **2.1.1 Da música popular no Brasil.**

Para compreender a dinâmica da vicissitude que, afinal, engendrou a criação da bossa nova, é imprescindível rememorar o plano musical no Brasil, encenado pós-ano de 1945. O fato que se estabelece como indicador de limites temporais aqui é a Segunda Grande Guerra (1938-1945), que incidiu em uma mudança de caráter social, político e econômico, como também de redistribuição territorial. Ademais, no pós-guerra, afirmaram-se, no Brasil, instâncias que são tomadas como o substrato das transformações musicais propositadas ao final da década de 1950, a saber, a marcante presença do jazz no Brasil e o samba-canção como sumidade entre os meios de comunicação de massa.

No âmbito cultural, durante a Segunda Guerra, estabeleceu-se, pelo governo do então presidente norte-americano Roosevelt, a política de “boa vizinhança”, que, entre outras questões, previu o intercâmbio musical dos Estados Unidos com os países da América Latina, incluindo-se o Brasil, resultando em um pan-americanismo musical (VELLOSO, 2015).

Nesse âmbito, acentuou-se a difusão desses bens simbólicos por medidas como as traçadas pela Divisão de Relações Culturais do Departamento de Estado dos E.U.A., originado em 1938. Destarte, criou-se divisão de rádio do *Office of the Coordination of Inter-American Affairs* (OCIAA), que passou a estimular projetos de produção de conteúdo popular e a transmiti-los por meio da radiodifusão em ondas curtas (TACUCHIAN, 1998, p. 293 apud VELLOSO, 2015, p. 30).

Em 1939, realizou-se a 1ª Conferência de Relações Internacionais da Área de Música. Na ocasião, o musicólogo Charles Seeger apresentou seu artigo, intitulado *The importance to cultural understanding of folk and popular music*, propondo estabelecer as relações musicais entre países com ênfase na música *folk* e popular (SEEGER, 1940, seq. 6, p. 8-10 apud VELLOSO, 2015, p. 32-33).

Em decorrência dessa política, intensificaram-se a divulgação e o consumo de bens simbólicos norte-americanos no Brasil, e vice-versa. Assumindo como generalidade aqui, o jazz auferiu sua promoção em território brasileiro. As ações ao seu fomento, no Brasil, persistiram na década de 1950, apoio este dado pelo estado norte-americano e por facilitadores pelo lado brasileiro. As realizações incluíram promoções de concertos de

jazz, difusão de programas de rádio voltados para o gênero além da disseminação de discos pelo mercado fonográfico (SARAIVA, 2007). Nessa linha de raciocínio, infere-se que esse processo contribuiu para que o jazz fosse apropriado por uma parcela de músicos brasileiros. Nesse âmbito, Saraiva (2007) afirma que, nesta década, o jazz norte-americano estava incorporado na cena musical da cidade do Rio de Janeiro e que tal fato pode ser atestado pela propagação de *jam sessions*<sup>14</sup> pela cidade.

O samba-canção, neste mesmo período, predominava nos meios de comunicação de massa (SEVERIANO, 2009). O subgênero consolidou-se ao fim da década de 1920, com o sucesso da composição de Henrique Vogeler, intitulada *Ai! Ioiô!*<sup>15</sup>, gravada na voz de Araci Côrtes (TINHORÃO, 1974). Segundo Tinhorão (1974), até então o nome samba-canção, que simplesmente representa a hibridação do samba com a canção, era atribuído equivocadamente a sambas de meio de ano, esses que não se prestavam à folia de Carnaval. Nesse sentido, Araújo (1999) relata que o termo é uma estratégia da indústria fonográfica para discernir o que continha letra – geralmente canções românticas, como a valsa-canção e o tango-canção – do que era dançante, sem necessariamente possuir letra.

Como qualidade, o samba-canção antefere andamentos lentos e é impregnado de conteúdo trágico-romântico. Sendo assim, as desavenças amorosas serviram como fonte inesgotável de inspiração para as composições. Essa vertente marcou a geração pós-Época de Ouro<sup>16</sup> por meio de nomes como o dos cantores Dick Farney, Lupicínio Rodrigues, Herivelto Martins, Francisco Alves, José Maria de Abreu, Cauby Peixoto, entre outros (SEVERIANO, 2009).

Neste sentido, oportuniza-se salientar a relação que se firmou entre o samba-canção e o bolero. Esse ritmo caribenho, que emergiu na América Latina, aparenta não ter relação com o fenômeno ocorrido na música europeia, utilizado em larga escala por compositores românticos e do século XX, a exemplo de Ravel. Durante a década de 1930 e 1940, o bolero foi amplamente divulgado na América Latina, por meio de ondas curtas de rádio, discos, e também por intermédio de produções cinematográficas. Essa difusão

---

<sup>14</sup>*Jam* é a abreviação de *Jazz after midnight* (jazz após a meia-noite). Segundo Schuller (in KERNFELD 1995, p. 577 apud SANTOS, 2006, p. 137), originalmente, tratava-se de um encontro informal no qual músicos de jazz tocavam para seu próprio prazer.

<sup>15</sup>Segundo o autor, a composição apresenta ainda outros títulos. São eles: *Linda Flor*; *Meiga flor*; *Yayá* ou *Ialá*.

<sup>16</sup>Demarcado pelo período compreendido entre 1929 e 1945, a Época de Ouro caracteriza-se pelo “aparecimento de um grande número de artistas talentosos numa mesma geração de 30” (SEVERIANO, 2009, p. 107).

integra-se como reflexo das ações da política relacionista de Roosevelt, descrita anteriormente (ARAÚJO, 1999).

No Brasil, o gênero é apropriado de forma que ocorre um processo de hibridação com o samba-canção, que se tornou abolerado. O fato é que, “nos anos de 1940, o bolero brasileiro e o samba-canção eram práticas dificilmente distinguíveis, tanto no que se refere à questão textual, musical e em termos sociais” (ARAÚJO 1999, p. 47).

Desse modo, delineou-se as tendências musicais no Brasil projetadas no pós-guerra, sendo que sucedeu-se a perspectiva de transformação cujo cerne se encontra em processos de apropriação. Destarte, alguns dos procedimentos do jazz foram tomados de empréstimo, passando a se manifestarem nos sambas e sambas-canções. Essa bricolagem, conhecida como samba jazz, “estimula, influencia, possibilita e principalmente cria condições para o surgimento da bossa nova” (GOMES, 2007, p. 9).

Segundo Gomes (2007), um dos fatores primordiais que estipulam uma diferenciação entre a música feita por nomes como Johnny Alf, no início da década de 1950, e a bossa nova, é que no samba jazz desse período utilizava-se de procedimentos arregimentados pelo jazz, como as colocações cruzadas, que se caracterizam como uma maior interação da sessão rítmica com a melodia, o que “não limita nem define, de forma alguma, qual matriz rítmica está sendo empregada, e sim a forma de aborda-la” (GOMES, 2007, p. 7).

Nesse quesito, Gomes (2007) refere-se ao que Garcia (1999) chama de *irregularidade*. Por outro lado, a bossa nova é marcada pela utilização de um acompanhamento *não regular* (assunto que tratado mais à frente), visto a presença de ostinatos, mesmo que com variações, sendo que é também construída com os elementos da matriz do samba (GOMES, 2007).

Por esse ângulo, estabeleceu-se, com os processos encenados na década de 1940 e 1950, um período marcado pelo diálogo do samba com o jazz norte-americano e o bolero, mostrando, assim, as reinvenções e a transfiguração do cenário musical do Brasil.

### **2.1.2 Das questões políticas e sociais da década de 1950.**

No plano político, no final da década de 1950, o Brasil viu-se frente a uma expectativa pela modernidade, a aspirações desenvolvimentistas e a um espírito otimista.

Nos “Anos Durados”<sup>17</sup>, o presidente Juscelino Kubitschek teve a “sensibilidade para captar o estilo de política possível no momento de demandas conflitantes, mais do que amoldar-se às elites, incidiu a dialética entre desenvolvimento em um país subdesenvolvido” (GOMES, 2007, p. 27). Dessa maneira, Kubitschek contribuiu para a criação de uma situação otimista cujo imaginário baseava-se no conflito velho *versus* novo, atrasado *versus* moderno.

A atividade agrária perdia a predominância enquanto prática econômica brasileira e, concomitantemente, a retomada da indústria a partir de 1937 e o avanço de outros setores da economia intensificaram o fenômeno de migração na direção dos centros urbanos, principalmente para a região Sudeste (CARONE, 1985). Com isso, a distribuição populacional nas cidades se configurou de forma a comportar as diferentes classes socioeconômicas. Como exemplo, destaco a cidade do Rio de Janeiro, cuja (des)organização da população é caracterizada pela ocupação da Zona Sul da cidade pelas classes média e alta, em contraste com os morros e a Zona Norte, ocupados pelas classes economicamente desfavorecidas.

Sobremaneira, o processo de industrialização proporcionou a ascensão da classe média, que a partir de 1945 pôde desfrutar de ações mais complexas, tanto políticas quanto econômicas. Essa nova fase que se iniciou é caracterizada por uma ascensão da classe média ambiciosa em enriquecer, afirmar seu *status* e defender os valores burgueses (CARONE, 1985). Dada a conjuntura social dos centros urbanos, que estavam progressivamente a se configurar e cuja distribuição geográfica da população exemplifica a disparidade entre classes econômicas, as tensões entre as hierarquias do capital social, econômico e cultural se intensificaram em meados do século XX.

A disputa da classe média brasileira, que conta com mais poder político e econômico, concentra-se em sua crescente ascensão, tencionando conservar e transformar seu *habitus*<sup>18</sup>, um dos mecanismos de distinção de classes sociais. Nele, opera-se o gosto que

[...] classifica aquele que procede à classificação: os sujeitos sociais distinguem-se pelas distinções que eles operam entre o belo e o feio, o distinto e o vulgar; por seu intermédio, exprime-se ou traduz-se a posição desses sujeitos nas classificações objetivas (BOURDIEU, 2007a, p. 9).

---

<sup>17</sup>Termo utilizado por Gomes (2007) referindo-se aos anos de 1950, mais especificamente ao governo de Juscelino Kubitschek.

<sup>18</sup>O conceito de *habitus* incide “na disposição incorporada, num conhecimento adquirido, onde-se sai da filosofia da consciência sem anular o agente na sua verdade de operador prático de construções de objetos” (BOURDIEU, 2007, p. 62).

Em vista disso, a classe média almejava (todavia almeja) uma ascensão social no sentido de equiparar-se com as elites, manifestando-se, neste caso, como instância máxima a ser trasladada, dentre os quais, por meio da (re)configuração do seu *habitus*. Dessa forma, uma parcela da classe média carioca dos anos de 1950, se reposicionava principalmente no diz respeito ao gosto, ou seja, nas “preferencias manifestadas”, que “são a afirmação prática de uma diferença inevitável. Elas afirmam-se de maneira totalmente negativa, pela recusa oposta a outros gostos. Em matéria de gosto, toda determinação é uma negação” (BOURDIEU, 2007a, p. 56).

Tratando da questão da preferência musical de uma parcela da juventude de classe média carioca dos anos de 1950, pode-se dizer que, seu gosto, simbolizou o ideário modernizante e otimista, ávido pela novidade, e, manifestou-se pela negação. A título de exemplo, Castro (1990, p. 131-132) relata a antipatia que esses jovens sentiam em relação às letras dos boleros e sambas-canções da primeira metade do século XX. Nesse âmbito, essa fatia da população não se identificava com o teor melodramático de composições como a do cantor Antônio Maria, intitulada *Se eu Morresse Amanhã de Manhã*, que diz: “*se eu morresse amanhã de manhã, minha falta ninguém sentiria*”.

Seguindo essa linha de raciocínio, dada a conjuntura de fatores que incidem no maior poder aquisitivo da classe média, o que possibilitou o acesso a uma maior gama de bens culturais, imbuído o contexto sociopolítico, estava a se reconfigurar o *habitus*, ou seja, o gosto musical de uma parcela da juventude de classe média da cidade do Rio de Janeiro. Portanto, a partir da natureza de consentimentos é que, de maneira análoga à descrita por Maffesoli<sup>19</sup>, formou-se um círculo daqueles que pensavam e sentiam em comum.

Caracterizou-se, portanto, a *cena* no sentido dado por Maffesoli (2006, apud JACQUES, 2007, p. 45), que diz respeito às comunidades afetivas; nelas, a vida social é centrada em uma ética e em uma estética comum, no sentido de

[...] experimentar junto emoções, participar do mesmo ambiente, comungar dos mesmos valores, perder-se, numa teatralidade geral, permitindo, assim, a todos esses elementos que fazem a superfície das coisas e das pessoas fazer sentido (MAFFESOLI, 1999, p. 163).

Tornou-se oportuna a apropriação da perspectiva de Maffesoli, por meio da qual esse autor se dedica à compreensão das relações sociais das sociedades pós-modernas e, analogamente aqui, auxilia a iluminar o dinamismo social que encerra a bossa nova.

<sup>19</sup>Maffesoli (2006) inteira as ideias de Durkheim para pensar nas sociedades contemporâneas e no fenômeno da perda de individuação.

Numa tentativa de retratar as complexas relações que desencadearam o processo de sua gênese, o jornalista Ruy Castro (1990) utiliza-se da mesma estratégia, qual seja, a formação de grupos cujos agentes se intercambiavam e se conectavam por meio da ética e da estética comum, operada pela avidez à novidade.

Um caso tantas vezes citado é a criação do fã clube Sinatra-Farney, inaugurado em 1949, que se tratava de uma reunião de estudantes amadores da música, principalmente o jazz, e onde aconteciam *jam sessions* e outras apresentações culturais. O Sinatra-Farney contou com membros como Johnny Alf, João Donato, Paulo Moura, Raul Mascarenhas, Fafá Lemos, entre outros. Lá “já se sonhava, sem saber, com a bossa nova.” (CASTRO, 1990, p. 36).

De forma enfática, são destacados esses clubes, essas reuniões e a formação de pequenos grupos, regidos pelas afinidades, que possuíam um sentimento partilhado e que desfrutavam de outras expectativas que dizem respeito ao gosto musical, que,

como toda a espécie de gosto, ela (a disposição estética) une e separa: sendo o produto dos condicionamentos associados a uma classe particular de condições de existência, ela une todos aqueles que são produto de condições semelhantes, mas distinguindo-os de todos os outros a partir daquilo que tem de mais essencial, já que o gosto é o princípio de tudo que se tem, pessoas e coisas, e de tudo o que se é para os outros, daquilo que serve de base para se classificar a si mesmo e pelo qual se é classificado (BOURDIEU, 2007a, p. 56).

Operado pelas afinidades do gosto, jovens músicos da classe média carioca uniram-se, articulando reuniões, como as que aconteciam na casa da cantora Nara Leão, considerada o centro dos encontros, uma espécie de reduto de compositores, cantores e instrumentistas que partilhavam de uma mesma concepção estético-musical. Do mesmo modo, os músicos começaram a se engajar no cenário musical carioca, especialmente em Copacabana, bairro no qual, na década de 1950, espalharam-se dezenas de boates e bares (ver SARAIVA, 2007; CASTRO, 1990; GAVA, 2002).

Portanto, em fins da década de 1950, “compositores, cantores e instrumentistas, músicos de um modo geral que coparticipavam de uma mesma concepção com respeito à renovação do nosso populário, passaram a se agrupar” (BRITO em CAMPOS, 1986, p. 20). Tais circunstâncias começaram a desencadear o advento da bossa nova.

## 2.2 A bossa nova (1959 – 1962)

### 2.2.1 A concepção musical

A acepção associada ao termo “bossa nova” circunscreve certo discernimento para com o passado, pois ambiciona o novo; portanto, tratando-se da questão musical, esta expressão, que almeja designar características ao objeto, implica inovações estéticas que se manifestam ao ponto de justificar a utilização de um termo determinado em sua ambição.

O impasse é que “a expressão bossa nova passou a designar tudo o que fosse diferente e, mesmo que não fosse, que comportasse uma interpretação nova” (CASTRO, 1990, p. 280). O fato é que, “com o passar dos anos, bossa nova se torna um rótulo mercadológico” (GOMES, 2010, p. 38), e isso “faz com que sejam incluídas em seu rótulo inúmeras composições e interpretações que, se analisadas de forma minuciosa, não parecem pertencer a ela<sup>20</sup>” (GOMES, 2010, p. 40).

Dessa maneira, para tratar dos elementos musicais que se configuram de forma a confirmar a relação nominal do objeto com suas características, é necessário, antes, ponderar que há adversidades no que diz respeito ao campo. Esses reveses podem ser ilustrados em diversas instâncias, sobremaneira, o surgimento da bossa nova acirrou debates, resultando, afinal, em controvérsias.

O LP *Chega de Saudade* (GIBERTO, Odeon MOFB 3073, 1959), lançado em 1959, é tido como o álbum de estreia da bossa nova. Nele, há músicas compostas por João Gilberto, Tom Jobim, Vinicius de Moraes, entre outros, incluindo alguns arranjos inovadores de sambas de outrora. Essa legitimação, decorre, grosso modo, da fundamentação das características estilísticas pessoais de João Gilberto, como também, por reunir as concepções composicionais de Jobim, que estão associadas às apropriações de elementos de música erudita e do jazz; outrossim, apresenta o descompromisso com as desavenças amorosas e o teor melodramático o qual os bossa-novistas não se envolveram.

Ainda que, em um período anterior, algumas dessas características estéticas foram encenadas, a saber: no LP *Canção do Amor de Mais* (CARDOSO, Festa LDV 6.002, 1958), gravado três meses antes pela cantora Elizete Cardoso, lançado ainda em 1958, mas que parece ter sido ofuscado pelo LP gravado três meses depois na voz de João

---

<sup>20</sup>Gomes (2010) cita alguns casos onde se verifica esse equívoco, eentre eles, a obra de Jorge Ben Jor e os Afro-Sambas de Baden Powell e Vinicius de Moraes.

Gilberto; em gravações precedentes de músicos como Garoto, Johnny Alf, entre outros, onde se leva em consideração a harmonia, que diz respeito principalmente à utilização das extensões das tríades (sétimas, nonas, decimas primeiras, decimas terceiras), como também, traços da qualidade rítmica; e, ainda, o tom despretenso e coloquial que caracterizaria a geração marcada pelo otimismo e que saudava o mar, o sol, a mulher carioca etc.

Nesse âmbito, os discursos recaem em uma tentativa de validar essas instâncias, do mérito da alçada inicial, o que desvia o foco entre os agentes do campo. Porém, não se torna oportuna a reiteração desses argumentos, visto que, por vezes, tratando-se da questão da unidade, parece não haver modo de evitar a figura de João Gilberto. Partindo daí, a solução para o problema que se firma no que tange a uma definição estética, ou seja, de estabelecer de fato o que é bossa nova, apoia-se no *paradigma*, lançado especialmente por Gilberto.

Isto é, a concepção musical bossa novista, sobremaneira é circunscrita, principalmente, pelo protótipo de João Gilberto, como também recai em Tom Jobim, o mais representativo compositor dessa vertente e, ainda, no ideário otimista da juventude carioca de meados do século XX, expressado se não pelos versos do legitimado poeta bossa nova, Vinicius de Moraes.

Inegavelmente, tal configuração possibilita que as qualidades da bossa nova se tornem mais tangenciáveis. Seguindo essa perspectiva, o estilo singular de João Gilberto é tomado por demarcar um tanto das qualidades, inferindo que, a bossa nova, em grande medida, é uma escolha interpretativa.

Já no campo composicional, a realidade é que os agentes dispunham de um amplo leque de possibilidades e diálogos, devido à amplitude dos fenômenos musicais que marcam as sociedades globalizadas, nas quais são eminentes os fluxos culturais de forma a gerar a desterritorialização cultural.

Nesse quadro, a música - lê-se composições -, tida como bossa nova, “comporta manifestações variadas: sambas; marchas; valsas; serestas” (BRITO em CAMPOS, 1986, p. 32). Portanto, “a bossa nova é modinha é baião é tudo isso” (LYRA apud CHEDIAK, 1990, p. 20 apud GARCIA, 1999, p. 167). Destarte, lida-se com uma gama de possibilidades musicais que se manifestaram por meio de diálogos e apropriações nas escolhas composicionais. Desse modo, assumiu-se suas diretrizes, marcadas pelo dualismo: tradição – modernização.

O musicólogo Brasil de Rocha Brito inaugura as questões sobre a estética bossa novista em seu trabalho publicado no jornal *Correio Paulista*, nas datas de 23/10 e 6-20/11/1960 (CAMPOS, 1986, p. 12). Segundo Santos (2006), “Brito foi o primeiro a tratar de questões musicológicas, inclusive discutiu seu estudo com Tom Jobim enquanto o elaborava” (SANTOS, 2006, p. 2). Note que essas discussões datam dos primeiros anos da bossa nova.

Sendo assim, Brito (em CAMPOS, 1986), considera que a renovação estética é decorrente de contribuições graduais de músicos e interpretes que se obstinaram nessa direção, destacando-se o protótipo de João Gilberto. Segundo o autor, “a ele se deve, em grande parte, o surgimento e a consolidação da concepção bossa nova, seja como cantor e instrumentista, seja como letrista e compositor” (BRITO em CAMPOS, 1986, p. 21). Por Brito, são analisadas três instâncias, quais sejam, a estética musical; características de estruturação; características interpretativas.

No que diz respeito à primeira, Brito pondera que não há hegemonia de determinado parâmetro musical. Nessa concepção, a melodia, a harmonia, o ritmo e o contraponto integram-se no conjunto da obra sem que nenhum desses parâmetros prevaleça. Nesse sentido, o interprete se integra à obra, em “função dela e não apesar dela” (BRITO em CAMPOS, 1986, p. 21-24).

Conjuntamente, há a superação do dualismo, do contraste, que se verifica, entre outras, na qualidade do canto, na medida em que se abandona a voz impostada, o *bel canto*. Correlativamente, esse senso é envidado no contraponto, que reitera o tipo “emergente”, sutil, como também na coexistência das funções rítmica e harmônica, de instrumentos como o piano e o violão (BRITO em CAMPOS, 1986, p. 21-24).

Essas instâncias definem, de início, algumas das qualidades bossa novistas, de forma que, em suma, reúnem-se as pretensões artísticas de João Gilberto, projeções que são verificáveis no disco *Chega de Saudade*, considerado, então, marco inicial da bossa nova. Seguindo o processo de qualificação, outros dois parâmetros são de suma importância para a compreensão das propostas bossa novistas: a harmonia e o ritmo.

### 2.2.2 A qualidade rítmica

Para início desta discussão, torna-se propício expor que há um embate, de caráter prático, que diz respeito à unidade de compasso para notação convencional das músicas da bossa nova (GARCIA, 1999).

Brito propõe que a bossa nova itera a marcação rítmica dos “sambas (samba marcado ou rasgado, samba-canção)” que “possuem compasso fixado em 2/4” (BRITO em CAMPOS, 1986, p. 31); entretanto, Júlio Medaglia (em CAMPOS, 1986, p. 77) infere a utilização do compasso quaternário, conclusão esta que reporta à utilização da unidade de compasso utilizado no jazz norte-americano.

No Brasil, convencionou-se que essa ordem deve seguir a tradição do samba, de escrita em unidade binária. Esse fato pode ser confirmado numa rápida análise dos *Song Books* de produção nacional (ver CHEDIAK, 1990). Por outro lado, na medida em que essa música brasileira passou a fazer parte da cultura do jazz norte-americano (tratado no capítulo 3), a escrita utilizada apresenta-se condicionada à ele. A título de exemplo, uma sucinta análise em *Real Books* de jazz comprova que as canções bossa novistas estão na unidade de compasso quaternária.

Ainda no que tange à questão rítmica, a “batida” da bossa nova, de maneira enfática, é tomada como um dos elementos de distinção, das qualidades do novo. A expressão “batida”, sinônimo de “levada”, é uma categoria nativa, ou seja, do senso prático comum, e refere-se ao ritmo articulado por instrumentos harmônicos (principalmente o violão) e/ou percussivos, que desempenham uma função que, supostamente, está em segundo plano, a de acompanhar.

No caso da bossa nova, João Gilberto é legitimado como autor desse elemento musical, a “batida”, instância analisada em suas performances ao violão. Walter Garcia (1999), afirma que, para músicos como Baden Powell, Ronaldo Bôscoli, Roberto Menescal e Tom Jobim, o ritmo (batida) da bossa nova é uma síntese realizada pelo violão de João Gilberto, uma redução da batucada do samba. Por esse ângulo, nesse compêndio, destacam-se dois instrumentos, os quais sejam, o tamborim e o surdo.

Ocorre que, nesse aporte interpretativo, utiliza-se de uma técnica na qual a ressonância das cordas, do referido instrumento, é obtida por meio de uma investida simultânea ou não, dos dedos, e que mantém relação direta com blocos acordais os quais se pretende a relação com a verticalidade. No caso, há uma diferença entre o polegar,

destinado a tocar as notas graves dos acordes, o bordão, e o restante dos dedos, destinados a tocarem outras vozes do acorde.

Garcia (1999) analisa a técnica violonística de Gilberto, associando o ritmo empregado pelo polegar ao surdo e o ritmo que desempenham os demais dedos ao tamborim. Tratando primeiramente da questão dos graves, ou seja, da associação do surdo com o polegar, Garcia afirma que

no samba, sabe-se que a sua marcação [a do surdo] acentua aquele que tradicionalmente seria o tempo fraco do compasso [binário, o dois por quatro (2/4)], ou seja, o segundo, em um desenho que, por vezes, inclui ainda um ataque de menor intensidade antecipando-se a este acento (GARCIA, 1999, p. 22).

Ao analisar o ritmo dos bordões que Gilberto emprega na música *Chega de Saudade*, homônima ao álbum de 1959, o autor pondera que se utiliza dos dois tempos do compasso binário e ainda iguala a intensidade em ambos. Essa “marcação” já se ouvia em casos anteriores à bossa nova; assim, o bordão, ou o baixo da batida da bossa nova, é “semelhante à acentuação de sambas influenciados pelo jazz, à marcação do samba-canção tradicional e à redução dos ataques de contrabaixo, pelo violão, no acompanhamento de sambas-canções modernos” (GARCIA, 1999, p. 45).

Dada as diferenças entre o surdo do samba e o bordão da “batida” de Gilberto, ainda assim, “ambas respeitam um mesmo princípio ao configurarem dois padrões rítmicos diversos entre si: a *regularidade*” (GARCIA, 1999, p. 27).

Tratando da outra associação, ou seja, referente ao tamborim, Garcia argumenta que “o princípio que rege o comportamento do tamborim é a *não regularidade*” (GARCIA, 1999, p. 43). Diferentemente da *irregularidade*, a *não regularidade* comporta estruturas fixadas e, utilizando-se do caso do tamborim, “dependendo da sugestão do próprio ritmo melódico, ou da criatividade do mestre de bateria, temos desenhos mais ou menos inventivos” (GARCIA, 1999, p. 43).

Ponderando os dois vieses, Garcia conclui que a “batida” de João Gilberto ao violão implica a *regularidade* do bordão, as notas graves, e a *não regularidade* a investida nas demais vozes do acorde, pelos restantes dos dedos (principalmente o indicador, anular e médio). Assim, as duas instâncias se articulam em complementaridade.

Se a *regularidade* do bordão pode ser facilmente configurada, o caso da *não regularidade* exige um esforço maior para sua compreensão. Carlos Sandroni (2001) trata de duas qualidades rítmicas que marcam o samba do início do século XX. Segundo o

autor, a primeira gravação de samba é datada de 1917, música intitulada *Pelo Telefone*, que fora gravada por Dunga. Esse samba está ligado a um tipo que produzia-se na Bahia e que mantém relação mais rigorosa com o maxixe, assim, a configuração rítmica se mantém associada à família do *tresillo* (fig. 2.1). Essa qualidade rítmica difere-se muito pouco do ritmo usualmente referido como o da habanera (fig. 2.2), mas reitera o uso da síncopa, o que estabelece uma indicação significativa para se distinguir o ritmo considerado brasileiro de outros não brasileiros.

Figura 2.1 - Representação do *tresillo*.



Fonte: Sandroni (2001).

Figura 2.2 - Representação do ritmo da *habanera*.



Fonte: Sandroni (2001).

Segundo Sandroni (2001), um samba de outro tipo, de outra qualidade rítmica emergiu no bairro de Estácio de Sá, aplicado por nomes como Ismael Silva, Nilton Bastos, entre outros, de modo que a identidade deste tipo difere-se daquele produzido sobre o *tresillo*, configurando-se de forma que, se seguem três colcheias, uma colcheia pontuada, duas colcheias e uma colcheia pontuada. Sandroni intitula esta característica de *paradigma do Estácio* (fig. 2.3).

Figura 2.3 - Representação do *paradigma do Estácio*.



Fonte: Sandroni (2001).

O *paradigma do Estácio*, reconhecido por Sandroni, inaugura um novo tipo de samba. Nesse sentido, Gomes (2010) traz uma discussão sobre a representatividade dessa qualidade. Segundo o autor

aquilo que Sandroni (2001, p. 34) considera a *time-line* denominada *paradigma do Estácio* torna-se, por uma série de fatores inclusive o uso que o governo Vargas faz disso (Vianna, 1995), uma espécie de unanimidade, de denominador comum nacional do que se vai entender por samba (GOMES, 2010, p. 41).

A demanda pela legitimação da cultura brasileira emergiu no seio da proposta modernista ao longo dos anos de 1920 e 1930, cujo eixo centrava-se na criação da identidade nacional, por meio da qual o folclore é visto como principal fonte. A tentativa modernista almejava rudimentar um projeto musical embasado na valorização do popular, “cotejada com a perspectiva da modernidade.” (NAPOLITANO, WASSEMAN, 2000, p. 169). Sendo assim, a proposta visava ao fomento à pesquisa da identidade, “a respeito do que consideravam nacional e popular” (BRAGA, 2002, p. 14). O fato é que a política de caráter nacionalista do presidente Vargas promoveu essa nacionalização, apropriando-se dessas facetas culturais e, de certa forma, manipulando-as.

O *paradigma do Estácio* corrobora para o entendimento do que se verifica como uma linha-guia (*time-line*), de outra variedade de samba. Percebe-se que há uma semelhança com o ritmo articulado no tamborim (fig. 2.4), ambos caracterizados pela imparidade rítmica<sup>21</sup> e imbuídos em uma alternância entre cometricidade<sup>22</sup> e contrametricidade que interage com a métrica subjacente.

Figura 2.4 - Representação do ritmo articulado no tamborim.



Fonte: Elaborado por Luis Felipe Soares Gomes, 2017.

É interessante ponderar que as linhas-guia tanto do *paradigma do Estácio* quanto o ritmo do tamborim, podem ser iniciadas em qualquer parte da estrutura, de qualquer nota, embasando, assim, o sentido de variação.

Por esse ângulo, as características rítmicas do acompanhamento bossa novista - ou seja, a “batida” de João Gilberto - alinham-se aos denominados *tresillo* e *paradigma do Estácio*, bem como ao ritmo do tamborim. Os exemplos trazidos por Garcia (1999) confirmam esse asserto. Nesse aporte, há um numeroso leque de possibilidades inventivas, no sentido de variação. Desse modo, as articulações não mantêm um mesmo ostinato rítmico durante uma performance musical.

<sup>21</sup> Trata-se de uma divisão não regular do ritmo. Como exemplo, o *tresillo* (fig.2.1) é dividido em 3 + 3 + 2 (colcheia pontuada, semicolcheia ligada a uma colcheia e colcheia).

<sup>22</sup>“Uma articulação será dita cométrica quando ocorrer na primeira, terceira, quinta e sétima semicolcheia do 2/4 e será dita contramétrica quando ocorrer nas posições restantes” (SANDRONI, 2001, p. 27).

Nos capítulos seguintes (3 e 4) será retomada a questão rítmica da bossa nova, tendo em vista sua apropriação pela cultura do jazz norte-americano, assim, uma ressignificação dessa qualidade.

### 2.2.3 A harmonia

Indiscutivelmente, a bossa nova utiliza uma harmonia que aborda as extensões das tríades, isto é, sétimas, nonas, decimas primeiras e terceiras. Nessa acepção, valoriza-se o sentido vertical. Gava (2002) trata especificamente dessa questão. Valendo-se de uma metodologia comparativa, na qual são postas composições bossa novistas e composições que *a priori* foram harmonizadas com tríades e com comedimento em relação aos movimentos harmônicos, ou seja, supostamente em sentido mais “enxuto”, o autor procede de forma a harmonizar as músicas da velha guarda<sup>23</sup> à maneira bossa nova, e vice-versa.

Como conclusão, Gava salienta que “a curva BN (bossa nova), portanto, em sua maior parte, evidenciou ter sido elaborada com base nas funções (harmônicas) propostas na versão VG (velha guarda), às quais acrescentaram-se notas estranhas às suas tríades” (GAVA, 2002, p. 235). Assim, as funções harmônicas (tônica, subdominante e dominante) na maioria dos casos não foram alteradas; não obstante, a distinção se encontra na questão da utilização de notas configuradas como extensões. Nos casos de substituições dos acordes, “houve a inclusão de dominantes individuais, clichês e preocupações com a condução de vozes acompanhantes, mas com manutenção de relações de afinidade harmônica (desdobramentos/equivalências) entre os pares” (GAVA, 2002, p. 236). Gava (2002) expõe uma lista dos recursos harmônicos de uso corrente na bossa nova, como se pode ver a seguir:

- Movimentos cromáticos descendentes da voz aguda e da voz grave;
- Cromatismos entre notas de acordes de mesmo radical e função;
- Cromatismos paralelos;
- Notas pedais agudas;
- Dominantes individuais substitutas;

---

<sup>23</sup>O que o autor chama de velha guarda são composições que precedem a década de 1940, período no qual se desencadeava o processo do surgimento da bossa nova. Nesse âmbito, foram escolhidas composições da década de 1930, criadas por nomes como Noel Rosa, Ismael Silva, Francisco Alves, Assis Valente, Nilton Bastos, Cartola, entre outros.

- Acordes com sétima maior;
- Caminhos harmônicos alternativos sempre propiciando clichês e cromatismos entre uma ou mais vozes;
- Clichês construídos sobre o cromatismo de notas acrescentadas: nona – nona menor – décima terceira – décima terceira menor.

Gava (2002) estima que a harmonia bossa novista, na utilização de “longas sequências de acordes alterados<sup>24</sup>, enfraquece a questão da direcionalidade e causalidade tonal” (GAVA, 2002, p. 240), como também as alternativas se multiplicam, dada a variedade de formas de resolução e de possíveis progressões acordais.

Seguindo essa perspectiva, no que diz respeito ao enfraquecimento, ou seja, à atenuação da tonalidade, de certo, as estruturas acordais mais complexas tornam o exercício da percepção também mais complexo. O que se encerra é que essas estruturas apresentam outras qualidades, de forma a entrecruzar-se com o sentido de resolução da música tonal, o tritono, tão arraigado na cultura da música ortodoxa das sociedades ocidentais.

Embora o sentido da resolução do tritono já tenha sido superado outrora, a música bossa novista utiliza-se dessa premissa, entretanto, como num jogo de expectativas, e por vezes aproveita outros procedimentos harmônicos e melódicos que objetivam esquivar-se da monotonia causada pelo uso contínuo da resolução tonal. Deveras, há recursos capazes de causar efeitos sonoros de surpresa. Nesse âmbito, um procedimento recorrente na bossa nova é a “utilização de sequências de acordes maiores sobre o sétimo grau abaixado com função dominante ou não”<sup>25</sup> (BRITO em CAMPOS, 1986, p. 28).

Outro recurso usual é a “conciliação dos modos maior e menor, ou seja, o aparecimento de regiões maiores e menores de um mesmo centro tonal que se seguem e se interpenetram” (BRITO em CAMPOS, 1986, p. 29), como é o caso da dominante

---

<sup>24</sup>Ao utilizar o termo “alterado”, o autor causa certa dubiedade de interpretação. Em seu emprego, o autor, aparentemente, não se refere especificamente às dominantes alteradas, que possuem nona menor, nona aumentada, quarta aumentada, quinta aumentada e décima terceira menor, mas sim subjuga-o a qualquer acorde que se utiliza das extensões, segundo o autor em linhas, “mais dissonantes”, emprego que acarreta uma outra discussão, ora, a percepção de que é considerado consonância e dissonância gera certo teor subjetivo.

<sup>25</sup>Ian Guest (2006b, p. 11 apud FREITAS, 2010, p. 87) refere-se ao acorde bVII7M (lídio) como uma subdominante “visitante”. Para maior esclarecimento sobre esse acorde e sua função de subdominante, ver Freitas (2010)

menor<sup>26</sup>, que possibilita uma resolução tanto em um acorde maior quanto num menor<sup>27</sup>. Portanto, na bossa nova, de forma enfática, vale-se da qualidade dos empréstimos modais.

Segundo Medaglia (1988), a “harmonia dilatada (da bossa nova) motivava sequências bastante ousadas, assim como modulações para tonalidades distantes do ponto de partida” (MEDAGLIA, 1988, p. 174). Assim, “na bossa nova os encadeamentos acordais levam quase sempre à afirmação gradual de outro centro tonal para o qual se modula, sem que se possa definir um ponto exato de transição” (BRITO em CAMPOS, 1986, p. 32).

De certo, os procedimentos harmônicos bossa novistas se fazem de maneira a utilizar, na trama que constrói a estrutura formal, encadeamentos harmônicos e acordes que se dispersam da tonalidade em questão, e que podem configurar uma modulação ou uma polarização. Essas estratégias podem ser efetivadas por processos, por vezes, similares<sup>28</sup>, entretanto, diferenciam-se no que tange à questão da durabilidade temporal e assim possuem distintas intensidades no que diz respeito à força de atração para a nova tônica ou ao estabelecimento do centro modal.

Ainda que, a bossa nova conta com seus clichês e outras nuances até então utilizadas em larga escala na música ocidental, e que sumariamente foram aqui expostas, apresenta-se um condicionamento peculiar, que se difere daquele que serviu como comparação imediata, o jazz. O fato é que, na bossa nova, “as escolhas de quais notas de tensão e em que momento são utilizadas tende a ser mais cuidadosa e menos intercambiável”, ou seja, “o alto grau do acorde é composicional” (GOMES, 2010, p. 70). Dessa forma, a estruturação harmônica na bossa nova está intrinsecamente conectada ao tema, sendo gerada, portanto, com a relação integrada, e não apesar dele.

Nesse sentido, quando em [se você disser que eu] “desafino amor”<sup>29</sup>, é entoada a quinta bemol do acorde dominante (G7b5), concretiza-se o almejado; nele, há a integração dos aspectos letra, dramaticidade (ironia), harmonia e melodia, fazendo com que uma releitura que preconize uma intensa dissociação se torne um descompromisso casual.

---

<sup>26</sup>Tal utilização foi citada por Brito (em CAMPOS, 1986, p. 28): “Sequências de acordes tais que, sendo  $u$  a fundamental do 1° e  $v$  a do 2°, o acorde sobre  $u$  seja menor e sobre  $v$  maior ou menor, guardando individualmente as notas  $u$  e  $v$  a relação:  $u$  é dominante (5° grau) de  $v$  na escala tonal, menor ou maior que tem  $v$  por 1° grau”

<sup>27</sup>Sobre teoria e resolução da “dominante menor”, ver Freitas (2010, p. 112-113)

<sup>28</sup>Refiro-me aqui ao emprego súbito de outra região tonal ou modal, procedimento corriqueiro na música popular e que se difere dos procedimentos de modulação imbricados, utilizados nas Grandes Formas, a exemplo da forma sonata (ver SCHOENBERG, 2008).

<sup>29</sup>Trata-se do terceiro compasso da composição *Desafinado* de Tom Jobim e Newton Mendonça.

Em contrapartida, no jazz, o instigo se encontra nas extrapolações, nas transformações e no remodelamento das estruturas. Nesse âmbito, esse comprometimento intensificou-se a partir do *bebop*, quando foram assumidas novas diretrizes. A apreciação musical passou a integrar o esforço para a compreensão dos planos, cada vez mais ambiciosos.

Essa alçada seguiu seu delineamento ao fim da década de 1950; destarte, na medida em que uma nova concepção musical se difundia no Brasil e que viria também a ser acolhida nos Estados Unidos, estruturavam-se as novas vertentes do jazz, embasadas em diálogos e refutações, entretanto, apoiadas na metáfora que concerne música e fala: a linguagem do jazz (ver BERLINER, 1994).

No capítulo seguinte trato do curso da bossa nova nos Estados Unidos, contraponto o contexto do jazz do período, como também discuto as questões sociais e políticas deste país na década de 1950 e a relação desses aspectos com a apropriação dessa música brasileira pela cultura norte-americana. Prontamente, abordo o engajamento do saxofonista Stan Getz na bossa nova, delineando questões sobre a discografia referente à essa corrente.



### 3 A BOSSA NOVA NOS ESTADOS UNIDOS

#### 3.1 O período pré-bossa nova

##### 3.1.1 Do jazz nos Estados Unidos (1950 – 1960)

É importante perceber que em 1959, o jazz tornou-se tão sério, igualmente criativo e experimental, como qualquer outra forma de arte da época. Dessa seriedade, apareceram jazzistas singulares, e, as características inerentes da competição, ego e desejo de inovar, impulsionaram o mundo do jazz (GELB, 2008, p. 6, tradução nossa).

No final da década de 1950, o jazz passou por um período intensamente fértil devido às propostas musicais de nomes como John Coltrane, Miles Davis, Ornette Coleman, entre outros. Nesse período, o jazz se ramificou em várias vertentes e as inovações vieram a passos mais rápidos do que nunca antes visto.

Nesse sentido, as variedades estilísticas foram se diversificando e as técnicas, no que tange à improvisação e à composição, foram se tornando cada vez mais complexas ao passo que os agentes projetavam-se para legitimação de sua música enquanto arte.

O processo de legitimação do jazz, arregimentou-se também, devido a criação de escolas de ensino específicos da área<sup>30</sup>, assim como, na formalização de suas práticas. Em relação a esse aspecto, o livro *Lydian Chromatic Conception of Tonal Organization*, escrito por George Russell (2001), lançado em 1953 e reeditado em 2001, é tomado como o primeiro tratado teórico que diz respeito às técnicas de improvisação no jazz (MOORE, 1988).

“O Conceito”<sup>31</sup> (*The Concept*) de Russell, passou a influenciar o mundo do jazz. Sabe-se que suas ideias foram fundamentais para a gênese do que se entende por jazz

<sup>30</sup>Como exemplo, a *Berklee College of Music* foi criada em 1945, uma das pioneiras no ensino de jazz. Uma breve história da instituição está disponível em: <<<https://www.berklee.edu/about/brief-history>>>. Acesso em: 24/10/2016.

<sup>31</sup>Russell e seus alunos referem-se a teoria que embasa o livro *Lydian Chromatic Conception of Tonal Organization*, como “O Conceito” (*The Concept*) (MONSON, 1998). “O Conceito” diz respeito à uma organização fundamentada a partir do modo lídio, que, ao contrário do modo jônio, não busca a estabilidade, a sensação de tensão e resolução, mas destaca o efêmero, ou seja, o acorde do momento. Russell estipula algumas das relações entre escala e acorde e destaca que há três abordagens de improvisação: a horizontal, que tem como característica o emprego de uma escala particular numa situação que compreende dois ou mais acordes, como uma cadência II-V-I por exemplo; a vertical, que tem como prerrogativa destacar cada acorde de uma concatenação, utilizando-se portanto de uma escala para cada momento harmônico; e a supraverticial, que tem um estado hora de conciliação, hora de neutralidade em relação ao centro tonal ou modal. Essa abordagem se dá na utilização de escalas que mantêm alguma relação com o acorde ou com a tonalidade da peça, como também, na utilização de escalas que tem pouca relação com os mesmos.

modal<sup>32</sup>, vertente que tem como figura central o trompetista Miles Davis (MONSON, 1998; MOORE, 1988). Em 1959, Davis lança o álbum que concretiza as propostas musicais do subgênero, intitulado *Kind of Blue*<sup>33</sup> (DAVIS, Columbia CS 8163, 1959). Esse disco traz algumas composições cujas estruturas formais foram construídas por meio da justaposição de modos, com efeito, o principal intuito era de propiciar maior ênfase no que diz respeito à inventividade melódica, como o próprio trompetista atesta em uma entrevista cedida, em 1958, à Nat Hentoff.

Eu acho que o jazz está começando a ir em uma direção distinta daquela que utiliza-se das concatenações convencionais dos acordes, e retornando a enfatizar a variação melódica, ao invés da harmônica. Haverá menos acordes, mas infinitas possibilidades sobre o que fazer com eles (BARRETT, 2011, p. 53, tradução nossa).

Davis, em sua renovação estilística, interessava-se em uma contraproposta aos clichês tonais utilizados em larga escala no jazz. Infere-se que, a ênfase na inventividade melódica está baseada, também, nas possibilidades que o modo proporciona ao improvisador, lançado numa estrutura formal cuja concatenação de acordes é mais estática, no sentido de movimentação harmônica.

Todavia, a improvisação no jazz modal tornou-se mais complexa, “utilizando os termos de Russell, passou de uma orientação ‘tonal’ horizontal para supravertical, na medida em que os músicos expandiram as fronteiras das composições modais” (MONSON, 1998, p. 159, tradução nossa). Em termos gerais, isso significa que os improvisadores não utilizavam o modo montado sob a relação escala-acorde de forma estrita em seus solos<sup>34</sup> (KERNFELD, 1981 apud BARRETT, 2011, p. 53), dessa forma, utilizou-se uma ampla gama de escalas, arpejos e intervalos relacionados ou distantes do centro modal, ou o acorde do momento, o que Russell (2001) chamou de “polimodalidade vertical” (*vertical polymodality*), ou seja, uma gama de possibilidades escalares que podem ser utilizadas num acorde individual (MONSON, 1998).

Por esse ângulo, as propostas modais foram se tornando cada vez mais complexas, tomando como aporte estruturas formais mais livres e o emprego de sonoridades cada vez mais inusitadas na improvisação.

---

<sup>32</sup>A música *Milestones* de Miles Davis, incluída no álbum de 1958, intitulado *Milestones* (DAVIS, Columbia CL 1193, 1958), é geralmente tomada como a primeira composição do jazz modal (MONSON, 1998).

<sup>33</sup>O disco *Kind of Blue* é considerado o consolidador do subgênero jazz modal. Para uma análise musical mais detalhada do álbum ver Barrett (2006; 2011)

<sup>34</sup>Kernfeld, pode dar a entender que há uma suposta falta de meticulosidade. Não é disso que se trata, mas sim, da utilização de escalas que possuem menor número de notas comuns com o acorde, por exemplo, num acorde de Ré menor (Dm), utiliza-se a escala de tons inteiros montada a partir da nota Fá.

Mesmo que o jazz modal tenha se tornado algo com grande visibilidade, sendo que, o álbum *Kind of Blue* foi aclamado por ser um dos discos mais vendidos da história do jazz, o subgênero representa uma pequena porção da produção, no que se refere tanto a inovação quanto a variedade de subgêneros que o mundo do jazz viu aflorar nesse período (GELB, 2008). Dentre tantas propostas musicais vigentes na época, interesse-me em ressaltar a de dois saxofonistas em especial, são eles: Ornette Coleman e John Coltrane.

O *free jazz*, tem como figura central o excêntrico saxofonista Ornette Coleman, músico que em 1961, lançou o álbum *Free Jazz: A Coletive Improvisation by the Ornette Coleman Double Quartet* (COLEMAN, Atlantic Sd 1364, 1961). Nesse disco, propôs-se a liberdade formal, harmônica e rítmica, entretanto, verifica-se elementos da linguagem do jazz<sup>35</sup>, do *blues*, e o mais importante, enfatiza-se uma das peculiaridades intrínsecas às raízes do jazz, a saber, a improvisação coletiva. O álbum apresenta um quarteto duplo, sem instrumento harmônico, no qual os músicos improvisam coletivamente durante quase 40 minutos. O fato é que, esquiva-se das sugestões de progressões harmônicas, indicações formais e da marcação do pulso. Williams (1970) menciona como Coleman descreve sua concepção.

Se você põe um acorde convencional ou um ritmo junto a uma nota minha, você limita o número de escolhas que tenho para a próxima nota. Se não o faz, minha melodia poderá mover-se livremente com uma grande possibilidade de escolhas de direções (WILLIAMS, 1970, p. 35 apud GELB, 2008, p. 25, tradução nossa).

Alguns jazzistas se aventuraram antes de Coleman no estilo *free*, mas foi o saxofonista quem o concretizou e se tornou conhecido por isso, sendo ele, ao mesmo tempo, aclamado como gênio e desprezado por sua concepção musical (GELB, 2008).

John Coltrane, por sua vez, talvez seja o saxofonista mais sério e mais determinado da história do jazz, uma vez que, obstinado no sentido de um desenvolvimento e evolução de seu estilo pessoal, suas buscas resultaram em inovações no que diz respeito a inventividade melódica e harmônica, as quais, sobremaneira, são apropriadas por seus contemporâneos.

Dentre as inúmeras peculiaridades inventivas de sua musicalidade, destaco a substituição harmônica que posiciona tonalidades distantes no ciclo das quintas em espaços curtos de tempo, a inovação ficou conhecida como *Coltrane changes*<sup>36</sup>, proposta

<sup>35</sup>Uma interessante discussão sobre a metáfora que concerne música e linguagem oral ver Berliner (1994).

<sup>36</sup>Trata-se de uma cadência harmônica advinda de substituições acordais, de forma a comportar tonalidades que se posicionam distantemente no ciclo das quintas, os intervalos de terça menor. A substituição foi

arregimentada, também, na música *Giant Steps*, título do álbum que inclui a composição (COLTRANE, Atlantic. R2 75203, 1959).

Coltrane, no ano seguinte ao álbum *Giant Steps*, gravou um disco intitulado *Coltrane Jazz*. (COLTRANE, Atlantic SD 1354, 1960). O álbum traz a composição *Harmonique*, a qual o saxofonista utiliza-se dos multifônicos. Trata-se de uma técnica estendida<sup>37</sup> para o saxofone, que, são articuladas mais de uma nota simultaneamente, efeito pouco utilizado no jazz até o período.

Coltrane apropriou-se de diversas concepções musicais, principalmente no que diz respeito à questão harmônica, criando então, um amplo leque de possibilidades para utilizar em suas improvisações. Logo, suas experimentações foram objeto para as críticas que estavam pouco familiarizadas com suas idealizações. Assim sendo, em 1961, a revista *DownBeat* lançou uma matéria onde o colunista Tynan relata:

No clube *Hollywood's Renaissance*, recentemente eu escutei uma demonstração horripilante do que parece ser uma tendência crescente anti-jazz, exemplificadas por aqueles proponentes [Coltrane e Dolphy] do que é chamado música de vanguarda (*avant-garde*) [...]. Eu escutei uma boa seção rítmica [...], mas desperdiçada atrás dos exercícios nihilistas desses dois instrumentos de sopro (*horns*) [...], que Coltrane e Dolphy parecem querer deliberadamente destruir [o *swing*]. [...] Eles parecem empenhados em seguir esse curso anárquico em sua música, que pode ser chamado de anti-jazz, (TYNAN, 1961, tradução nossa).

As palavras de Tynan retratam uma posição que assume a cautela, em desacordo com as supostas propostas desmedidas do jazz de vanguarda. Em princípio, atribui-se que o risco é inerente à inércia estética e experimental.

Embora as inovações e a variedade de subgêneros os quais o mundo do jazz viu aflorar entre as décadas de 1950 e 1960 foram uma conquista para a cultura norte-americana, as tensões e os conflitos sociais engendrados pela segregação racial prolongavam-se no sentido da igualdade entre brancos e negros. O fato é que, nesse período, os jazzistas se engajaram numa contenda mais deliberada contra as injúrias e as desigualdades raciais presentes na sociedade do país.

---

utilizada em “*But Not for Me*” (COLTRANE, Atlantic. SD-1361, 1961), na qual a cadência: II-V-I-I / |Dm7|G7|C7M|C7M|, fora substituída por: |Dm7Eb7|Ab7B7|E7G7|C7M| (BAKER, 1980).

<sup>37</sup>As técnicas estendidas são recursos avançados. No saxofone, trata-se de técnicas como a respiração circular, o *slap*, articulações múltiplas e os multifônicos. Taylor (2012) traz uma discussão sobre essas técnicas, além de uma comparação de métodos que dizem respeito ao ensino dessas práticas no saxofone.

### 3.1.2 Das questões políticas e sociais da década de 1950

Após a guerra civil dos Estados Unidos (Guerra de Secessão, 1861-1865), sucedeu-se um período conhecido como *Reconstrução* (1864 a 1875), sendo que, três emendas foram adicionadas a constituição do país: a 13ª emenda, que previu a proibição da escravidão; a 14ª, que reconheceu os afro-americanos como cidadãos; e a 15ª, assentiu às mulheres afro-americanas o direito ao voto e a ocuparem cargos públicos. Outras conquistas relativas à reforma democrática foram reconhecidas em lei outorgada em 1875, que previu, entre outras questões, o tratamento igualitário em transportes e locais públicos (KARSON, 2005; KUNFALVI, 2014).

Porém, em 1877, o governo permitiu uma livre interpretação da política separatista entre os estados, um retrocesso em relação aos direitos civis reconhecidos em 1875. A partir daí, muitos estados, em especial os sulistas, implantaram leis segregacionistas (KUNFALVI, 2014). Quando em 1896, o caso 163 U.S. 537 (*Plessy v. Ferguson*), o qual a suprema corte apoiou as medidas de discriminação racial do estado da Louisiana, ocasionou um grande impacto social nos Estados Unidos. Do episódio, instituiu-se a doutrina “separados mas iguais” (*separate but equal*) que engendrou, ao longo do século XX, a segregação institucionalizada (KARSON, 2005)

Após a Segunda Guerra Mundial (1939-1945), tem-se uma intensificação dos movimentos antissegregacionistas, e, algumas conquistas foram progressivamente sendo atingidas, até que na década de 1960, alguns desses embates foram reparados perante a lei (KARSON, 2005).

Tratando do jazz na contenda por igualdade, Hobsbawn reconhece que “o jazz não é simplesmente musica comum, ligeira ou séria, mas também uma música de protesto e rebelião. Não necessariamente ou sempre uma música de protesto consciente ou declaradamente político” (HOBBSAWM, 1990, p. 272). É irrefutável que, o jazz enquanto forma de expressão, mais ou menos explicitamente, representa a situação do indivíduo, que integra-se à uma sociedade, assim, pode-se tomar que a opressão e a discriminação sofridas, em grande medida, foram representadas por muitos daqueles que fizeram jazz.

Casos diretos podem ser citados. Como exemplo, em 1940, Duke Ellington escreveu uma peça que explicitamente diz respeito a esse revés, intitulada *Black Brown and Beige* (HENRI, 2004). Contudo, críticas mais deliberadas contra a situação foram

lançadas pelos jazzistas ao final da década de 1950, assim, ao que tudo indica, a consciência parece ter levado a situação ao estopim, todavia, o dissentimento foi expresso com efeito.

Henry (2004) versa sobre essa situação social e as ações artísticas de quatro músicos de jazz no período de 1958 a 1964. O autor inclui em sua reflexão o contrabaixista Charles Mingus e os saxofonistas John Coltrane, Ornette Coleman e Sonny Rollins.

Rollins, em 1958, lançou o álbum intitulado *The Freedom Suit* (ROLLINS, Riverside 0061.125, 1958). O saxofonista incluiu um comentário na contracapa declarando que

a América está profundamente enraizada na cultura do negro, seus coloquialismos, seu humor, sua música. Como é irônico que o negro, que mais do que qualquer outra pessoa, tenha que reivindicar a cultura americana como sua, sendo perseguido e reprimido, e que o negro, que exemplificou a humanidade em sua própria existência, está sendo recompensado com desumanidade (HENRY, 2004, p. 23-24, tradução nossa).

Pode-se notar que, Rollins abertamente manifestou-se, não obstante, o produtor Keepnews, sob o auspício de manchar a reputação da gravadora *Riverside* e o suposto comprometimento de vendas do disco, fez um longo comentário cujo intento foi o de amenizar a conduta de Rollins. Destarte, Keepnews intuiu em desagregar a significação apelativa, arguindo que a composição, a qual intitula o álbum *Freedom Suit*, algo bastante sugestivo, “não é uma peça sobre Emmett Till<sup>38</sup>, ou Little Rock<sup>39</sup>, ou Harlem<sup>40</sup>, ou alguma lei eleitoral da Geórgia ou Louisiana, nada mais além da liberdade artística do jazz” (HENRY, 2004, p. 28, tradução nossa). Essa autonomia está vinculada à abstenção de um instrumento harmônico, fato que sugere maior liberdade ao solista.

No ano seguinte ao lançamento de *The Freedom Suite*, o contrabaixista Charles Mingus, gravou o álbum intitulado *Mingus Ah Um* (MINGUS, Columbia CK 65512, 1959). Nele, incluiu-se a faixa “*Fables of Faubus*”, uma provocativa resposta ao episódio

---

<sup>38</sup>Emmett Till foi um jovem negro norte-americano, assassinado em 1955, aos 14 anos de idade, por supostamente ter-se insinuado à uma mulher branca. O caso teve grande repercussão e veio a contribuir com o movimento dos direitos civis nos Estados Unidos.

<sup>39</sup>O caso *Little Rock*, diz respeito à um episódio o qual, o até então governador do Arkansas Orval Faubus teve a fatídica decisão de impedir a integração de nove estudantes negros na *Little Rock Central High School*.

<sup>40</sup>Harlem é um bairro da cidade de Nova York. No que diz respeito ao comentário de Keepnews, não há especificação de qual o caso Harlem, pois, há mais de um caso que pode ter relação com a citação. Um deles é chamado de *Harlem Six*: no episódio seis homens atacaram um casal que era dono de uma loja de roupas, sendo que, a mulher foi brutalmente morta a facadas. O outro, denominado *Harlem Nine*, vem a conferir as ações de um conjunto de nove mães que defenderam melhorias nas escolas e atuaram na luta contra a segregação na educação.

ocorrido em 1957, o qual o governador do Arkansas Orval Faubus, teve a fatídica decisão de impedir a integração de nove estudantes negros na *Little Rock Central High School*. (HENRY, 2004)

John Coltrane também integrou-se nesse movimento. Monson (1996), em seu trabalho *Saying Something: Jazz Improvisation and Interaction*, traz uma análise da interpretação do quarteto do saxofonista da composição *My Favorite Things*, lançada em 1961 (COLTRANE, Atlantic. SD-1361, 1961). A autora, comparou-a com a versão original da produção de Rogers e Hammerstein de 1959, fazendo uma relação com a tensão social, mostrando-nos que, Coltrane, denotou um caráter irônico em desfavor ao tom de supremacia branca, assinalado pela letra e toda a encenação que a produção de 1959 sugere.

É portanto num cenário, marcado pela tensão do campo social, o qual nitidamente vigorava-se a hostilidade frente à segregação, e, ao passo que, impulsionou-se novas propostas no campo musical, principalmente relacionadas ao jazz de vanguarda, é que a bossa nova entra na cultura norte-americana.

## **3.2 A Bossa Nova**

### **3.2.1 Reiterando as discussões**

Na década de 1960, a bossa nova passou a fazer parte da cultura musical norte-americana. Dos fatos tomados como fundamentais por alavancar esse processo, destaca-se o filme *Orfeu Negro* (1959) cuja trilha sonora incluiu músicas de Tom Jobim, Luiz Bonfá e Vinicius de Moraes. O longa-metragem angariou reconhecimento por meio de prêmios como o *Palme d'Or*, no Festival de Cannes (França, 1959), e o Globo de Ouro (EUA, 1960), dessa forma, a produção cinematográfica contribuiu para que a bossa nova alcançasse prestígio e visibilidade internacional.

Em 1960, os investimentos por parte da indústria fonográfica dos E.U.A., já apontaram para a nova “mania” musical - como é mencionada por Goldschmitt (2011) - a qual tomaria os esforços artísticos de nomes como os dos saxofonistas Stan Getz e Julian Adderley. O fato é que, a gravadora *Capitol*, que nos anos 50 foi responsável por gravações de renomados artistas de jazz, incluindo-se o cantor Frank Sinatra, lançou o disco de João Gilberto, intitulado *Amor Sorriso e a Flor* (GILBERTO, Odeon MOFB

3151, 1960a) com o nome de *Brazil's Brilliant João Gilberto* (GILBERTO, Capitol Records ST 10280, 1960b), no mesmo ano que foi lançado no Brasil, em 1960.

O show da bossa nova no Carnegie Hall, em 1962, simboliza sua legitimidade perante a cultura musical norte americana, principalmente no mundo do jazz. Incontestavelmente, foi por essa via que a bossa nova se estabeleceu nos E.U.A., visto que, o engajamento, partiu daqueles que possuíam reconhecimento nessa cena.

Destarte, é verossimilhante que, em grande medida, confere-se ao público características já pertinentes, ou seja, para lidar com as questões que referem-se à assimilação da bossa nova pela sociedade norte-americana, valida-se das mesmas fontes que tratam do jazz.

Mesmo com as diretrizes tomadas pelos jazzistas ao longo da história do jazz, principalmente ao final da década de 1950, o quadro social do público, ao que tudo indica, afigura-se aos seus pilares. Hobsbawm (1990), determina esse quadro por meio de uma pesquisa, datada de 1960, feita por uma estação de rádio da Califórnia cuja programação é exclusivamente de jazz. De acordo com o autor

[...] 79,4 % de seus ouvintes estavam na faixa de vinte a quarenta anos, 90% tinham cursado ou estavam cursando faculdade, e apenas 6,6% eram artesãos, sendo 4,5 % operários ou desempenhando funções semelhantes. [...] Fora das mudanças políticas e ideológicas dos jovens americanos do pós-guerra dentro da faixa etária que mais produz fãs de *jazz*; não parece ter havido grande mudança na composição da comunidade de *jazz* (HOBSBAWM, 1990, p. 253-254).

O fato é que, “certamente, o público (de jazz) ainda hoje (1959-1961) é, em sua grande maioria, composto de elementos de classe média, quase que exclusivamente entre 20 e 40 anos” (HOBSBAWM, 1990, p. 254).

Sobreleva-se que, a pesquisa foi feita em concomitância à entrada da bossa nova nos Estados Unidos. Outrossim, o público de jazz da costa oeste estava familiarizado com uma vertente que, em grande medida, fora apropriada pelos músicos dessa região, trata-se do *cool jazz* cujo aporte interpretativo é tomado como análogo ao paradigma lançado por João Gilberto<sup>41</sup> (BRITO em CAMPOS, 1986; MEDAGLIA em CAMPOS, 1986).

Nessa inferência da assimilação, os apontamentos de Hobsbawm, supostamente, são cabíveis também para o caso em questão. Por esse ângulo, as características sociais do público da bossa nova nos Estado Unidos, em grande medida, assemelham-se com as da

---

<sup>41</sup> Brito (em CAMPOS, 1986) menciona que Tom Jobim definiu o modo do canto na bossa nova como consistindo em cantar *cool*. Medaglia (em CAMPOS) relaciona as duas vertentes pelos aspectos do comedimento e da economia nos aportes interpretativos.

bossa nova no Brasil, portanto, em sua grande maioria, essa comunidade era composta por indivíduos jovens e adultos de classe média.

Nesse segmento, as discussões de Goldschmitt (2011) atestam que a bossa nova representou para a sociedade norte-americana certo *status*, no que tange a inteirar-se às elites, assim como no Brasil. Nesse contexto, em 1963, o colunista do jornal *New York Times* Russell Baker escrevendo sobre a vida cultural em Washington D.C., relata que

pela primeira vez na história, esta cidade [Washington D.C.] tem apreciadores que definem o tom da sua postura cultural. São homens como Rusk [Secretário de Estado] e McNamara [Secretário de Defesa] que ajudaram a senhora Kennedy a levar esta cidade para fora da lama cultural. Digo-vos, homens como esses simplesmente não viriam à Casa Branca para ouvir Fred Waring. Você tem que dar-lhes Sandburg, Shakespeare, bossa nova, Leonardo da Vinci, ou eles simplesmente não viriam à Casa Branca, isso é tudo (BAKER, 1963, pg. 6 apud GOLDSCHMITT, 2011, pg. 69, tradução nossa)

Expressiu-se o capital cultural elevado atribuído à bossa nova pelas elites norte-americanas. Ao que tudo indica, essa vertente foi facilmente assimilada e aceita pela sociedade dos Estados Unidos. Koonse (apud SCARABELOT, 2004) aponta que o caso da bossa nova difere-se do caso do samba, quando foi importado na década de 1940, que teve como figura representativa a cantora Carmem Miranda. O samba e a cantora “representavam algo de étnico, algo de difícil aceitação na cultura fortemente racista dos E.U.A. Já o refinamento harmônico e formal da bossa nova penetrou mais facilmente na cultura branca americana” (SCARABELOT, 2004, p. 6).

Por esse ângulo, a bossa nova foi incorporada por um processo, o qual compôs-se de favorecimentos. Nesse segmento, Laitinem (2009) traz uma discussão que diz respeito ao parecer da classe média e da elite com relação aos movimentos sociopolíticos dos anos de 1960. O fato é que, o movimento *hippie* e as forças de contracultura foram tomadas como marginais, sendo que, a distinção, constituiu-se na abstenção desse engajamento.

Originada em uma outra cultura, a bossa nova, enquanto forma de expressão, posicionou-se em um estado neutro, ou seja, manteve-se alheia perante as questões sociais dos Estados Unidos. Essa demonstração de inconsciência, de um espírito de serenidade e de neutralidade, absurdamente é invalidada, pois, fornece um jogo, por meio dos gostos, uma espécie de reviravolta paradoxal, que por fim, contribuiu para as pretensões de diferenciação, participando, assim, das distinções de classes sociais.

Isso pois, o refinamento do estilo bossa novista, permitiu que ela fosse facilmente assumida pelas elites estadunidenses, representando um *status* social e um alto capital simbólico. Esse aspecto foi amplamente utilizado pelo *marketing* como símbolo de

requinte e sucesso (GOLDSCHMITT, 2011). Em contrapartida, o *rock*, por exemplo, era tido como uma música de uma classe proscrita pela elite, como a da cultura *hippie*, assim sendo, conferiu-se a distinção por meio dos gostos.

Por conseguinte, Goldschmitt (2011) inteirou que a bossa nova foi apropriada pela indústria fonográfica, a qual ambicionou, do produto, o rendimento almejado num mercado capitalista e de livre comércio, destarte, essa força cerceou as fontes disponíveis. O fato é que, houve um investimento por parte das gravadoras, produtores e músicos envolvidos, no intuito vincula-la à cultura da dança norte-americana, ou seja, de deixa-la mais dançante, e, é notória a diferença quando se trata de uma gravação com esse propósito. Trata-se de uma dança em pares, que exigia certo conhecimento por parte dos dançarinos e que estava relacionada a outras danças provenientes da América Latina. Uma evidência referente à essa afirmação, é que, no ano de 1962, as gravadoras *Issued on Comand*, com o álbum *Let's Dance The Bossa Nova: Enoch Light and His Orchestra* (LIGHT, Issue on Comand RS 851 SD, 1962); a *Audio Fidelity*, com Oscar Castro Neves e Orquestra em *Big Band Bossa Nova* (NEVES, Audio Fidelity AFSD 5983, 1962); a *Mercury*, com Quincy Jones em *Bossa Nova* (JONES, Mercury SR 60751, 1962); além do álbum gravado por Getz em parceria com Gary McFarland (GETZ; MCFARLAND, Verve V/V6 8494, 1962), seguem a referida orientação (GEVERS 2010).

Paradoxalmente, a bossa nova no Brasil é entendida por distanciar-se do samba no sentido que vincula música e dança. Garcia (1999) trata desse quesito. Segundo o autor, se o surdo do samba e o baixo da bossa nova - lê-se a linha do baixo do violão de João Gilberto - são regidos pela *regularidade*, esses elementos diferenciam-se de modo que: o baixo é homogêneo, uniforme; já o surdo do samba é sincopado<sup>42</sup>. Sendo assim, o samba é um convite à dança, já a escolha de Gilberto torna-se uma renúncia a ela, mesmo que em sua “batida” mantenha-se o balanço (GARCIA, 1999).

Garcia, conclui essa discussão relatando que, “uma coisa é um apelo à dança, e outra, bem diversa, é perceber o corpo embalado” (GARCIA, 1999, p. 28). Mesmo que as afirmações de Garcia mostrem um viés um tanto subjetivo, vale ressaltar que, no Brasil, o espetáculo da bossa nova se assemelha à um recital de música de câmara, portanto, desvincula-se a música da dança (CALADO, 1990).

---

<sup>42</sup> O autor apoia-se em alguns estilos de samba, nos quais incluem uma nota antecipada à que converge com a pulsação do compasso binário, além dos acentos, por vezes, postos nestas notas lançadas no contratempo.

Tratando da questão dos elementos musicais, se no Brasil, a bossa nova representou uma renovação no que tange principalmente à questão harmônica, nos Estados Unidos, o mundo do jazz já havia utilizado em larga escala tal qualidade. Tendo em vista que, no período, o nível de complexidade e experimentalismo com o qual parte dos músicos de jazz comprometeram-se, o guitarrista e professor Lary Koonse (apud SCARABELOT, 2004, p. 6) considera a bossa nova

[...] um apelo retrógrado às sensibilidades harmônico-melódicas dos anos 50, relacionado ao *bebop*, e poder-se-ia mesmo ver um retrocesso na questão rítmica, visto que o jazz consolidava a liberação dos padrões rítmicos e a afirmação do baterista como solista – ainda assim, com seus padrões rítmicos de “samba simplificado” e o papel contido do baterista, a bossa nova tornou-se parte da evolução do jazz<sup>43</sup>.

Koonse, ao afirmar que a bossa nova tem uma orientação retrograda no que diz respeito à harmonia, leva em consideração que, no período, certos jazzistas exploravam o pós-modalismo<sup>44</sup> (John Coltrane), o *free jazz* (Ornette Coleman) e os primórdios do *fusion*<sup>45</sup> (SCARABELOT, 2004). O fato é que, mesmo que a bossa nova tenha sido considerada uma espécie de retrocesso no que se refere aos elementos musicais, ainda assim, Koonse afirma que a bossa nova foi incluída na linha histórica do jazz.

Nesse segmento, no processo de apropriação por parte da cultura norte-americana, a bossa nova foi atrelada ao *latin jazz*<sup>46</sup>, devido à uma ressignificação da qualidade rítmica (assunto tratado adiante), como também aos estilos pessoais dos jazzistas que se engajaram nessa corrente. A título de exemplo, o disco do saxofonista Julian “Cannonball” Adderley, intitulado *Cannonball’s Bossa Nova* (ADDERLEY, Julian, Riverside RM 455, 1962), traz uma perspectiva relacionada ao *hard bop*. À vista desses aspectos, houve a perda da autenticidade<sup>47</sup> bossa novista (GEVERS, 2010).

Stan Getz emerge como uma figura central no processo de divulgação da bossa nova nos Estados Unidos e no mundo. Essa música brasileira marcou um período da

<sup>43</sup> Entrevista cedida em 2002 (SCARABELOT, 2004).

<sup>44</sup> O pós-modalismo é uma expansão das fronteiras propostas por Davis. Aquilo que Ron Miller (1996) chama de modal complexo (*modal complex – free form*), onde as estruturas formais são mais livres, e são empregadas inúmeras possibilidades de sonoridades na improvisação, o que Russel (2001) denomina de abordagem de improvisação supravertical.

<sup>45</sup> O *fusion* é entendido como uma fusão do jazz com outros gêneros, em especial o rock. O subgênero se concretizou por volta de 1970, sendo o disco do trompetista Miles Davis, intitulado *Bitches Brew* (DAVIS, Miles. *Bitches Brew*. U.S.A. Columbia PG 26. 1970), tomado como grande exemplar. No período mencionado por Koonse, o subgênero ainda tinha pouca representatividade.

<sup>46</sup> O termo *latin jazz* emergiu na década de 1940, entretanto, Washburne (2002) nos mostra que os elementos das musicalidades latinas estão presentes na origem do jazz, e portanto, pode-se dizer que o jazz é uma música de origem afro-latino-americana.

<sup>47</sup> Neste caso, o termo “autenticidade” está relacionado com a prática musical original, ou seja, da concepção e da estética da bossa nova que se praticava no Brasil.

carreira do saxofonista, tendo como ápice os anos de 1962 a 1964, período no qual há uma intensa produção voltada para as composições bossa novistas e outras divulgadas por essa vertente. Nesse âmbito, Getz destaca-se nesse importante episódio o qual reuniu-se a cultura musical brasileira e a norte-americana.

### 3.2.2 Stan Getz e a Bossa Nova (1962-1964)

[...] O que interessa realmente [na música] é sua estrutura não a transcendência especulativa de seus limites. [...] As músicas de João Gilberto e Antônio Carlos Jobim alcançaram a América como sopro renovador, em tempos em que qualquer um que conhecesse o suficiente para se interessar, podia perceber a fraqueza e a confusão em nossa música. A mania de inovações se estendera ao máximo. A literatura de jazz se tornara gradualmente pomposa e complexa, criando teorias e analisando-se dentro de um grupo. [...] Solistas e participantes ocuparam-se com testes duradouros de repetição ou tentativas estranhas. Às vezes perdiam a audiência, ou o que ainda é pior, perdiam o contato entre si.

Uma minoria de grandes aficionados: os verdadeiros conhecedores de jazz, permaneceram em um estado de apreensão, com relação a esta orientação duvidosa. Perderia o jazz, inevitavelmente, seu encanto inicial em virtude do processo de desenvolvimento? Seria alcançada a maturidade, a introdutora da eventual perda das qualidades reanimadoras que conservam o jazz à parte da música tradicional?

Surge nos então, a música brasileira, como um impacto semelhante ao causado pela interpretação clássica infantil de “O Imperador e suas Roupas Novas”, de H. C. Anderson. Ainda que não seja por mais nada, a música mundial lhe é agradecida por expor o “imperador” em toda sua nudez.

O trecho anterior, escrito por Stan Getz, foi incluído na contracapa do disco lançado em 1964, resultado da parceria entre o saxofonista e João Gilberto, lançado com o título *Getz/Gilberto* (GETZ; GILBERTO, Verve V/V6 8545, 1964).

Resumidamente, o conto intitulado “O Imperador e suas Roupas Novas”, traz uma estória de um rei vaidoso, que adorava se vestir bem. Certa ocasião, dois tecelões farsantes insinuaram que tinham um tecido com propriedades mágicas, o qual, só os verdadeiros merecedores de seus postos e os não estúpidos poderiam vê-lo. O rei deu-lhes dinheiro e os farsantes passaram a manufaturar imaginativamente o traje que seria utilizado pela alteza numa ocasião especial. Obviamente, durante a produção da vestimenta imaginária, a farsa não veio à tona pelo receio de uma má taxação. Na tal ocasião especial, uma criança, com toda a sinceridade, exclamou que o Rei estava nu. A verdade veio à tona.

Getz, utilizando-se dessa metáfora, faz uma crítica a toda euforia experimentalista que parte de seu campo se comprometeu ao final da década de 1950, nesse sentido, o

saxofonista demonstra um caráter mais conservador quanto as novas propostas, as quais o mundo do jazz viu aflorar.

Ao final dos anos de 1950, Getz havia-se relocado na Europa, sucedido que, supostamente foi um empecilho para manter sua visibilidade nos Estados Unidos. O fato é que, Getz, no ano de 1959, aparece como saxofonista com alta votação em revistas especializadas, como a *DownBeat*, a *Metronome* e a *Play Boy* (GELB, 2008), já no início da década de 1960, as vertentes instituídas tomaram relevância no mundo do jazz.

Nesse período, Getz regressa para a América ansiando uma retomada de sua sumidade. Com esse escopo, em 1961, o saxofonista lança o álbum *Focus* (GETZ, Verve V/V6 8412, 1961), que sumariza suas apostas artísticas. Nesse disco, Getz associou o jazz à música ortodoxa, utilizando uma sonoridade orquestral sob a regência de Hershy Kay, com composições e arranjos assinados por Eddie Sauter.

Essa vertente do jazz, que dialoga com o campo da produção erudita, é intitulada *third stream*, termo que emergiu em meados da década de 1950. Com efeito, em 1955, Getz participou de um disco intitulado *The Modern Jazz Society* (GETZ; et. al., Norgran MGN 1040, 1955), que apresenta tal proposta, sendo que, o saxofonista contribuiu com solos nas faixas *The Queen Fancy* e *Midsommer* (GELLY, 2002, p. 138).

O álbum *Focus* foi considerado uma das obras primas de Getz, ainda assim, foi em 1962 que o saxofonista voltaria a notabilidade no mercado fonográfico. Nesse ano, Getz lançou, em parceria com o guitarrista Charlie Byrd, o álbum intitulado *Jazz Samba* (GETZ; BYRD, Verve. V/V6-8432, 1962).

*Jazz Samba* foi o primeiro de uma série de discos de Getz vinculados à bossa nova. Nesse preâmbulo, o termo que designa a nova concepção musical não foi considerado, sendo que, explicitamente, a proposta desse disco confere um caráter híbrido apoiado nos nomes de gêneros já familiarizados nos Estados Unidos.

O violonista Charlie Byrd é indicado como o motivador do projeto de gravação, o qual Getz se engajaria. O fato é que, Byrd havia feito excursões pelo Brasil e cativado pelas invenções bossa novistas assentou o novo rumo de suas investidas musicais. Sobre o âmbito da parceria montada com o violonista, Getz relata que:

Charlie Byrd entrou num clube uma noite e me perguntou se eu gostaria de acompanhá-lo. Nesse âmbito, eu ouvi o LP de João Gilberto. Ele [Byrd] me contou sobre a turnê que acabara de fazer para o Departamento de Estado, sobre o Brasil e todos os outros países que ele visitou (GELLY, 2002, p. 227, tradução nossa).

Portanto, estava posta uma nova fonte de composições que serviram para o tributo arregimentado no disco *Jazz Samba*, sendo que, a perspectiva é derivada diretamente dos registros fonográficos brasileiros. Entre as faixas do álbum de 1962, pode-se encontrar exemplares da nova concepção composicional, principalmente a de Jobim, interpretações de sambas de outrora, a exemplo de *Bahia (Na baixa do Sapateiro)* do compositor Ary Barroso, e ainda, uma composição de Charlie Byrd, intitulada *Samba Dees Days*.

Esse álbum, apresenta, além de Getz e Charlie Byrd, Gene Byrd na guitarra e contrabaixo, Keter Betts no contrabaixo, Buddy Deppenschmidt na bateria e Bill Reinchenbach na percussão. *Jazz Samba* foi o primeiro grande sucesso da bossa nova na cena norte-americana, sendo que, a interpretação de *Desafinado*, conquistou, em março de 1963, o primeiro lugar no quadro da *Billboard*, e, permaneceu como sumidade nas listagens durante 70 semanas, ademais, angariou o *Grammy* de melhor performance instrumental à Getz<sup>48</sup> (GELLY, 2002).

*Jazz Samba* é apontado pela sua contribuição para impulsionar a bossa nova no mercado e na cultura norte-americana. Devido ao sucesso desse trabalho, o saxofonista se engajou num diálogo mais estreito com essa música brasileira. Após esse álbum, foram gravados outros discos importantes nesse contexto.

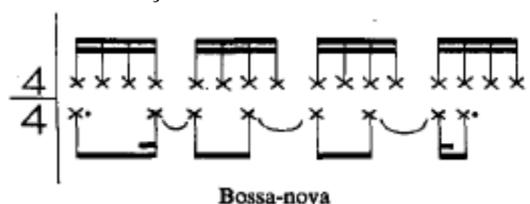
Ainda em 1962, Getz, em parceria com o arranjador Gary McFarland, lançou o disco *Big Band Bossa Nova* (GETZ; MCFARLAND, Verve V/V6 8494, 1962), que, segundo Gevers (2010), integra-se ao conjunto de obras destinadas à cultura da dança dos Estado Unidos. A autora atesta que, os discos de bossa nova lançados nesse país, que encerram arranjos para *big bands*, seguem essa direção. Tal fomentação instrumental, diverge-se das propostas arregimentadas no Brasil, tendo em vista a preferência pela economia, pelo comedimento, do paradigma posto por João Gilberto.

O elemento primordial para essa discussão é a parte rítmica. O fato é que, nos Estados Unidos, em grande medida, há uma standardização dessa qualidade bossa novista. Dessa forma, aquilo que foi tomado como uma apropriação do ritmo do tamborim e do surdo do samba e utilizado como aporte interpretativo ao violão, parte do referido paradigma de Gilberto, passou do que Garcia (1999) qualificou como *não regular*, para exprimir *a regularidade*.

---

<sup>48</sup> Disponível em: <<<https://www.grammy.com>>>. Acessado em: 03/04/2016.

Figura 3.1 - Representação da estandardização do ritmo da bossa nova nos Estados Unidos.



Fonte: Medaglia (em CAMPOS, 1986).

A figura anterior (fig. 3.1) representa a grafia do ritmo da bossa nos Estados Unidos, sendo que, é pertinaz a aplicação da linha superior com a vassourinha na caixa e a linha inferior em articulações no aro da caixa. Essa *timeline*, apresenta grande similaridade com outras, utilizadas em larga escala em gêneros de origem latina, como a salsa. Isso posto, nessa apropriação, adotou-se um senso de homogeneidade de representações e significações das culturas musicais latinas (GEVERS, 2010).

O que também está em jogo, é o *procedimento* cujo sentido limita-se à uma noção fechada, resultando no oposto daquilo que atêm-se às oportunidades que se apresentam para renovar e enriquecer e que lida com um estoque, mesmo que finito, baseado em construções e destruições anteriores.

Nesse âmbito, nos arranjos de McFarland do álbum de 1962, foram incorporadas a *timeline* (fig. 3.1), com pouco sentido de variação<sup>49</sup>. Esse fato, vem a conferir que, a arregimentação foi menos flexível, além disso, essa associação generalizada dessa qualidade, a qual representa, para a cultura norte-americana, a latinidade, imprimiu a essa estrutura rítmica sincopada, um convite à dança. Ao que tudo indica, essa analogia foi desencadeada pela ressignificação cultural, embasada em musicalidades que apresentam uma vinculação à dança, como a salsa, por exemplo.

Pertinente é que, no álbum *Jazz Samba*, como a denominação implica, sugere-se a hibridação entre esses dois gêneros de naturalidades distintas. O baterista Buddy Deppenschmidt e o percussionista Bill Reinchenbach, ficaram a cargo do aspecto que é sobressalente desse fenômeno classificado como contrastante (sobre hibridação contrastiva ver PIEDADE, 2011). Esse caráter, pode ser exemplificado nas interpretações de *Samba de uma Nota Só* e *Desafinado*, que integram-se ao primeiro álbum de Getz na bossa nova.

<sup>49</sup>Esse aspecto também pode ser conferido no álbum de Enoch Light, intitulado *Let's Dance Bossa Nova*, e, em *Bossa Nova*, de Quincy Jones, com exceção da faixa *Boogie Stop Shuffle*. Já no disco do brasileiro Oscar Castro Neves, nomeado *Big Band Bossa Nova*, não se atêm a referida estrutura rítmica fixada.

Em *Desafinado* (fig. 3.2), nota-se que, a vassourinha e o chimbal (*high hat*) enfatizam os tempos fracos do compasso quaternário (2 e 4), o que sinaliza o aspecto vinculado à tradição jazzista, ademais, um dos motivos pelos quais a transcrição, referente à análise (cap. IV), se encontra em compasso quaternário, e não o binário como segue a prática no samba.

Figura 3.2 - Representação dos ritmos da bateria e da percussão em *Desafinado* do disco *Jazz Samba*. Compassos 9 ao 12.



Fonte: Elaborado por Luis Felipe Soares Gomes, 2017.

Verifica-se a utilização da *timeline*, anteriormente descrita (fig. 3.1), pelo *cowbell*, além disso, o bumbo da bateria vem a sinalizar aquilo que seria o surdo em alguns estilos de samba, o que por fim, caracteriza a qualidade híbrida dessa interpretação.

Já em *Samba de uma Nota Só*, há maior variabilidade no que se refere ao uso da *timeline*, sendo que, o escopo das investidas no aro da caixa, empregados pelo baterista Deppenschmidt, apresentam amplas nuances rítmicas. Esse aspecto, em senso comparativo, mantém, em grande medida, proximidade com a propostas angariadas nos álbuns de João Gilberto, como o intitulado *O Amor o Sorriso e a Flor*, lançado em 1960, o qual contém uma interpretação dessa composição. Além disso, observa-se que há o emprego da figura rítmica conhecida como “brasileirinha” (semicolcheia, colcheia e semicolcheia), destacada pela vassourinha. O viés híbrido, se concretiza pela manutenção dos elementos jazzistas, delineados pelos acentos dos tempos fracos do compasso quaternário pelo chimbal (*high hat*), similarmente ao encontrado em *Desafinado*.

Stan Getz, ao lançar os álbuns *Big Band Bossa Nova*, e, principalmente, o *Jazz Samba*, desponta como figura representativa da bossa nova nos Estados Unidos. Fato é

que, na noite do concerto emblemático da bossa nova no Carnegie Hall, em 1962, soaram também os arranjos de McFarland. O jornal carioca *Correio da Manhã*, publicado em 23 de novembro de 1962, o dia seguinte ao espetáculo, menciona a participação de Stan Getz.

Depois do intervalo – do verdadeiro – a sala havia ficado semi-vazia. Não se pode determinar se como reação, ou por engano, Stan Getz, um dos saxos mais admiráveis do “Jazz” moderno, não começou sua atuação tocando bossa nova. Com seu quarteto, Getz interpretou “As Folhas Mortas” (supostamente *Autumn Leaves*) e outra peça, ambos em tempo de blues. Isto provocou uma debandada do público, porém, a situação melhorou quando Getz tocou maravilhosamente uma obra brasileira, que suscitou entusiasmo entre os presentes.

Em continuação apareceu a orquestra “Grande” (*big band*) de Stan Getz, (16 músicos) dirigida por Gary McFarland, porém suas interpretações foram tipo “standard” e o pouco público estava talvez já tão decepcionado que o concerto terminou rapidamente, quase abruptamente.<sup>50</sup>

Figura 3.3 - Recorte do jornal *Correio da Manhã*. Rio de Janeiro, 23 de novembro de 1962.



Fonte: Site << <http://www.bossanova.mus.br/CarnegieHall1962.pdf>. >> Acesso em: 11/01/2017

Dessa crítica jornalística, o que cabe ressaltar é que, Stan Getz, ao participar da destacada apresentação bossa novista, havia se legitimado enquanto representante dessa vertente nos Estados Unidos. Nessa esfera preambular, as interpretações das canções da bossa nova (e outros sambas) eram lançadas como se fossem *standards* de jazz.

<sup>50</sup>Transcrição do trecho do artigo do jornal *Correio da Manhã* que menciona a atuação de Stan Getz no concerto da bossa nova no Carnegie Hall em 1962.

A musicóloga Gevers (2010) trata do âmbito da tradução cultural, ou seja, da apropriação e da interpretação da bossa nova por parte da cultura e do mercado fonográfico norte-americano, instância analisada preponderantemente sob o trabalho da gravadora *Verve*, a responsável pelos discos de Stan Getz vinculados à bossa nova. Segundo a autora, essa vertente passou por dois momentos distintos nos Estados Unidos.

No primeiro, a musicalidade brasileira foi remodelada visando o mercado consumidor norte-americano, o que também está atribuído à sua apropriação por parte dos jazzistas, fazendo da bossa nova um veículo para expressarem sua arte, ou seja, moldarem-na mais adequadamente para a linguagem do jazz.

No segundo, o interesse da gravadora *Verve* pelos músicos brasileiros foi visto como uma tentativa de reaproximação em direção ao autêntico. Nesse âmbito, Stan Getz, após os dois discos de 1962, realizou gravações em parcerias com Tom Jobim, João Gilberto, Luiz Bonfá e Laurindo Almeida, entre outros. Nesse âmbito, o saxofonista destacou-se por encenar grande parte da parceria montada com os músicos brasileiros.

A primeira dessas gravações de Getz, se deu em fevereiro de 1963, a qual reuniu Tom Jobim ao violão e piano, Luiz Bonfá ao violão, Paulo Ferreira na bateria, José Carlos na percussão e Maria Toledo no vocal. O elenco, ainda apresenta a participação dos norte-americanos Tommy Williams e George Duvivier, que revezaram o contrabaixo.

A compilação de gravações foi lançada com o título de *Jazz Samba Encore!* (GETZ; BONFÁ, *Verve V/V6 8523*, 1963), e, o repertório, sumariamente, apresenta composições de Tom Jobim em parceria com Vinicius de Moraes, como: *Só Danço Samba*; *Insensatez*; e *O Morro não tem vez*; e, composições de Luiz Bonfá, a exemplo de: *Sambolero*<sup>51</sup>, título que indica a hibridação entre o samba e o bolero; *Samba de duas Notas*, que dialoga com a composição de Tom Jobim, intitulada *Samba de uma Nota Só*; e uma composição que homenageia o saxofonista, denominada *Um Abraço no Getz*.

Título similar à última, pode ser encontrado no álbum *O Amor o Sorriso e a Flor* (GILBERTO, *Odeon, MOFB 3151*, 1960a), de João Gilberto, que incluiu a composição *Um Abraço no Bonfá*, uma engenhosa peça instrumental de feitoria de Gilberto, que dedica-se a homenagear o violonista.

É portanto, num ambiente de considerações e amizades, daqueles que partilham de uma estética e de uma ética comum (MAFFESOLI, 2006), que confere-se a representação desse campo. Por esse ângulo, pode ser inferido que há uma corroboração, por parte dos

---

<sup>51</sup>No encarte do disco, o nome da composição está grafado com “a”: *Sambalero*.

brasileiros, no que tange ao engajamento do saxofonista na bossa nova. Destarte, estabeleceu-se a parceria.

Em março de 1963, um mês após o *Jazz Samba Encore!*, foi gravado o álbum *Getz/Gilberto* (GETZ; GILBERTO, Verve V/V6 8545, 1964), sendo que, o lançamento ocorreu em 1964. O disco apresenta Tom Jobim ao piano, Milton Banana na bateria, Tommy Williams no baixo e Astrud Gilberto no vocal. Tendo em vista que a parceria montada foi a com a figura central da concepção interpretativa bossa novista, assim, as performances desse álbum nos fornece um escopo comparativo para com os aportes de Getz anteriores, além de uma estimativa em relação às nuances interpretativas e outros aspectos, tomados como plano geral, ou seja, a concepção proposta no álbum.

A começar inteirando que há uma dualidade na demanda no que tange a simbologia cultural, enquanto indicador da diferenciação. Dado que, a atuação da cantora Astrud Gilberto (*Garota de Ipanema* e *Corcovado*) foi fundamentada em letras traduzidas para o inglês, desse modo, corrobora-se para a conformidade norte-americana.

Por outro lado, o repertório por exemplo, assente com a tradição de canções a qual a bossa nova se apoiou (*Doralice*, de Dorival Caymmi, *Para machucar meu Coração* de Ary Barroso), lidando com uma outra concepção interpretativa. Em relação a esse aspecto, Jobim, Gilberto e Banana, nesse álbum, mantiveram a proposta ordinária.

Jobim apresentou o perfil pontual, de colocações econômicas ao piano, utilizando-se, portanto, do silêncio em sua dinâmica com grupo. Milton Banana, atêm-se às articulações no chimbau, em medida módica, comedida, num ajustamento apurado ao ritmo empregado por Gilberto ao violão. Essa estratégia é abandonada quando Getz lança-se em seus solos, a partir daí, o baterista passa a utilizar o prato de condução, *procedimento* apropriado do jazz, além disso, insinua uma mudança de unidade de compasso, do binário para o quaternário, valendo-se de acentos nos tempos fracos no chimbau, *procedimento* advindo do jazz e que certifica a matriz rítmica.

Isso posto, cabe uma apropriação da ideia lançada por Piedade (1999, 2003, 2005, 2013), que a utiliza para entender o processo performático do samba jazz. Esse autor percebe que a proposta dessa vertente se fundamenta num olhar para a cultura brasileira e

norte-americana, numa conduta continua de afastamento e aproximação, realização apreendida como uma *fricção de musicalidades*<sup>52</sup>.

Processo similar transcorre da conjuntura a qual parte dos músicos bossa novistas se comprometeram nos Estados Unidos, fato ilustrado em *Getz/Gilberto*, destarte, houve o intuito de afirmação e de legitimação diante de outra cultura, verificado, nesse disco, principalmente pela conduta de tradução de algumas letras, sem que alguns dos aspectos tomados como inerentes a bossa nova fossem preteridos.

Ainda em 1963, Getz realizou uma compilação de gravações, as quais foram lançadas em 1989 com o nome de *The Girl From Ipanema: The Bossa Nova Years* (GETZ, Verve 823 611-1, 1989), além do álbum em parceria com o violonista Laurindo de Almeida, intitulado *Stan Getz With Laurindo Almeida* (GETZ; ALMEIDA, Verve V/V6 8665, 1963).

Laurindo de Almeida vivia nos Estados Unidos, na cidade de *Los Angeles* (costa oeste), desde a década de 1950. O violonista constitui a orquestra de Stan Kenton, e realizou trabalhos com outros renomados músicos da costa oeste, como Bud Shank. Com esse saxofonista, Almeida efetuou gravações, ao longo da década de 1950, que foram lançadas com o nome de *Brazilliance*, sendo que, a primeira compilação, datadas de 1953, foram publicadas em 1955 (ALMEIDA; SHANK, Pacific Jazz 1204, 1955).

O fato é que esse álbum apresenta perspectivas distintas, entretanto, nota-se que, em suma, a proposta é a de uma mescla de elementos da música brasileira com o jazz, incluindo-se a sonoridade *cool* de Shank, qualidade que, em grande medida, foi apropriada pelos jazzistas de sua região. Esses aportes podem ser verificados nas faixas *Carinoso* (originalmente *Carinhoso*, composta por Pixinguinha) e *Blue Baião* (originalmente *Baião*, de Humberto Teixeira), nela, acrescentou-se um *chorus*, no formato *blues*, para a improvisação de Shank.

Essa concepção, a qual alguma das propostas são deliberadamente arregimentadas sob o viés híbrido das duas musicalidades, é retomada no trabalho de Stan Getz e Laurindo Almeida de 1963. Destarte, no repertório do *Getz/Almeida*, confere-se composições como *Maracatu-too*, uma correspondência ao ritmo maracatu; *Winter Moon*, uma balada composta por Hoagy Charmichael em 1956; além de *Outra Vez*, assinada por Tom Jobim, entre outras.

---

<sup>52</sup> Piedade (2013, p. 3) entende por musicalidade, “uma espécie de memória musical-cultural compartilhada por uma comunidade, sendo constituída por um conjunto de elementos musicais e significações associadas.”

Após essa realização, Getz, em 1964, lança outros trabalhos vinculados à bossa nova, como exemplo, o *Getz/Gilberto #2* (GETZ; GIBERTO, Verve V/V6 8623, 1964), que, à primeira vista é relativo à essa vertente, entretanto, nota-se que nesse disco não há composições bossa novistas e é flagrante que a perspectiva está vinculada ao jazz. Há também sua produção com a cantora Astrud Gilberto, como o *Getz Au Go Go* (GETZ, Verve, V/V6 8600, 1964), o qual apresenta, dentre seu repertório, algumas canções cantadas.

No ano de 1964, a produção do saxofonista se diversifica entre o jazz e o samba bossa nova. Já em 1965, sua discografia nos mostra que deu-se o desfecho em relação aos projetos dessa perspectiva, sendo que, a música brasileira passou a fazer parte de seu repertório. Destarte, averigua-se que a concentração de trabalhos lançados pelo saxofonista que concernem a essa produção, enquadram-se no período de 1962 a 1964<sup>53</sup>.

Como anteriormente referido, a gravadora *Verve*, foi a grande responsável pelos álbuns de Stan Getz que dizem respeito à bossa nova. Nesses discos, foram utilizadas como foto de capa, pinturas da artista porto-riquenha Olga Albizu, o que imprimiu unidade a essas obras. Tratando disso, Gevers (2010) afirma que

expressionistas abstratos como Albizu, optam por evitar formas representacionais, uma abordagem que provavelmente ainda conotava um senso de vanguardismo em comparação a arte figurativa, embora o estilo já tivesse sido reconhecido nos meios artísticos nos EUA e em outras localidades desde sua criação, nos anos 30 e 40. Portanto, é provável que o trabalho de Albizu teria funcionado como indicador de artísticidade e exclusividade para o potencial mercado consumidor (GEVERS, 2010, p. 16, tradução nossa).

Essa combinação, supostamente, intuiu em apoiar-se na legitimidade e na artísticidade, um aproveitamento, pois, coincidentemente ou não, o trabalho de Albizu pode ser conferido também no álbum da Sinfonia n° 5 em Mi menor, Op. 64 de Tchaikovsky, lançada em 1955 (TCHAIKOVSKY, RCA Camden CAL 374, 1955). Dessa forma, infere-se que houve um diálogo entre os campos de produção, que intuiu em afirmar o valor do capital simbólico dos bens.

Representada essa unidade, a bossa nova marcou um período da carreira do saxofonista Stan Getz, que, somado aos esforços da gravadora *Verve*, assumiram grande importância neste contexto, e, em grande medida, foi a partir das ações de fomento a

---

<sup>53</sup>Em 1975, houve uma retomada da parceria entre Gilberto e Stan Getz, e foi lançado, pela *Columbia*, o álbum intitulado *Stan Getz/João Gilberto – The Best of Two Worlds* (GETZ; Gilberto, Columbia PC 33703, 1975), o qual apresenta interpretações de composições assinadas por brasileiros, como *Eu Vim da Bahia* de Gilberto Gil, com também, de compositores norte-americanos, a exemplo de *Just One of Those Things*, de Cole Porter.

bossa nova nos Estados Unidos que essa música brasileira parte então para sua disseminação de âmbito mundial, como explica Medaglia (1998):

Em qualquer parte do mundo, por exemplo, ouve-se a pior e a melhor música norte-americana, simplesmente pelo fato de se tratar de um país rico e contar com as melhores condições e recursos promocionais. Se hoje, numa *trattoria* em Palermo, na Sicília, ou a mais fina *boite* de Paris, num clube de intelectuais de Praga ou um *music box* de Tóquio, ouvem-se dezenas de vezes por dia “Desafinado”, “Samba de uma Nota Só” ou “*The Girl from Ipanema*” (“Garota de Ipanema”), não significa que o mundo de uma hora para outra, por perspicácia ou interesse pelo Brasil tenha-se apercebido da qualidade da nossa música popular. O que houve foi o simples fato de que, tendo a música brasileira penetrado no mercado norte-americano, foi imediatamente exportada para toda parte [...] (MEDAGLIA em CAMPOS, 1989, p. 100).

O embate discutido por Medaglia refere-se a disparidade de poderes, figurando-se o âmbito de um mercado emergente, subjogado pela sua capacidade de ação. Por esse viés, essa integração, música brasileira e norte-americana, em certa medida, parece ter sido proveitosa para ambos os lados.

Em contrapartida, o anseio por afirmação e a reivindicação pela autenticidade estão imbuídos nesse fenômeno. Nesse sentido, os jazzistas construam “verdadeiros cavalos de batalha” (MEDAGLIA em CAMPOS, 1989, p. 103) mesmo que diante das composições mais singelas. Nesse âmbito, segundo Medaglia (em CAMPOS, 1986) Stan Getz assumiu uma posição “demagógica”, mesmo que parcialmente, frente às músicas bossa novistas. Assim, Getz, possivelmente, “seja o músico norte-americano mais interessado e mais esforçado no sentido de atingir o verdadeiro sentido da autêntica bossa nova” (MEDAGLIA em CAMPOS, 1989, p. 103), mesmo que, por vezes, escape-lhe o sentido econômico posto pelo paradigma de João Gilberto.

Ao que Medaglia indica, Stan Getz assumiu, frente às performances dessa corrente, escolhas interpretativas que denotaram um esforço para atingir a concepção musical bossa novista. No capítulo seguinte, serão analisadas detalhadamente aspectos estilísticos lançados pelo saxofonista em suas interpretações dessa vertente, bem como seus planos de improvisação, seguindo a linha de sua discografia.

## 4 ANÁLISES

Os procedimentos metodológicos utilizados aqui para apurar o estilo pessoal de Stan Getz, no que se refere às suas performances na corrente bossa nova, relevam três aspectos que atuam em complementariedade. O primeiro é o escopo histórico, ou seja, sua trajetória artística e sua evolução enquanto instrumentista. Essa perspectiva foi tratada no primeiro capítulo desse trabalho, matéria que nos forneceu a base comparativa para as análises em questão.

O segundo trata especificamente dos parâmetros musicais sublinhados pelas análises feitas a partir das transcrições realizadas. Neste quesito, lanço mão do esquema sistemático utilizado por David Baker (1980), que o utilizou para verificar os estilos de jazzistas como John Coltrane, Miles Davis, entre outros.

Nessa perspectiva, primeiramente delinea-se aspectos da peça como tonalidade, forma e andamento. Por conseguinte, verifica-se os elementos de expressão como vibrato, articulação, *growl*, *bend*, *scoop* e outras técnicas verificáveis que dizem respeito, aqui, aos aspectos idiomáticos do saxofone. Nesse viés, também são demonstradas as escalas, os padrões (*patterns*) melódicos e rítmicos, citações, o vocabulário musical e outras nuances dessa envergadura.

A constatação do plano da improvisação se positiva no apuramento das abordagens vertical, horizontal ou supraverticial (Russell, 2001), bem como na qualificação enquanto motívica, parafraseada, improvisação baseada na harmonia (vertical) e/ou em fórmulas (*patterns*)<sup>54</sup>.

Esse dinamismo, que nos permite verificar as peculiaridades da musicalidade de Getz em suas performances na bossa nova, encerra, por meio comparativo, a concepção musical dessa vertente, intuindo em verificar o apuro do saxofonista nessa instância artística. Delineando assim o terceiro quesito metodológico das análises.

Seguindo a linha da discografia de Stan Getz, a performance de *Desafinado*, incluída no álbum *Jazz Samba* (GETZ; BYRD, Verve V/V6-8432, 1962), é a primeira de

---

<sup>54</sup>Seguindo a taxonomia de Kernfeld (1981 apud GIVAN, 2003), a qual divide as abordagens de improvisação em quatro tipos, são elas: A) Improvisação parafraseada: uma melodia pré-existente, o tema, que é utilizado para a formulação da improvisação. São delineados elementos como a seleção de alturas, ritmo e contorno melódico. B) Improvisação baseada na harmonia (*Chorus frase improvisation*): fundamentada na concatenação de acordes, ou seja, imbricada harmonicamente. C) Improvisação motívica: uma ideia intervalar e/ou rítmica recorrente, com variações, utilizada parcialmente como base de uma improvisação. Não envolve necessariamente conexão com outra improvisação ou o tema. D) improvisação baseada em fórmulas (*patterns*): uma resposta melódica à uma situação harmônica específica.

destaque neste cenário. Vale iterar que ela conquistou o primeiro lugar no quadro da *Billboard*, além de angariar o *Grammy* ao saxofonista (GELLY, 2002).

#### 4.1 *Desafinado - Getz/Byrd Jazz Samba (1962)*

Fora anteriormente tratado (capítulo 3) o aspecto híbrido da qualidade rítmica dessa interpretação, qualificando a proposta que pode ser verificada pelo título do álbum. Além dessa peculiaridade, nessa atuação, foi acrescentado um *vamp*<sup>55</sup> na estrutura formal. Essa seção foi construída a partir de dois compassos nos quais são utilizados os acordes: Fá maior (F) e Mi bemol maior (Eb), distribuídos em 1 acorde por compasso, portanto, apresenta o modalismo como fundamento. Esse elemento foi utilizado como introdução, *chorus* para as improvisações e como seção final.

É pertinente notar que, na gravação de *Desafinado*, realizada por João Gilberto e incluída no álbum *Chega de Saudade*, é verificado o emprego dessa peculiaridade no trecho final do registro<sup>56</sup>, e, tomada também na interpretação de Getz, nessa última, utilizada em maior escala.

No que se refere às improvisações, após a exposição do tema feita por Getz, Byrd inicia seu solo, entretanto, o desacerto entre o baixista Ketter Betts, que inicia o *vamp*<sup>57</sup>, e Gene Byrd, que mantém a progressão harmônica da composição, tornou-se um empecilho para que o improvisador positive sua investida. O fato é que, Byrd percebe o erro e interrompe seu solo. Segundo Gelly (2002) a versão que estreou nos Estados Unidos foi editada e reduzida para 3 minutos, sendo que, foi feito um recorte nesse trecho.

Seguidamente, Getz inicia sua improvisação com uma sonoridade cheia e energética. Seu aporte, esteado na harmonia do *vamp*, é o de um jogo imbricado, o qual a criação de frases é embasada na produção de uma expectativa e sua resolução. Esse tipo de abordagem<sup>58</sup> é comumente encontrada nas improvisações de Getz, dessa forma, imbui-

---

<sup>55</sup>“*Vamp* é uma progressão de acordes curta (geralmente de apenas um, dois ou quatro compassos) que é repetida em sequência. Muitas vezes, é utilizada em introduções e em seções finais” (GRIDLEY, 2012 p. 482, tradução nossa).

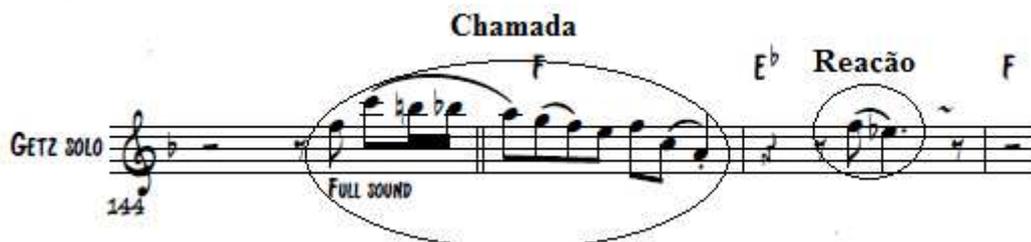
<sup>56</sup>Trata-se de um pequeno decurso ao final da interpretação de João Gilberto, no qual, harmonicamente, emprega-se aquilo que Brito (BRITO em CAMPOS, 1986, p. 28) chamou de acordes maiores com sétima abaixada com função de dominante ou não. Aspecto discutido no capítulo 2 desse presente trabalho.

<sup>57</sup>Nessa interpretação, o contrabaixista Betts articula um ostinato no *vamp* (ver transcrição anexada).

<sup>58</sup>Wolfe (2009, p. 39-44) relata que há três tipos de estruturação fraseológica, de caráter antecedente-consequente, corriqueiramente empregadas por Getz. São elas: “pergunta-resposta” (*question-answer*); “chamada-reação” (*call-response*); “tensão-resolução” (*tension-releases*). Em relação à nuance “pergunta-resposta”, a “pergunta”, tem como característica sua terminação com o movimento melódico ascendente

se um caráter de conversação a essas instâncias (WOLFE, 2009). Nos primeiros compassos, é flagrante o que que Wolfe (2009) denomina “chamada-reação” (*call-response*).

Figura 4.1 - Compassos 144 a 146 da improvisação de Stan Getz em *Desafinado* do disco *Jazz Samba*. Representação da nuance “chamada-reação”.



Fonte: Elaborado por Luis Felipe Soares Gomes, 2017.

No trecho anterior, verifica-se que a linha melódica de sentido descendente (compassos 144 e 145, fig. 4. 1), vem a configurar uma “chamada”, qualidade que se concretiza pela relação que mantém com a ordem seguinte, estrutura composta pelas notas Fá natural e Mi bemol, entrepostas pelo silêncio (compasso 146, fig. 4.1). Essa última nota, não apresenta o sentido de resolução na tônica do acorde do momento, mas, vem a reforçar o caráter modal desse segmento, e, por ter uma sonoridade marcante e distintiva do modo mixolídio, configura-se como destaque dessa “reação”, que embora não seja conclusiva, a intenção é reforçada pelo silêncio o qual esse elemento encontra-se intercalado.

Em sequência a esse segmento, Getz lança uma nova “pergunta” (compasso 147, fig. 4.2), criando, dessa forma, outra expectativa. A perspectiva formada pelo ouvinte, é a de uma “resposta”, que é aferida, entretanto, mantida em um entrave, pois, os movimentos melódicos descendentes (compassos 147 a 149, fig. 4.2) e ascendentes (compassos 151 a 153, fig. 4.2) não afirmam o sentido subjugado, até que é posto um *lick* de blues (fig. 4.3), que vem a confirmar a conclusão.

---

(semelhante à entoação de: “olá, tudo bem?”), já a “resposta” segue o oposto, em sentido descendente. A correspondência ao que o autor chamou de “chamada-reação” (*call-response*), inclui elementos motivicos e outras nuances, que favorecem a gradação e a relação entre as duas partes, sem que necessariamente siga-se o movimento melódico das terminações da “pergunta-resposta”. O terceiro quesito, “tensão-resolução”, diz respeito à relação melodia-harmonia utilizada em larga escala na música tonal. Destarte, leva-se em consideração a resolução da sétima, do acorde dominante, na terça, do acorde localizado uma quarta acima, dentre outros exemplos.

Figura 4.2 - Compassos 147 a 153 da improvisação de Stan Getz em *Desafinado* do disco *Jazz Samba*. Representação das nuances: “pergunta-resposta”; motivo 1; e o trecho apoiado no *voice leading*.

Fonte: Elaborado por Luis Felipe Soares Gomes, 2017.

Nesse trecho (fig. 4.2), está disposto uma estrutura que será reiterada. Trata-se do que denominei aqui de “motivo 1”, que é composto por uma colcheia, nota que é ornamentada pelas semicolcheias em quiáltera, e, seguida por notas que saltam descendentemente.

Parte da dubiedade que refere-se ao sentido da “resposta” no segmento, é ocasionado pela linha ascendente, construída a partir do “motivo 1”, e que é utilizado um *voice leading*<sup>59</sup>, iniciado na nota Fá, seguindo o modo diatônico até a nota Dó (compassos 151 a 153, fig. 4.2). Trata-se de uma espécie de *sequência*, dada a transposição do referido elemento em outras alturas. Essa frase prorroga o sentido de terminação do período.

Da parte conclusiva da sequência, como mencionado anteriormente, Getz lança um *lick* de *blues* (fig. 4.3). Tal representação é modelada pela terça menor (Lá bemol) e a quarta aumentada (Si natural), as conhecidas como *blue notes*<sup>60</sup>.

Figura 4.3 - Compassos 154 a 156 da improvisação de Stan Getz em *Desafinado* do disco *Jazz Samba*. Representação do *lick* de *blues*.

Fonte: Elaborado por Luis Felipe Soares Gomes, 2017.

<sup>59</sup>O termo *voice leading*, refere-se às notas agudas postas numa condução de três vezes ou mais, inferindo o caráter harmônico dessa nuance. Na improvisação, essa qualidade foi utilizada em larga escala. Trata-se de uma técnica de construção melódica na qual apoia-se nas notas caracterizadoras do acorde, e que, em certa medida, privilegia o movimento por graus conjuntos.

<sup>60</sup>Em senso prático, as *blue notes* são a terça e a sétima bemolizadas, e a quarta aumentada.

Esse tipo de frase, a qual utiliza-se das *blue notes*, é uma peculiaridade comumente empregada por Getz em sentido conclusivo. Destarte, após iterar-se dessa qualidade, que dialoga com as raízes do jazz, o saxofonista gera uma nova oportunidade de projeção melódica.

Objetivando-se nessa direção, Getz, em sequência, apresenta novos materiais melódicos. Em destaque, um outro motivo, denominado aqui de “motivo 2” (fig. 4.4), que serve de aporte para as construções melódicas que se sucedem.

Figura 4.4 - Compassos 161 da improvisação de Stan Getz em *Desafinado* do disco *Jazz Samba*. Representação do motivo 2.

### Motivo 2



Fonte: Elaborado por Luis Felipe Soares Gomes, 2017.

Lançando o pequeno “motivo 2”, composto por três notas (Lá, Sol e Fá), Getz embasa seu encadeamento durante seis compassos. Essa estrutura foi exposta também na improvisação de Getz na composição intitulada *Love Jumped Out* (1:52), incluída no álbum lançado em 1961, resultado de uma parceria com o trombonista Bob Brookmeyer (GETZ; BROOKMEYER. Verve, V/V6 8418, 1961).

Em continuação ao trecho embaso na variação do “motivo 2”, o saxofonista reitera o “motivo 1”, utilizando-o numa sequência caracterizada pela *hemiola* (fig. 4.5)

Figura 4.5 - Compassos 161 a 173 da improvisação de Stan Getz em *Desafinado*. Representação do trecho caracterizado pela *hemiola*.

The image shows a musical staff with two lines of notation. The first line is labeled 'Motivo 1' and shows a sequence of notes and rests. The second line shows a continuation of the sequence. The notes are connected by slurs, and there are small arrows above the staff indicating the direction of the notes. The staff is in a key signature of one flat (B-flat major/D minor).

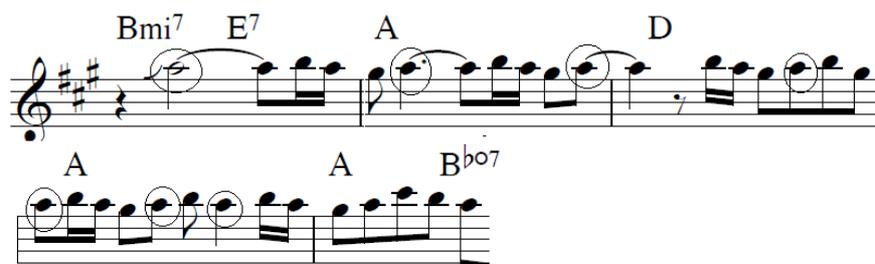
Fonte: Elaborado por Luis Felipe Soares Gomes, 2017.

A estrutura que é utilizada nessa nuance rítmica, configura-se pelo sentido descendente das notas Lá e Sol, que apresentam-se com pequenas variações rítmicas e/ou ornamentadas, e que são seguidas pelo “motivo 1”. A *hemiola* representada, confere o ritmo ternário sob o quaternário. Dessa forma, a estrutura descrita é lançada (quadriculado

na fig. 4.5) no primeiro e quarto tempos do primeiro compasso dessa sucessão (compasso 168, fig. 4.5), no terceiro tempo do segundo compasso (169), segundo tempo do terceiro compasso (170), e assim, fecha-se o ciclo dessa nuance polimétrica, de forma que, a estrutura é reiterada no primeiro tempo do compasso seguinte (171).

Esse tipo de nuance, disposta como um ostinato melódico deslocado entre os tempos dos compassos, era uma prática correntemente empregada pelo saxofonista Lester Young. Como exemplo, na improvisação de *Oh, Lady be Good*, gravada em outubro de 1936 em Chicago, pela orquestra de Count Basie, identifica-se uma estrutura a qual há um apoio na nota Lá (circulado na fig. 4.6), que é bordada pelas notas Si, e Sol sustenido (fig. 4.6) utilizada em um enlace não simétrico, sincopado, que estimula o ouvinte ao balanço.

Figura 4.6 - Compassos 40 ao 44 da improvisação de Lester Young em *Oh, Lady be Good*. Representação do trecho caracterizado pela *hemiola*.



Fonte: Elaborado por Jason Stillman. Disponível em:

<<[http://www.jasonstillman.com/uploads/3/4/3/2/34326281/lester\\_young\\_oh\\_lady\\_be\\_good.pdf](http://www.jasonstillman.com/uploads/3/4/3/2/34326281/lester_young_oh_lady_be_good.pdf)>>.

Acesso em: 12/02/2017.

Em sequência ao trecho da *hemiola*, Getz utiliza-se da sutilidade para indicar a volta à progressão harmônica, sob a qual é articulado o tema. Destarte, o saxofonista, reduz a densidade de notas e a dinâmica, apontando o final de seu solo. Esses indicadores, supostamente, serviram como sinal para que a seção rítmica retomasse a estrutura formal da composição.

Na última exposição do tema (fig. 4.7), Getz investe numa interpretação a qual, momentaneamente, abandona-se parte da proposta da composição, inserindo trechos melódicos de outra natureza. Nessa estratégia, o saxofonista utiliza a primeira sequência de notas das frases do tema, alterando, por adição, a parte final dessas estruturas melódicas, pondo assim, um sentido de variação.

Destarte, Getz apoia-se nos segmentos iniciais das melodias do tema (compassos 177 e 178; 181 e 182, fig. 4.7), e, subsequentemente, insere seus “comentários”

(compassos 178 ao 180; 181 ao 184, fig. 4.7). Essas novas propostas são embasadas na relação vertical, que, no caso de *Desafinado*, mantém uma conexão intrínseca com o tema, menos intercambiável, comparando-se ao jazz (GOMES, 2010).

Getz emprega também a variação por subtração de notas (compassos 184 a 188, fig. 4.7), calcada nas particularidades apresentadas pelo tema da composição e suas nuances harmônicas. Uma exceção encontrada, é a nota de repouso Fá sustenido (compasso 184, fig. 4.7), a terça do acorde do momento, e que substituiu Mi bemol, a nona menor do mesmo acorde. Entretanto, a segunda, vem a ser lançada, sem detença, na próxima oportunidade que lhe é cabível (compassos 187 e 188, fig. 4.7), ressaltando relação desse alvo com o tema. Ao substituí-la por uma consonância, a terça maior, em sua primeira instância, o saxofonista atenua a tensão em relação a tônica do acorde, mudando também o sentido de resolução da dominante, na condição de movimento por graus conjuntos. Porém, Getz abstém-se desse tipo de resolução, lançando saltos melódicos em direção oposta (compasso 148, fig. 4.7). Ao lançar a nona menor na segunda oportunidade, o saxofonista enfatiza o trecho e valoriza seu emprego, mantendo assim a relação estreita entre melodia e harmonia, a qual preconiza-se em *Desafinado*<sup>61</sup>.

Figura 4.7 - Compassos 161 a 173 da interpretação de Stan Getz em *Desafinado* do disco *Jazz Samba*. Representação da reiteração do tema.

The musical score for Stan Getz's interpretation of "Desafinado" (measures 161-173) is presented in five staves. The first staff (measures 177-180) is labeled "Melodia do tema" and "Notas características do tema". The second staff (measures 180-183) continues the melody. The third staff (measures 184-187) is labeled "Hemiola" and shows a rhythmic pattern of eighth notes. The fourth staff (measures 187-190) continues the hemiola. The fifth staff (measures 191-194) shows the final part of the theme. Chords are indicated below the staff: F6/9, Gm7, C7, Am7(b9), D7(b9), Gm7, A7sus, D6, D7(b9), G7(b9), and Gb7.

Fonte: Elaborado por Luis Felipe Soares Gomes, 2017.

<sup>61</sup>Esse comprometimento de Getz é alçado também em sua improvisação da mesma composição, presente no disco *Getz/Gilberto*, lançado em 1964.

Como pode-se notar, ao final do trecho anterior, Getz novamente utiliza-se de uma *hemiola* (compassos 189 e 190, fig. 4.7), recurso que é comumente empregado pelo saxofonista. A relação posta pelas notas Lá bemol e Sol, é complexa, pois, infere-se a unidade de compasso 12 por 8, sob o 4 por 4, algo corriqueiro no jazz, entretanto, nessa nova arregimentação, subdividiu-se em seis partes (repetição do padrão a cada duas colcheias), e não em quatro (pulsção da unidade de compasso 12 por 8). É flagrante o emprego de uma estrutura idêntica à essa nas improvisações do saxofonista das composições *Love Jumped Out* (2:20), do disco, anteriormente referido, lançado em parceria com o trombonista Brookmeyer, e em *Once Upon a Time* (2:34), do álbum de 1961, intitulado *Focus*.

Por conseguinte ao trecho da hemiola, a estratégia lançada na reiteração do tema é seguida de maneira mais estrito em relação à proposta da composição.

A partir da análise, percebe-se que no plano da improvisação, o tratamento dado é o que Kerfeld (1981 apud GIVAN, 2003) chamou de improvisação motívica (*motivic improvisation*), postas as reiterações do “motivo 1”, e a utilização do “motivo 2” para a ideação do segmento demarcado.

Na retomada do tema da composição, Stan Getz utiliza-se dos aspectos melódicos do tema, entretanto emprega variações, hora por adição, hora por subtração de notas. Essa nuance, embora tenha um alto grau de improvisação, apresenta-se mais como uma interpretação pessoal do tema, do que uma improvisação parafraseada. A comparação dessas duas propostas, de linhas tênues, nos fornece resultados semelhantes, entretanto, se divergem principalmente na função, ou seja, no plano do arranjo, em razão da distinção entre as seções: tema e improvisação, que, em grande medida, está imbuído numa performance de jazz.

O fato é que, no mundo do jazz a apropriação e a transformação do tema, em grande medida, fazem parte da perspectiva interpretativa, pois, esse tipo de tratamento corrobora para a construção da identidade de um jazzista. Como será demonstrado a seguir, esse aspecto também ocorre na interpretação de *O Pato*, incluída também no disco *Jazz Samba*.

#### 4.2 *O Pato - Getz/Byrd Jazz Samba (1962)*

No álbum *Jazz Samba*, valida-se a apropriação do aspecto rítmico da bossa nova e sua ressignificação na cultura do jazz como uma instância positivada, e, que ela em si apresenta a hibridação em seu cerne, fato que, em certa medida, assegura a distinção entre a bossa brasileira e a norte-americana. Com tal qualidade, os aspectos híbridos dessas interpretações são configurados a partir da designação de ambos os mundos, por meio do contraste.

Em *O Pato*, essas qualidades, estruturadas pela seção rítmica, objetivam-se formalmente em duas regiões. Na primeira, têm-se o significado atribuído ao universo da bossa nova. Trata-se de um ritmo regido pela imparidade, articulado pelo *cowbell*. As nuances rítmicas encadeadas nesse instrumento são regidas pela variação, e assim, menos estandardizada, como posta no álbum *Big Band Bossa Nova* (GETZ; MACFARLAND, Verve V/V6 8494, 1962) por exemplo. Sobreposto a esse elemento, são acentuados os tempos fracos do compasso quaternário no chimal (*high-hat*). Na segunda região, abandona-se essa estratégia, a qual, no *cowbell* emprega-se o mesmo ritmo do *high-hat*, fato que elide momentaneamente o aspecto dual<sup>62</sup>.

Certamente, essa interpretação é a que mais simboliza o universo jazzista dentre as reunidas no álbum *Jazz Samba*. Nesse âmbito, Stan Getz utiliza-se das colcheias suingadas, articuladas em pares, elemento que, sobressalentemente, enfatiza a perspectiva da interpretação.

Tendo como comparação o registro de João Gilberto, presente no álbum *O Amor O sorriso e a Flor* (GILBERTO, Odeon MOFB 3151, 1960a), no âmbito da abordagem do tema, Getz lança uma interpretação pessoal, algo que, em grande medida, previa-se, diante das aspirações jazzistas. O fato é que, no mundo do jazz, o intuito é de uma remodelação das composições deflagradas, uma caracterização pessoal e distintiva.

Nesse âmbito, são postos e substituídos trechos melódicos, adicionadas ornamentações, e outras nuances, não encerradas na interpretação de Gilberto. Todavia, Getz reitera a onomatopeia que refere-se ao *grasno*, uma figura de linguagem que integra-se como elemento da composição, utilizando-se da técnica conhecida como *scoop*<sup>63</sup>.

<sup>62</sup>Essas seções estão demarcadas na transcrição como “BN” e “*swing*” (anexo).

<sup>63</sup>A técnica do *scoop* (colher) produz um efeito no qual abaixa-se a afinação da nota momentaneamente (FABRIS, 2005).

Assistindo a perspectiva jazzista dessa interpretação, incluiu-se o *break* após a articulação do tema, assim, Byrd teve a oportunidade de projetar-se. Desse modo, inicia-se a sequência de improvisações que foram embasadas na divisão das seções formais da composição. Assim sendo, valendo a análise formal, a qual circunscreve-se duas seções, denominadas aqui como A e B<sup>64</sup>, dispostas como AABA, Byrd serve-se da estrutura formal da seção A, e sua primeira repetição.

Em sequência, Getz inicia seu solo na parte B, investida que baseia-se na reiteração motívica. Sem detença, o saxofonista lança esse material, caracterizado pelo movimento descendente de três notas, seguida por um salto (circulado na fig. 4.8), sendo que, há duas ocorrências consecutivas desse componente na primeira frase (compassos 57 ao 59).

Figura 4.8 - Representação da improvisação de Stan Getz em *O Pato*, compassos 57 a 74.

Fonte: Elaborado por Luis Felipe Soares Gomes, 2017.

Em seguida, é utilizado o arpejo do acorde de Sol com sétima maior (G7M) (compasso 60), que intercala a ocorrência seguinte do motivo, e, a segunda frase é terminada com um movimento descendente de parte da escala diatônica cujas notas são apoiadas por apojeturas inferiores, lançadas no contratempo (quadriculado na fig 4.8).

<sup>64</sup>A seção A é demarcada pelos compassos 2 ao 9; a seção B compreende os compassos 18 ao 33 (ver anexo).

Essa finalização, serviu como parâmetro para a construção da frase seguinte (compasso 64), perspectiva que é comumente empregado por Getz. Dessa maneira, o terceiro fragmento, inicia-se pelas notas apoiadas, entretanto, num jogo mais complexo, o qual utiliza-se de saltos e movimentos contrários entre as notas de apoio, além de que, manipula-se esse tipo de ornamentação em ambos os sentidos (compassos 64 e 65). Como desfecho dessa frase, o motivo é reiterado, sendo que, subtraiu-se o salto ascendente (compassos 66 e 67).

Essa subtração também foi aferida na ocorrência seguinte, frase na qual esse elemento também serviu como terminação (compassos 68 e 69). No trecho final de sua improvisação, o saxofonista utiliza-se da escala *bebop* dominante, verificado o cromatismo entre a tônica e a sétima menor do acorde do momento (compassos 72 e 73). Por conseguinte, Getz retoma o tema.

Arregimentadas as nuances interpretativas, essa releitura de *O Pato* apresenta uma perspectiva que, em grande medida, remete ao jazz feito no período do *swing*, todavia, acrescentando-lhe uma outra qualidade rítmica.

Nessa perspectiva, analisei a interpretação de *Samba de uma Nota Só* (GOMES, 2016), incluída no álbum *Jazz Samba*, inteirando o plano dessas remodelações, ocorridas no preâmbulo da bossa nova nos Estados Unidos. Nessa performance, a perspectiva seguida por Getz desvela uma abstenção do tema composto por uma nota fixada, sob a qual é encadeada uma trama harmônica, imbricando, assim, o primor dessa composição. A articulação da proposta melódica, ocorre na seção B, trecho que defere o movimento escalar por graus conjuntos e que vem a contrapor a ordem posta em primeiro plano. Há também uma reestruturação formal da peça, configurada nessa interpretação como AABA, ao invés de ABA’, prática formal corriqueira no mundo do jazz.

Destarte, ao que tudo indica, o interesse nessa obra, por parte de Getz, é o vinculado à harmonia. Abstendo-se de grande parte do tema, o saxofonista projeta trechos melódicos construídos a partir da escala do *blues*, utilizando uma sonoridade vinculada ao universo *cool*. Trata-se de um aporte timbrístico doce e aerado, o qual ouve-se o sopro em meio às notas emitias. Outrossim, o saxofonista se utiliza de notas longas e do silêncio, elementos que reforçam esse caráter.

Gradualmente, o plano da improvisação vai sendo estabelecido, de maneira a ser engenhado uma curva cuja a disposição de uma maior densidade rítmica, o aproveitamento da tessitura aguda do instrumento, o emprego de uma sonoridade mais

encorpada, a concretização do viés vertical, atrelado ao lançamento de elementos melódicos da linguagem do *bebop*, deferem o ponto culminante da projeção do saxofonista.

Postas essas nuances, Getz retoma a perspectiva inicial, no que diz respeito ao uso da escala do *blues*, a rarefação da densidade rítmica e o timbre melífluo, indicando assim, o final de sua investida. Analisei esse aporte pela perspectiva arquetônica, que monta uma relação de coerência, isso pois, delineia-se uma estratégia a qual está imbuída o sentido de começo, meio e fim.

Isto posto, as análises das performances do disco *Jazz Samba*, nos mostram que o saxofonista imprimiu universos distintos no que diz respeito aos estilos de jazz, ademais, verificou-se diferentes planos de improvisação, como a motívica e a mescla das abordagens horizontal e vertical, aspectos também verificados por Wolfe (2009) em outras performances do saxofonista.

Ainda em 1962, Stan Getz lançou o álbum *Big Band Bossa Nova* (GETZ; MCFARLAND, Verve V/V6 8494, 1962), no qual há uma nova interpretação de *Samba de Uma Nota Só* com uma nova arregimentação, fato que instiga uma análise apurada.

#### **4.3 Samba de Uma Nota Só - Big Band Bossa Nova (1962)**

No que diz respeito à estrutura formal, Macfarland incorporou, no arranjo dessa interpretação, dois interlúdios ao final de cada seção formal (ABA'), além de que, estendeu-se na última reiteração A' em 4 compassos, uma espécie de coda (ver anexo).

Comparando essa performance com a do disco *Jazz Samba*, a qual analisei (GOMES, 2016), Getz mantém a perspectiva a qual se abstém da interpretação integral do tema, que é substituído por frases compostas com elementos do *blues*.

Figura 4.9 - Performance de Stan Getz em *Samba de Uma Nota Só*, disco *Big Band Bossa Nova*. Representação compassos 32 ao 40.

Fonte: Elaborado por Luis Felipe Soares Gomes, 2017.

No trecho anterior (fig. 4.9), verifica-se que Stan Getz apoia-se na escala de *blues*, construída a partir da nota Mi bemol, tonalidade a qual propôs-se no arranjo, portanto, verifica-se a horizontalidade de sua abordagem, similarmente à interpretação do trecho inicial e final da mesma composição que foi incluída no disco *Jazz Samba*.

Essa perspectiva, qualificada como horizontal, é seguida no primeiro interlúdio (ver anexo, compassos 41 ao 51). Em sequência à essa seção, Getz projeta uma “pergunta” (compassos 52 e 53, fig. 4.10), e seguidamente lança sua “resposta” (compassos 54 e 55). Essas estruturas seguem o plano seguido até então, ou seja, são montadas com base na escala do *blues*.

Figura 4.10 - Improvisação de Stan Getz em *Samba de Uma Nota Só* do disco *Big Band Bossa Nova*. Representação do primeiro *chorus*, compassos 52 ao 68.

Fonte: Elaborado por Luis Felipe Soares Gomes, 2017.

Por conseguinte à referida “resposta”, como pode-se notar na figura anterior, o saxofonista vale-se de uma frase que é engenhosamente terminada por uma *sequência*,

disposta conjuntamente 1 grau abaixo de sua primeira aparição, em delineamento não diatônico (compassos 58 e 59; 59 e 60).

A *sequência*, em sua segunda aparição (compassos 59 e 60) é balizada pela terça menor e sétima menor, as *blue notes* da tonalidade vigente (Mi bemol maior), lançada sob o acorde da dominante (Bb7(b13)), aspecto que é mantido no próximo segmento (compasso 62). Após esse enlace, surge uma nova região a qual o saxofonista demarca o acorde de Lá bemol com sétima maior (Ab7M) (compassos 63 e 64), e, que apresenta uma *generalização harmônica* do acorde seguinte (Eb7(#5)). Seguidamente, Getz lança um *lick* típico de sua musicalidade (compasso 64). Trata-se de uma estrutura que é construída pela *voice leading*, que segue o modo diatônico e privilegia os graus conjuntos. Esse tipo de elemento foi verificado, também, em *Desafinado* (fig. 4.2), com efeito, assenta um dos aspectos de suas preferências.

Esse período é terminado com um padrão (*pattern*) (compassos 66 ao 68) que destaca a concatenação conhecida como *turnaround*<sup>65</sup>, tendo portanto um viés vertical. Essa frase é construída com o arpejo diminuto posto sob o acorde dominante (C7), elemento típico do *bebop*, por movimento ascendente, partido da quinta, alcançando a nona menor, dissonância que é resolvida por grau conjunto em sentido descendente, chegando na quinta do acorde seguinte (Fm7). A partir daí, é utilizada uma estrutura proveniente da música *I Got Rhythm*, composta por George Gershwin, elemento também verificado por Wolfe (2009) como recorrente na musicalidade do saxofonista. Outra recorrência desse elemento é verificável na improvisação de *Minuet circa '61* (4:01), interpretação presente no álbum *Recorded Fall 1961*, anteriormente citado.

Na seção **B**, Getz apoia-se em duas escalas. A estrutura harmônica compreende duas polarizações regidas pela cadência subdominante-dominante-tônica (II-V7-I-I), sendo que, na primeira, o polo é o acorde de Sol bemol com sétima maior (Gb7M), na segunda, a chegada é o acorde de Mi com sétima maior (E7M) (enarmonia de Fá bemol). Na primeira dessas instâncias, o saxofonista vale-se da escala lídia de Sol bemol, abordagem que Russell (2001) chama de *melodia vertical horizontalizada*, tendo em vista o aproveitamento de uma escala tomada por destacar o viés vertical, entretanto, utilizada

---

<sup>65</sup> *Turnaround* é um segmento harmônico geralmente utilizado ao final de uma seção formal, assim, essa nuance delinea uma volta ou o início de uma outra seção. No jazz existem diversos tipos de concatenações harmônicas empregadas nessa passagem. No caso analisado, o *turnaround* é configurado como: | VI7 | ii V7 | I |

em uma concatenação de acordes. Na segunda, Getz utiliza a escala jônica de Mi maior em todo o enlace harmônico, tratando o trecho de forma horizontal.

Após essa seção, Getz investe em um elemento que utilizara em sua improvisação da mesma composição, presente no álbum *Jazz Samba*. Trata-se uma frase composta por uma nota da região média do instrumento, que serve como apoio para os saltos ascendentes. Apesar da breve investida, a presença desse elemento confirma a reminiscência do plano seguido outrora.

Figura 4.11 - Improvisação de Stan Getz em *Samba de Uma Nota Só*, disco *Big Band Bossa Nova*. Representação de uma *pattern*, compassos 78 ao 80.



Fonte: Elaborado por Luis Felipe Soares Gomes, 2017.

Em sequência a esse enlace, Getz muda a abordagem para vertical, enfatizando a concatenação que segue. Assim sendo, no acorde de Sol menor com sétima menor (Gm7) (compasso 81, fig. 4.12), são destacadas a terça menor (Si bemol), a tônica (Sol) e a sétima menor (Fá), respectivamente. Essa última nota serve como tensão para a resolução na terça (Mi natural) do acorde seguinte (C7), ocorrência que sucede em movimento por grau conjunto descendente. Em seguida, a nota alvo Dó, a quinta do acorde de Fá menor com sétima menor (Fm7), é uma antecipação lançada no compasso que precede o acorde. Trata-se de uma resolução da bordadura composta pela sétima menor e nona menor do acorde do momento, desfecha essa frase (compasso 82).

No próximo segmento, o saxofonista vale-se de um trecho escalar rápido, estruturado a partir de um padrão escalar composto pelas notas Sol, Fá, Mi natural e Lá bemol, que é reiterado, uma oitava acima, duas vezes (compasso 84).

Imediatamente após esse trecho escalar, são lançadas *sequências* (compassos 85 e 86, 87 e 88, fig. 4.12), estruturadas a partir da nona maior do acorde do momento, seguindo o arpejo de movimento descendente que alça a sétima (menor e maior respectivamente), quinta e terça (menor e maior, respectivamente), e por movimento arpejado ascendente, retoma as mesmas notas. Por conseguinte, Getz utiliza-se de um modo de articulação (compassos 86 e 88) muito recorrente em seus solos, elemento que

contribui para a caracterização de seu estilo pessoal. Outra ocorrência desse elemento, pode ser verificado em *Samba de Uma Nota Só*, incluída no álbum *Jazz Samba* (ver anexo, compassos 103 e 104). Essa particularidade vem a enfatizar os tempos que convergem com a pulsação do compasso, diferentemente do que costumeiramente é empregado no jazz, induzindo um jogo de deslocamento de acentos na construção fraseológica. A estrutura dessa *sequência* foi flagrada também na improvisação de Stan Getz na composição *Autumn Leaves* (4:13), incluída no disco gravado ao vivo no clube *Birdland*, em 1961 (GETZ, Fresh Sound, FSR- CD 741. 1961).

Em seguida a essa qualidade melódica, dispostas 1 grau abaixo uma da outra, o saxofonista parte para a finalização do período, utilizando-se de uma qualidade muito corriqueira em suas improvisações em natureza de conclusão, trata-se de um *lick* de *blues* (compassos 89 ao 92, fig. 4.12).

Figura 4.12 - Improvisação de Stan Getz em *Samba de Uma Nota Só*, disco *Big Band Bossa Nova*. Representação dos compassos 80 ao 92.

The musical score for Stan Getz's improvisation in *Samba de Uma Nota Só* (measures 80-92) is presented in G major. The score is divided into four systems of staves. The first system (measures 80-83) includes chords Gm7, Bb7, C7, and Fm7, with annotations for 'Tensão-Resolução' and 'Padrão escalar'. The second system (measures 84-87) features Eb7, A7M, and Eb7(45) chords, with 'Sequência' and 'Padrão escalar' annotations. The third system (measures 88-91) includes Gm7, C7, Fm7, Bb7, and Eb7M chords, with a 'Lick de blues' annotation. The fourth system (measures 92) shows a circled section with a '3' annotation, indicating a triplet. The score also includes a 'GRUPO 3 Padrão escalar' annotation at the top right.

Fonte: Elaborado por Luis Felipe Soares Gomes, 2017.

No segundo interlúdio, Getz mantém a abordagem horizontal focalizando a tonalidade de Fá maior. Na retomada da exposição do tema, o saxofonista volta ao plano, o qual iniciara sua interpretação. Como mencionado valeu-se da nota Fá como apoio para a construção de uma outra proposta temática, baseada na escala do *blues*. Nessa transfiguração da proposta composicional original, há uma mudança do caráter do tema,

do vertical para o horizontal, aspecto também conferido em sua interpretação dessa composição no disco *Jazz Samba*.

Pôde-se notar que o plano da improvisação de Getz enfatizou a utilização de *sequências*, a horizontalidade, principalmente na utilização de elementos do *blues*, entretanto, em segmentos demarcados, o saxofonista recorreu a verticalidade, especialmente na cadência: Sol menor com sétima menor - Dó dominante – Fá menor, a qual o saxofonista delineou o esquema de tensão-resolução: sétima menor-terça maior/nona menor-quinta justa, que contrasta, em espécie de aporte, nessa improvisação.

Verificou-se também uma retomada de parte do plano seguido na interpretação dessa composição incluída no álbum *Jazz Samba*. Destarte, as performances do disco *Big Band Bossa Nova* se apresentam como uma continuidade em relação às do *Jazz Samba*, no sentido denotado por Gevers (2010), ou seja, de apropriações e de transformações das composições vinculadas à linguagem do jazz.

Como mencionado anteriormente, no ano seguinte, 1963, Getz montou parcerias com músicos brasileiros, sendo que, a primeira delas foi com o violonista Luiz Bonfá. A compilação de gravações foi lançada com o título de *Jazz Samba Encore!* (GETZ; BONFÁ, Verve V/V6 8523, 1963). Dentre essas interpretações, destaco a de *Insensatez* e *Só Danço Samba* (transcrições anexadas), músicas de Tom Jobim e Vinicius de Moraes.

Em *Insensatez*, Getz lança a sonoridade que comumente emprega em músicas de andamento lento, aporte que é aferido ao tema da composição, trata-se do som doce, aerado (*softly*), outrossim, o saxofonista aproveita dos vibratos aferidos nas notas longas. No que diz respeito a sua improvisação, vale ressaltar que o saxofonista enfatiza o cromatismo descendente do bordão, nuance harmônica característica dessa obra, por meio de uma *voice leading* que demarca o vértice grave de suas frases (ver anexo, compassos 41 ao 48). Nesse quesito, Getz empenha-se em delinear esse aspecto, que é relevante da composição.

Assim sendo, essa performance nos mostra que, em certa medida, houve um apuro do aporte nessa instância. Adiante, analisarei a interpretação de uma composição cuja estrutura formal foi utilizada em outras composições, portanto, trata-se uma apropriação feita por Jobim e Moraes. Refiro-me a música *Só Danço Samba*.

#### 4.4 Só Danço Samba - Jazz Samba Encore! (1963)

No que tange à estrutura formal e harmônica, a composição de Tom Jobim e Vinicius de Moraes, corresponde à de feitoria de Jimmy McHugh, intitulada *Exactly Like You*, lançada num show da *Broadway* no ano de 1930. Essa estrutura também foi utilizada por Billy Strayhorn e Duke Ellington na composição *Take The A Train*, lançada na década de 1940.

Em 1953, Getz em parceria com o trompetista Dizzy Gillespie, realizou uma interpretação da composição de Jimmy McHugh, lançada no álbum *Diz And Getz* (DIZZY; GETZ, Norgran MGM 1050, 1953). Na performance, o andamento escolhido foi o qual a composição sugere, o que no mundo jazz chama-se de *medium swing*. Getz lança seu aporte inconfundível, vinculado ao universo *cool*, o que não impediu-o de servir-se de elementos da linguagem do *bebop*, especialmente quando utiliza-se das semicolcheias.

Dessa forma, em *Só Danço Samba* do disco *Jazz Samba Encore!*, Getz defrontou-se com uma concepção formal e harmônica, a ele familiar. Ao lançar-se em sua improvisação, o saxofonista utiliza-se de uma perspectiva que costumeiramente emprega em seus solos. Trata-se do recurso que, metaforicamente, é análogo a uma conversa.

Nesse caso, são utilizadas duas estruturas que diferenciam-se apenas na conclusão. Na primeira, a terminação é por movimento ascendente (Ré – Fá sustenido, compasso 70, fig. 4.13), característica que configura uma “pergunta”.

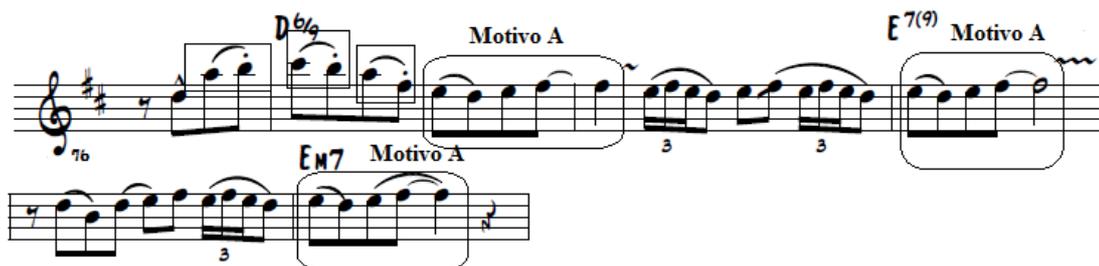
Por conseguinte, é lançado o enlace, entretanto, com a terminação por movimento descendente (Fá sustenido – Ré, compassos 74 e 75, fig. 4.13). Essa conclusão é reforçada pelo emprego da tônica do acorde do momento e da tonalidade da peça.

Figura 4.13 - Trecho inicial da improvisação de Stan Getz em *Só Danço Samba* do disco *Jazz Samba Encore!* Representação da “pergunta e resposta”, compassos 68 ao 75.

Fonte: Elaborado por Luis Felipe Soares Gomes, 2017.

Em sequência, Getz vale-se de uma nova “pergunta”, regida por um elemento que denominei aqui “motivo A” (compassos 77, 79, 81, fig. 4.14). Trata-se de uma estrutura que compreende uma bordadura inferior da nota Mi natural, seguido em movimento por grau conjunto ascendente. Essa nuance é utilizada como terminação das frases cujo comprimento angariam dois compassos cada.

Figura 4.14 - Representação do trecho inicial da improvisação de Stan Getz em *Só danço Samba* do disco *Jazz Samba Encore!* Representação da segunda “pergunta”, compassos 76 ao 81.



Fonte: Elaborado por Luis Felipe Soares Gomes, 2017.

Nesse trecho, Getz utiliza-se do modo de articulação (compasso 76, 77, fig. 4.14) já verificado anteriormente nas interpretações de *Samba de uma nota Só* incluídas dos discos *Jazz Samba* e também no *Big Band Bossa Nova*. De fato, esse aporte contribui para a caracterização de seu estilo pessoal.

Em continuação, como “resposta”, Getz utiliza-se de uma citação (fig. 4.15), proveniente da interpretação do tema da composição *O Pato* (ver anexo, compassos 7 e 8; 16 e 17), interpretada pelo saxofonista no ano anterior à *Só Danço Samba*, lançada no álbum *Jazz Samba*. Essa prática, sugere, em certa medida, uma condição cíclica, no sentido de uma retomada de outras instâncias performáticas vinculadas à bossa nova, imbuindo assim, certa unidade.

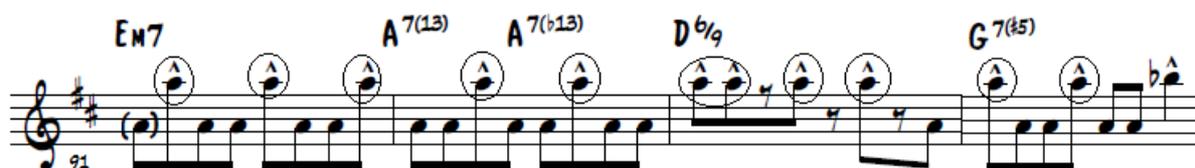
Figura 4.15 - Improvisação de Stan Getz em *Só Danço Samba* do disco *Jazz Samba Encore!*, Representação da citação de um trecho melódico de *O Pato*. Compassos 82 ao 84.



Fonte: Elaborado por Luis Felipe Soares Gomes, 2017.

Como práxis, Getz utiliza-se das *hemiolas*, que vem a depreender uma das características de sua musicalidade. Na interpretação em questão, é posta uma estrutura que demarca uma relação rítmica de três sob quatro, verificado a nota Lá na região médio aguda do saxofone, intercala pela mesma nota uma oitava abaixo, alçada duas vezes (fig. 4.16). Como mencionado anteriormente, Getz utilizou-se de uma estrutura similar em *Samba de uma Nota Só*, incluída no disco lançado em parceria com Charlie Byrd (ver anexo, compassos 69 ao 71), como também, há um esboço desse padrão em *Samba de Uma Nota Só*, do disco *Big Band Bossa Nova*, analisada anteriormente neste presente trabalho.

Figura 4.16 - Improvisação de Stan Getz em *Só Danço Samba* do disco *Jazz Samba Encore!*. Representação da *hemiola*. Compassos 91 ao 94.



Fonte: Elaborado por Luis Felipe Soares Gomes, 2017.

No nível macro, o plano da improvisação de Getz seguiu a abordagem horizontal, tendo em vista a utilização de duas escalas maiores. Por conseguinte, foram destacadas duas regiões: a da tonalidade vigente, o que por fim, define, por natureza, o ponto de resolução; e da subdominante (ver anexo, compassos 85 ao 87).

Nessa perspectiva, não cumpre-se o destaque do trecho harmônico, sendo assim, Getz construiu seu discurso linearmente, por meio de nuances melódicas que corroboram para a fluidez. Além disso, transpareceu a proporcionalidade, uma vez que os períodos compreendem oito compassos, que englobam frases estruturadas de dois ou quatro compassos, sendo que, a cada nova medida, renovou-se a posição de elementos motivicos.

Um aspecto importante dessa interpretação é a colocação do baterista Paulo Ferreira. A princípio, sua performance atrela-se ao universo proposto pelo disco *Chega de Saudade*, que vincula-se ao comedimento. Nesse âmbito, utilizou-se da vassourinha e de ataques no aro da caixa, que evidenciam ritmos variados, entretanto, essa estratégia é abandonada quando Getz projeta-se em sua improvisação. A partir daí, o prato de

condução passa a reger um ritmo em colcheias, *procedimento* advindo do jazz, porém, não é configurada a origem da matriz rítmica.

No disco *Getz/Gilberto* (GETZ; GILBERTO, Verve V/V6 8545, 1964), gravado um mês após o disco com Bonfá, lançado em 1964, essa proposta, arregimentada por Milton Banana, é também verificada, ou seja, quando Getz lança suas improvisações em *Desafinado* e *Garota de Ipanema* por exemplo, o plano de performance do baterista é alterado, assim, há a utilização de *procedimentos* do jazz, entretanto, ao contrário do que o baterista Paulo Ferreira vale-se, Banana confirma a matriz rítmica do jazz, insinuando também uma mudança da unidade de compasso, verificado os acentos nos tempos pares no chimbal.

Nesse contexto, no desdobrar do engajamento de Stan Getz na bossa nova, há uma reviravolta no que tange a concepção, a proposta interpretativa. Isto pois, contrapondo a disposição do álbum *Getz/Gilberto* com as orientações seguidas em 1962, o saxofonista passou de uma abordagem corrente, ou seja, de apropriações e adaptações das composições, isto é, de uma interpretação estandardizada, para uma aproximação que, ao que tudo indica, foi refletida, ponderada. Isso em razão de um plano, o qual, a paráfrase norteia sua abordagem de improvisação, fato que entrega uma proposta diferente das arregimentadas pelo saxofonista, principalmente nos álbuns *Jazz Samba* e *Big Band Bossa Nova*.

Acerca disso, Medaglia (em CAMPOS, 1986) reconhece que

a atuação do maior *sax-tenor* americano é o único toque, digamos “demagógico”: as suas improvisações abandonam, por vezes, aquele tom coloquial da narrativa musical, apelando, em certos impulsos, para o virtuosismo instrumental. Como se vê, ainda que Stan Getz seja o músico norte-americano mais interessado e mais esforçado no sentido de atingir o verdadeiro sentido da autêntica BN [bossa nova], torna-se para ele difícil permanecer naquela atmosfera de “comentário” ou “bate-papo” musical descontraído [...]. Esse seu esforço nota-se ainda mais claramente pelo fato de ele não intervir com seu sax enquanto João canta e toca, ou de colocar, muito discretamente em pianíssimo, uma ou outra nota de contraponto ao canto de Astrud. Como se conclui, é difícil permanecer *cool*. Parece que o afã virtuosístico do jazz atual lhe tirou essa capacidade. (MEDAGLIA em CAMPOS, 1986, p. 103).

Como se pode notar, o autor confere sua análise focando o trabalho *Getz/Gilberto*. Ele atesta que Stan Getz, em certa medida, se inclinou, no sentido interpretativo, para a concepção da bossa nova, que é tomada como análoga ao *cool*, sendo que, nesse viés o saxofonista se utiliza de contrapontos em sentido comedido. Entretanto, Medaglia atribui

que nas improvisações, Getz valeu-se dos virtuosismos, fato que contradiz a proposta dessa vertente.

Por outro lado, levando em consideração que as improvisações desse disco apresentam a paráfrase<sup>66</sup> como plano, e contrapondo o contexto do mundo do jazz nesse período, de obras como as do saxofonista John Coltrane, entre outros, e mesmo algumas performances de Getz anteriores nessa corrente, infere-se que o saxofonista não recorre ao caráter de exibicionismo da técnica instrumental, mas sim, tratou de delinear os temas das composições, de forma a valorizar esse aspecto.

Contudo, notoriamente Getz não abstêm-se de sua tradição. Com efeito, o plano de paráfrase é deixado quando lhe cabe, assim sendo, uma outra medida é exposta apenas em *Só Danço Samba* cuja estrutura formal e temática fazem valer a correspondente investida.

#### **4.5 *Só Danço Samba - Getz/Gilberto (1964)***

Nessa performance, a improvisação de Stan Getz destaca-se dentre a proposta integral de *Getz/Gilberto* pelo seu grau de descomedimento. Nela, a objetividade desse plano, o qual não há o comprometimento com o tema e uma maior envergadura de sua investida, é pleno e, portanto, verificável. Ao que tudo indica, essa contraposição fez parte do traçado, em vista de que há modulações, do grau de terças menores, de um *chorus* para o outro. Destarte, lançou-se o estímulo à improvisação.

##### **Primeiro *chorus***

No primeiro *chorus* da improvisação de Getz, é posta uma nova tonalidade a qual, abruptamente, modulou de Ré maior para Fá Maior. Em seu posicionamento inicial, o saxofonista valida-se da perspectiva motívica na estruturação fraseológica e na elaboração de um sentido. Nesse âmbito, Getz serve-se de frases de dois compassos, as quais contém o elemento que denominei “motivo P”. Essa qualidade é reiterada, assim, confere-se um fator de unidade nesse período que é composto por “chamadas” (compassos 3 ao 5; 6 e 7, fig. 4.17) e que suscitaram uma “reação” (compassos 8 ao 10, fig. 4.17).

---

<sup>66</sup> Um exemplo dessa investida pode ser verificado em *Doralice* (ver anexo)

Figura 4.17 - Improvisação de Stan Getz em *Samba de uma Nota Só* do disco *Getz/Gilberto*. Representação do primeiro período, compassos 1 ao 10.

The image shows a musical score for Stan Getz's improvisation in 'Samba de uma Nota Só'. It consists of three staves of music. The first staff starts at measure 34 and includes a 'Chamada' section with a 'Motivo P' circled. The second staff starts at measure 5 and includes 'FULL SOUND', 'Chamada', 'Motivo P', and 'Reação' sections, with 'Motivo P' circled. The third staff starts at measure 9 and includes 'Motivo P' circled. Chord symbols include D<sup>b</sup>/9, F<sup>b</sup>/9, G<sup>7</sup>(9), F<sup>b</sup>/9, B<sup>b</sup>7(9), G<sup>7</sup>, and C<sup>7</sup>(9/11). The word 'SUB-TONE' is written below the final measure.

Fonte: Elaborado por Luis Felipe Soares Gomes, 2017.

O “motivo P” destaca o modo diatônico de Fá Maior, assim, revela-se a abordagem horizontal. Esse elemento alude à musicalidade de “Pres.”, trata-se de uma apropriação por parte de Stan Getz de um *pattern* corrente nos solos de Lester Young. Essa estrutura pode ser conferida no solo de *Shoe Shine Boy* (fig. 4.18), uma das quais impulsionaram a visibilidade de “Pres.” no mundo do jazz na década de 1930.

Estruturalmente, esse padrão (*pattern*) é configurado pelo movimento descendente arpejado que é moldado de acordo com o acorde do momento. Atingida determinada altura desse deslocamento, o salto ascendente apoia-se em alçar a terça do modo, fator característico dessas frases.

Figura IV.18 - Representação de dois trechos da improvisação de Lester Young em *Shoe Shine Boy*, compassos 44 ao 46 e 50 ao 52.

The image shows two staves of musical notation for Lester Young's improvisation in 'Shoe Shine Boy'. The first staff covers measures 44 to 46, with chord symbols Ami<sup>7</sup>, D<sup>7</sup>, and G above it. The second staff covers measures 50 to 52, with the chord symbol Emi above it.

Fonte: Elaborado por Jason Stillman. Disponível em:

<<[http://www.jasonstillman.com/uploads/3/4/3/2/34326281/lester\\_young\\_shoe\\_shine\\_boy.pdf](http://www.jasonstillman.com/uploads/3/4/3/2/34326281/lester_young_shoe_shine_boy.pdf)>>. Acesso em: 12/02/2017.

Prontamente, após o enlace da “chamada-reação” (compassos 6 ao 10, fig. 4.17) iniciou-se uma nova sequência. Nessa “chamada” seguinte, valeu-se do *voice leading* (compasso 12, e 13 fig. 4.19) composto por notas diatônicas, iniciado do terceiro grau, seguindo em sentido descendente por grau conjunto, alcançando o sexto grau do acorde seguinte. Como mencionado, essa conduta é pertinente na musicalidade de Getz.

Figura 4.19 - Improvisação de Stan Getz em *Samba de uma Nota Só* do disco *Getz/Gilberto*. Representação do segundo período, compassos 11 ao 17.

Fonte: Elaborado por Luis Felipe Soares Gomes, 2017.

A “reação”, conferida nesse segundo período, inicia-se pela retomada do “motivo P”, e, segue apoiada na terça, nota Lá, do modo jônio dessa abordagem horizontal. Nota-se que, circunstancialmente, a passagem cromática Do – Dó bemol – Si bemol (compasso 16) concede uma qualidade peculiar da escala *bebop* dominante, portanto vertical, fato que vem a corroborar para a projeção de tensão-resolução angariada o trecho. O segmento de frase dos três últimos compassos desse trecho (compassos 15 ao 17) serão reiterados oitava acima em um período subsequente.

Prontamente, após a intenção de repouso, Getz lança, em contraste, um elemento composto por notas validadas na tessitura aguda do instrumento. Essa “chamada” é finalizada por uma estrutura (compasso 21) que serve como início da “reação” que segue.

A visualização da estrutura da “reação”, nos indica que trata-se de um maneirismo de Getz, elemento demasiadamente utilizado em suas improvisações datadas de 1962 e 1963.

Figura 4.20 - Improvisação de Stan Getz em *Samba de uma Nota Só* do disco *Getz/Gilberto*. Representação da seção B, terceiro período, compassos 17 ao 26.

The musical score for Stan Getz's improvisation in 'Samba de uma Nota Só' is presented in three staves. The first staff, labeled 'Chamada', shows a melodic line starting with a  $F^{b/9}$  chord and moving through  $C^{M7}$  and  $F^7$ . The second staff, labeled 'Reação', features a more complex rhythmic pattern with triplets and is associated with  $B^b7M$ ,  $B^b$ ,  $D^{M7}$ , and  $G^7$  chords. The third staff continues the melodic line with  $G^{M7}$  and  $C^7(13)$  chords. The piece is in 4/4 time and the key signature has one flat.

Fonte: Elaborado pelo autor, 2017.

Esse tipo de estrutura é corrente nos solos de Lester Young, como pode ser conferido em um trecho da improvisação do saxofonista em *Lester Leaps In* (fig. 4.21).

Figura 4.21 - Representação de um trecho da improvisação de Lester Young em *Lester Leaps In*, do disco *The History of Jazz*, vol. 3. *The Swing Era*. Compassos 110 ao 112.

The musical score for Lester Young's improvisation in 'Lester Leaps In' is shown in a single staff. The title 'LESTER LEAPS IN' is centered above the staff. The key signature has one flat. The score features a melodic line with triplets and is associated with  $C^{b/9}$ ,  $A^{-7}$ ,  $D^{-7}$ , and  $G^7$  chords. The piece is in 4/4 time.

Fonte: Elaborado por Adam Roberts, 2011. SKRONKMUSIK. Disponível em: <<[www.adamsrobertsmusic.com](http://www.adamsrobertsmusic.com)>>. Acesso em: 12/02/2017.

Trata-se de uma peça gravada com a orquestra de Count Basie, no ano de 1939, a qual, “Pres.”, como assinalado no exemplo anterior, valida-se de uma *voice leading* cromática (circulado na fig. 4.21), por vezes ornamentada pela nota localizada terça acima, que gera um imbricado lance de tensão-resolução. Destarte, ao que tudo indica, valida-se outro elemento da musicalidade de Lester Young, apropriado por Stan Getz.

Em seguimento ao final do primeiro *chorus*, Getz lança outro motivo (A) (compasso 26, fig. 4.22), ideia que é repetida 5 vezes, sendo que, nas duas primeiras ela sucede no contratempo do terceiro tempo dos compassos, e, nas outras três, adiciona-se uma colcheia à estrutura, nota Fá, representando uma hemiola, realocando-se no segundo, primeiro e terceiro tempos dos compassos subsequentes.

Figura 4.22 - Improvisação de Stan Getz em *Samba de uma Nota Só* do disco *Getz/Gilberto*. Representação do quarto período, compassos 26 ao 34.

Fonte: Elaborado por Luis Felipe Soares Gomes, 2017.

Como de praxe, Getz reitera a estrutura do último segmento (motivo A) para a construção do seguinte, e, subsequentemente, repete a ideia lançada ao início do primeiro *chorus* (compassos 15 e 16, fig. 4.19) uma oitava acima, acrescentando-lhe, ao final, uma variação do “motivo P”, elemento utilizado como desfecho dessa seção

### Segundo *chorus*

No segundo *chorus*, há outra modulação em sentido de terça menor ascendente, indo então para a tonalidade de Lá bemol. Stan Getz muda a estratégia de improvisação motívica e horizontal e passa a enfatizar a concatenação de acordes, utilizando, portanto, a abordagem vertical. Essa perspectiva é instaurada sutilmente, ou seja, a alçada do segundo *chorus* não irrompe em contraste com o transcorrido.

Essa outra medida, apesar de tênue, é prontamente verificável. Transcorridos esses ensejos, que indicam uma investida perspicaz, Getz lança um material o qual corrobora para a manutenção da trama de sua improvisação, assim, cumpre com a expectativa de culminância, que, habitualmente, realiza-se no emprego de uma maior densidade rítmica e na expansão da tessitura, especialmente a aguda.

Figura 4.23 - Improvisação de Stan Getz em *Samba de uma Nota Só* do disco *Getz/Gilberto*. Representação dos compassos 44 ao 50.

The image shows a musical score for Stan Getz's improvisation in 'Samba de uma Nota Só'. It consists of two staves of music in 4/4 time, starting at measure 44. The key signature is two flats (B-flat major). The top staff features a melodic line with various ornaments and slurs. Above the staff, chord symbols are indicated: B<sup>b</sup>7, 7M 9 #11 13 13, 9, and B<sup>b</sup>M7. The bottom staff shows a bass line with a prominent 'Enclosure' in measure 48 and a 'Padrão escalar' (scalar pattern) in measure 49. The score is annotated with measure numbers 44, 48, and 49.

Fonte: Elaborado por Luis Felipe Soares Gomes, 2017.

Numa demonstração de virtuosismo, Getz expõe de um trecho escalar, habilmente posto, o qual enfatiza as extensões do acorde de Si bemol maior com sétima menor (B<sup>b</sup>7). A escala utilizada é a lídia (compasso 46), o que, segundo Russell (2001), confirma o viés vertical. A investida é iniciada na nota Fá (compasso 45) que antecipa o início do compasso do movimento harmônico, e, segue em sentido ascendente até a nona, nota que coincide em qualidade com a do próximo acorde.

Em sequência, Getz retoma a nota alvo da frase anteposta para iniciar um novo trecho melódico. Em sentido descendente, o saxofonista vale-se de uma espécie de aproximação cuja nota alvo é a terça do acorde do momento, Mi bemol maior com sétima menor (E<sup>b</sup>7), objetivada pelo *enclosure* (compasso 48), e, seguidamente, em movimento ascendente, lança mão de um padrão escalar, o qual borda a tônica e a terça do acorde subsequente, Lá bemol maior com sexta (A<sup>b</sup>6), a segunda, vem a ser a consonância de repouso da frase após a curva do arpejo lançado no compasso 49.

Posto o ponto culminante da improvisação, Getz dedica-se a delinear o desfecho de sua investida utilizando especialmente a rarefação da densidade rítmica e elementos do *blues*. Finda o segundo *chorus*, Getz retoma o tema, indicando assim, o fim da performance.

Como se pode notar, nessa improvisação Getz vale-se do virtuosismo, alcançando uma perspectiva que contrasta com as demais performances desse álbum. O plano da improvisação seguiu duas abordagens. No primeiro *chorus* prevaleceu a abordagem horizontal e motívica, já no segundo, o saxofonista privilegiou a verticalidade, delimitando o ponto culminante de sua improvisação. Esse aporte foi flagrado também em *Samba de Uma Nota Só* do disco *Jazz Samba* (ver GOMES, 2016).

Demarcadas as nuances que dizem respeito aos planos de improvisação e questões relacionados ao vocabulário, adiante serão expostos elementos expressivos e outros recursos referentes aos aspectos idiomáticos do saxofone utilizados por Getz nessas interpretações e que estão representadas nas transcrições em anexo.

No que tange a sonoridade, o saxofonista se utiliza de dois aportes. Um deles é o timbre que está associado ao universo *cool*, denominado aqui como *softly* (suave). Trata-se de um som doce, leve e aerado, o qual ouve-se o sopro em meio às notas emitidas. Essa abordagem é preponderante em músicas de andamento lento, como foi conferido em sua improvisação de *Early Autumn* de 1948, entretanto, são conferidas em trechos de interpretações que não tem esse caráter. O outro, demarca uma atitude mais enérgica, o que intitulei *full sound* (som cheio), delimitando uma sonoridade mais encorpada e cheia.

Em relação aos vibratos, Getz utiliza em larga escala essa qualidade ao final das notas, como também, pode ser conferido o longo vibrato em notas de maior duração, como encontrado em *Insensatez* incluída no álbum *Jazz Samba Encore!* (ver anexo).

Figura 4.23 – Representação da grafia do vibrato lançado ao final da nota.



Fonte: Elaborado por Luis Felipe Soares Gomes, 2017.

Quanto às articulações, Getz utilizou-se de acentos tais como o acento horizontal (>), o qual não há a diminuição da duração da nota, como também, do *staccato* e do *marcato* (^) cujas propriedades encurtam o tempo da nota. Verificou-se também o emprego da colcheia suingada (*swing eighth*) articulada em pares em performances como a de *O Pato*, do disco *Jazz Samba*. Foi flagrado uma articulação que inclui-se nas preferências do saxofonista, refiro-me à encontrada em *Samba de Uma Nota Só* dos álbuns *Jazz Samba* e *Big Band Bossa Nova*, como mencionado anteriormente (ver fig. 4.12).

Outras nuances expressivas foram utilizadas pelo saxofonista, são elas:



*Fall-off*: a afinação da nota é abaixada ao final de sua duração.



*Scoop*: a afinação da nota é abaixada momentaneamente. Essa nuance pode ocorrer em qualquer subdivisão temporal do valor integral da ressonância.



*Bend*: a nota é articulada com afinação baixa e subsequentemente é retomada a altura. Esses três modos expressivos são aferidos no saxofone pelo afrouxamento da embocadura, a dilatação da garganta ou essas duas nuances simultâneas.



*Ghost note*: nota abafada, também conhecida como nota morta (*dead note*). Possui menor intensidade em relação às outras notas da frase, ou de altura indefinível. No saxofone, esse efeito é propiciado pela colocação da língua na palheta, o que veda parcialmente a passagem do ar.



*Glissando*: é um deslizamento ou uma escorregada de uma nota à outra. Pode ocorrer em movimento ascendente ou descendente.

*Subtone*: técnica empregada que altera o timbre, tornando-o mais “aveludado” e “aerado”. Geralmente é utilizado no registro grave do saxofone. Trata-se de técnica a qual há um leve afrouxamento do queixo e o deslocamento do maxilar para dentro.

*Growl*: efeito que produz um som rouco. Pode ser realizado cantando-se uma nota diferente da emitida ao instrumento, ou por meio da agitação das pregas vocais.

*Lay Back*: aporte o qual se toca para trás em relação ao andamento proposto.



## CONCLUSÃO

A bossa nova encerrou uma nova concepção interpretativa. Trata-se de um *paradigma* delineado pelo estilo pessoal de João Gilberto. Já no campo composicional, seus agentes lidaram com diálogos e apropriações de elementos musicais de manifestações variadas, destarte, essa corrente abrangeu sambas, marchas, valsas, serestas, baiões, entre outros. Desse modo, assumiu-se novas diretrizes na música brasileira, que foi acertada pelo dualismo: tradição – modernização.

Essas transformações, ocorridas ao fim da década de 1950, oportunizaram uma nova articulação com o mercado e o campo, ambas instâncias de âmbito internacional. Desse modo, desencadeou-se um processo de apropriação dessa musicalidade por parte da cultura norte-americana. Por sua vez, esse fenômeno imbuiu questões de hibridismo e remodelamento, portanto, houve uma ressignificação da produção.

No Brasil, essa manifestação musical cosmopolita simbolizou o ideário modernizante e otimista da juventude de classe média do Rio de Janeiro. Já nos Estados Unidos, a bossa nova permaneceu alheia as tensões e conflitos sociais, não obstante, observou, mesmo que paradoxalmente, à distinção de classes.

No olhar minucioso para a produção de Stan Getz referente à bossa nova, pôde-se constatar perspectivas distintas no que tange às propostas dos álbuns. Assim sendo, no disco *Jazz Samba*, arregimentou-se as qualidades rítmicas do jazz e do samba, verificando, assim, um hibridismo contrastivo. Foram averiguados também remodelamentos e adaptações das estruturas composicionais.

Em *Big Band Bossa Nova*, houve uma estandardização da qualidade rítmica, a qual, na cultura norte-americana, simboliza a latinidade. Essa realização objetivou-se em vincular a bossa nova com a cultura da dança nesse país.

Nesse âmbito, o primeiro momento da bossa nova nos Estado Unidos é marcado por apropriações e adaptações dessa musicalidade, todavia, os trabalhos seguintes do saxofonista intentaram em retomar a autenticidade dessa vertente, fato constatado pelas parcerias montadas com músicos brasileiros como João Gilberto, Tom Jobim, Laurindo Almeida e Luiz Bonfá.

No que se refere à improvisação, Getz aproveitou o vocabulário até então absorvido por ele, assim, pôde-se encontrar nuances do *bebop* em seus solos, outrossim, apurou-se a presença de padrões melódicos lançados por Lester Young ainda na década

de 1930. Nesse segmento, notou-se diferentes planos de improvisação, os quais, alteraram-se na conjuntura da oportunidade com João Gilberto. Ao que tudo indica, houve uma contraposição em relação as propostas até então arregimentadas pelo saxofonista em suas performances referentes à essa vertente. Desse modo, sua abordagem passou de uma perspectiva montada sob a improvisação motívica e no aproveitamento de nuances verticais, para um tratamento de paráfrase.

Do mergulho na investida de Stan Getz na bossa nova, reconheceu-se que essa corrente oportunizou sua retomada enquanto sumidade no mundo do jazz. Para o saxofonista, ela assumiu o que, com efeito, cativa, ou seja, elevou-se como uma concepção que contrapôs o experimentalismo e a extrapolação especulativa dos limites estruturais na música, aspectos os quais o jazz preconizou no final da década de 1950.

Destarte, a bossa nova assentiu com a sua essência, que, aqui, pouco diz respeito sobre a transcendência espiritual, mas sim sobre a figuração de sua ideação inicial, traçada ainda no início de sua carreira. Trata-se da qualidade sublime enquanto melodista, de aporte o qual o lirismo é valorado. Contudo, do panorama de sua trajetória artística, conferiu-se sua versatilidade enquanto interprete no apuramento performático das instâncias que se engajou.

## BIBLIOGRAFIA

ADORNO, T. W. e SIMPSON, G. *On popular music*. In: HORKHEIMER, Max, ed. *Studies in philosophy and social science*. Nova York, Institute of Social Research, 1941. V. IX, p. 17-48. Trad. por Flávio R. Kothe.

ARAÚJO, Samuel. *The Politics of Passion: the impact of Bolero on Brazilian Musical Expression*. Yearbook for Traditional Music, Vol. 31. 1999. Disponível em: <<http://www.jstor.org/stable/767972>>. Acesso em: 25/05/2016

BAKER, David. *The Jazz Style of John Coltrane: a musical and historical perspective*. U.S.A.: Studio. 1980.

\_\_\_\_\_. *Vol. 1. Bebop*. Bebop scales and other scales in comun use. Ed. Alfred.

BAKER, Russel. "Observer", **New York Times**, 17 jan. 1963.

BARRETT, Samuel. *Kind of Blue and the economy of modal jazz*. Popular Music, vol. 25/2, University of Cambridge, 2006.

\_\_\_\_\_. *Classical Music, Modal Jazz and the making of Kind of Blue*. Dutch Journal of Music Theory, vol. 16. N. 1. 2011

BASTOS, Rafael José de Menezes. *Para uma antropologia histórica da música popular brasileira*. Antropologia em Primeira Mão. Artigo. UFSC. Florianópolis. SC. 2014.

BERGONZI, Jerry. *Vol. 3. Jazz Lines*. Inside improvisation. Advance Music.

BERLINER, Paul. *Thinking in Jazz: the infinite art of improvisation*. Chicago: University of Chicago Press, 1994.

BERNAL, Leonardo Camacho. *Miles Davis: the road to jazz modal*. Thesis (Master of Arts). University of North Texas, 2007.

BJERSTEDT, Sven. *Storytelling in Jazz Improvisation: implications of a rich intermedial metaphor*. Lund University, Malmö Faculty of Fine and Performing Arts, Department of Research in Music Education, 2014.

BOURDIEU, Pierre. *A distinção: crítica social do julgamento*. Tradução Daniela Kern; Guilherme J. F. Teixeira. São Paulo. Edusp; Zouk. Porto Alegre. RS. 2007a.

\_\_\_\_\_. *A economia das trocas simbólicas*. 6º ed. São Paulo: Perspectiva, 2007.

\_\_\_\_\_. *As regras da arte: gênese e estrutura do campo literário*. Trad. Maria Lucia Machado. São Paulo: Companhia das Letras, 1996.

BRAGA, Luiz Otávio Rendeiro Correa. *A invenção da música popular brasileira: de 1930 ao final do Estado Novo*. Tese de Doutorado. Rio de Janeiro: UFRJ, 2002.

CALADO, Carlos, 1956. *O jazz como espetáculo*. Debates; v. 236. São Paulo: Secretaria de Estado da Cultura, 1990.

CAMPOS, Augusto de. *Balanço da Bossa e outras bossas: antologia crítica da moderna música popular brasileira*. 4<sup>o</sup>.ed. Perspectiva. São Paulo. 1986.

CARNEIRO, Luiz Orlando. *Obras Primas do Jazz*. Rio de Janeiro: Jorge Zahar Ed., 1986

CARONE, Edgard. *A Republica Liberal. I Instituições e Classes Sociais (1945-1964)*. São Paulo. Editora Difel, 1985.

CASTRO, Ruy. *Chega de Saudade. A história e as histórias da Bossa Nova*. São Paulo: Companhia das Letras. 1990.

CHEDIAK, Almir. *Song Book Bossa Nova*. Rio de Janeiro: Luimiar, 1990. V. 1.

\_\_\_\_\_. *Song Book Bossa Nova*. Rio de Janeiro: Luimiar, 1990b. V. 2

COKER, Jerry. *The Teaching of Jazz*. Rottenburg, Germany: Advance Music. 1989.

ERLICH, Lillian. *Jazz: das raízes ao rock*. São Paulo: Ed. Cultrix LTDA, 1975.

FABRIS, Bernardo Vescovi. *Catita de K-Ximbinho e a interpretação do saxofonista Zé Bodega: aspectos híbridos entre o choro e o jazz*. Dissertação de mestrado. Belo Horizonte: UFMG, 2005.

FREITAS, Sérgio Paulo Ribeiro de. *Que Acorde Ponho Aqui? Harmonia, práticas teóricas e o estudo de planos tonais em música popular*. Tese. São Paulo: Universidade Estadual de Campinas, 2010.

GANC, David. *Fricção e Hibridismo na música de Nivaldo Ornelas*. Artigo. Anais do III SIMPOM 2014 – Simpósio Brasileiro Pós-Graduação em Música. 2014.

GARCIA, Walter. *Bim Bom: A contradição sem conflitos de João Gilberto*. São Paulo. Paz e Terra. 1999

GAVA, José Estevam. *A linguagem harmônica da Bossa Nova*. Dissertação (Mestrado-livro). São Paulo: UNESP, 1994.

GELB, Gregg. *1959 Jazz: a historical study and critical analysis of jazz and its artists and recordings in 1959*. Dissertation (Doctor of Musical Arts). The University of North Carolina, 2008.

GELLY, David. *Stan Getz: nobody else but me*. 1<sup>o</sup> ed. São Francisco: Backbeat Books. 2002. Ebook, 375 p.

GEUS, José Reis de. *Pixinguinha e Dino Sete Cordas: Reflexões sobre a improvisação no choro*. Dissertação. Goiás: UFG, 2009.

- GEVERS, Jeroen. *Reinterpreting Bossa Nova: instances of translation of Bossa Nova in the United States, 1962-1964*. Thesis (degree of Master of Arts in Musicology), Utrecht University. 2010.
- GIOIA, Ted. "Cool Jazz and West Coast Jazz". *The Oxford companion to jazz*. Edited by Bill Kirchner. New York: Oxford University Press. 2000. P. 332-342.
- GIVAN, Benjamin. "Jazz Taxonomies". *Jazz Research News* 10. 2003, p. 86-472.
- \_\_\_\_\_. "Swing Improvisation: a schenkerian perspective". *Theory and Practice*, vol. 35. 2010.
- GRIDLEY, Mark. *Jazz Styles: history and analysis*. 11<sup>o</sup> ed., Pearson, 2012.
- GOLDSCHMITT, Karian. *Doing the Bossa Nova: the curious life of a social dance in 1960s North America*. Luso-Brazilian Review 48:1. University of Wisconsin, 2011.
- GOMES, Luis Felipe Soares. *Stan Getz em Samba de uma Nota Só: o hibridismo entre o jazz e o samba e um exemplo da conjunção das abordagens horizontal e vertical na construção de uma coerência na improvisação*. Artigo. Florianópolis: Nupeart, 2016.
- GOMES, Marcelo Silva. *As re-invenções e re-significações do samba no período que cerca a inauguração da bossa nova: 1952-1957*. Ampom, 2007
- \_\_\_\_\_. *Samba-Jazz aquém e além da Bossa Nova: Três arranjos para Céu e Mar de Johnny Alf*. Tese. Ceará: UEC, 2010.
- HENRY, Lucas Aaron. "Freedom Now!": Four Hard Bop and Avant-Garde Jazz Musicians Musical commentary on the Civil Rights movement 1958-1964. Thesis (master degree in history in arts), 2004. Disponível em: <<<http://dc.etsu.edu/etd/962>>>. Acesso em: 19/08/2016.
- HOBSBAWN, Eric J. *História social do jazz*. Tradução Angela Noronha. Rio de Janeiro: Paz e Terra. 1990.
- JAQUES, Tatyana de Alencar. *Comunidade Rock e Bandas independentes de Florianópolis: Uma Etnografia sobre a Socialidade e as Concepções Musicais*. Dissertação. Florianópolis: UFSC, 2007.
- KARSON, Jill. *The Civil Rights Movement*. Opposing viewpoints in world history series. Greenhaven press, Thomson Corporation, 2005
- KING, Zachary A., *A Brief History of Jazz Drumming*. Honors Theses. Paper, 2014.
- KUNFALVI, Lili. *Separate but equal: racial segregation in the United States*. ICRP Human Right Issues Series. Published by Institution for Cultural Relations Policy, Editor András Lorincz. 2014.

- LAITINEN, Meri. *Relocating the American Dream: the America of the 1960s as portrayed by the new journalists Norman Mailer, Hunter S. Thompson e Tom Wolfe*. Master's Thesis, Department of English, University of Helsinki, 2009.
- LARRY, Teal. *The Art of Saxophone Playing*. Summy-Birchard Music, 1963.
- LEVARIE, Siegmund; LEVY, Ernst. *Tone: A Study in Musical Acoustic*. 2° Ed. The Kent State University Press, 1980.
- MAFFESOLI, Michel. *No fundo das aparências*. Petropolis: Vozes, 2° ed. 1999.
- \_\_\_\_\_. *O tempo das Tribos: o Declínio do Individualismo nas Sociedades de Massa*. Rio de Janeiro: Forense Universitária, 4° ed. 2006.
- MALSON, Lucien e BELLEST, Cristian: *Jazz*. Tradução: Fernandes Dias. Campinas. SP. Papirus. 1989.
- MEADOWS, Eddie S. *Bebop to Cool: context, ideology and musical identity*. United States: Praeger. 2003.
- MEDAGLIA, Júlio. *Música Impopular*. São Paulo: Global Editora. 1988.
- MIDDLETON, Richard. *Studying Popular Music*. Open University Press. 1990. p.1-63.
- MILLER, Ron. *Modal Jazz Composition and Harmony*. Vol. 1. Advanced Music. 1996.
- MONSON, Ingrid T. *Saying Something: Jazz Improvisation and Interaction*. Chicago: University of Chicago Press, 1996.
- \_\_\_\_\_. "Oh Freedom: George Russell, John Coltrane, and Modal Jazz." In *In the Course of Performance: Studies in the World of Musical Improvisation*, edited by Bruno Nettl with Melinda Russell. Chicago: University of Chicago Press, 1998. 149-168.
- \_\_\_\_\_. *Abbey Lincoln's Straight Ahead: jazz in the era of civil rights movement. Between resistance and revolution: cultural politics and social protest*. Edited by Richard G. Fox and Orin Starn. New Jersey. Rutgers University press. 1997.
- MOORE, Robert. *George Alan Russell: Jazz's First Theorist*. Trotter Review: Vol. 2: Iss. 2, Article 5. 1988. Disponível em: [http://scholarworks.umb.edu/trotter\\_review/vol2/iss2/5](http://scholarworks.umb.edu/trotter_review/vol2/iss2/5). Acessado em: 01/09/2016.
- NAPOLITANO, Marcos e WASSEMAN, Maria Clara. "Desde que o samba é samba: a questão das origens no debate historiográfico sobre a música popular brasileira". *Revista brasileira de História*. São Paulo, v. 20, n° 39, p. 167-189. 2000.
- ORIVIO, Helio. *El Bolero Latino*. La Habana: Letras Cubanas, 1995.
- PIEIDADE, Acácio Tadeu de Camargo. "A teoria das tópicas e a musicalidade". *El oído pensante*, vol. 1, n°1, *Reflexões sobre a retoricidade na música*. 2013.

\_\_\_\_\_. *Brazilian Jazz and Friction of Musicalities*, In: E. Taylor Atkins (ed.) *Planet Jazz*. Jackson: University Press of Mississippi, 2003, pp. 41-58.

\_\_\_\_\_. *Música Instrumental Brasileira e Fricção de Musicalidades*. In: Rodrigo Torres (ed.) *Música Popular en América Latina: Actas del Ilo. Congreso Latino americano del IASPM*. Santiago de Chile: Fondart, 1999, pp. 383-398.

\_\_\_\_\_. *Jazz, Música Brasileira e Fricção de Musicalidades*. *Opus*, v. 11, 2005, p. 197-207.

\_\_\_\_\_. *Perseguindo fios da meada: pensamentos sobre hibridismo, musicalidade e tópicos*. *Per Musi*, Belo Horizonte, n.23, 2011, p.103-112.

RUSSELL, George. *Lydian Chromatic Concept of Tonal Organization* – Concept Publish Company, 40 Shepard Street; Cambridge, MA 02138, 2001.

SANDRONI, Carlos. *Feitiço Decente*. Rio de Janeiro: Jorge Zahar Editora, 2001.

SANTOS, Fabio Saito dos. “*Estamos Aí*”: Um estudo das influências do Jazz na Bossa Nova. Dissertação. UNICAMP, Campinas. São Paulo. 2006.

SARAIVA, Joana Martins. *A invenção do sambajazz: discursos sobre a cena musical de Copacabana no final dos anos de 1950 e início dos anos 1960*. Dissertação de mestrado. Rio de Janeiro: PUC-Rio, 2007.

SCARABELOT, André Luis. *Música brasileira e jazz - O outro lado da história: entrevistas com músicos jazzistas*. Anais do V Congresso Latino Americano da Associação Internacional para o Estudo da Música Popular, 2004.

SCHOENBERG, Arnold. *Fundamentos da Composição Musical*: Tradução de Eduardo Seincman. 3º ed. São Paulo. Ed. da Universidade de São Paulo. 2008.

SEVERIANO, Jairo. *Uma história da música popular brasileira: das origens à modernidade*. São Paulo: Editora 34. 2008.

SIMON, George Thomas. *As grandes orquestras de jazz*. Tradução de Edman Ayres de Abreu. São Paulo: Ícone, 1992.

SLOBIN, Mark. *Motion Pictures Music: History and Criticism*. Wesleyan University Press. Middletown, 2008

SPENCER, Michael Thomas. *Pacific Standart Time: Modernism and the making of West Coast Jazz*: Dissertation (Doctor of philosophy). Michigan State University, 2011.

STROFF, Stephen M. *Discovering Great Jazz: A New Listener’s Guide to the Sounds and Styles of the Top Musicians and Their Recordings on CDs, LPs, and Cassettes*. New York: Newmarket Press, 1991.

TAYLOR, Mathew J. *Teaching Extended Techniques on the Saxophone: A comparative Methods*. Doctoral Essay (Doctor of Musical Arts). University of Miami. Florida, 2012.

TINHORÃO, Jose Ramos. *História da música popular brasileira*. São Paulo: Editora 34. 1998. 365

\_\_\_\_\_. *Pequena História da Música Popular Brasileira: Da Modinha à Canção de Protesto*. Ed. Vozes. Petrópolis. RJ. 1974.

TREZONA, J. *Utilizing classical saxophone articulation techniques in jazz performance*. Monografia. Western Australian Academy of Performing Arts Edith Cowan University, 2013. Disponível em: <[http://ro.ecu.edu.au/theses\\_hons/73](http://ro.ecu.edu.au/theses_hons/73)>. Acessado em 01/01/2017.

TYNAN, John. "John Coltrane and Eric Dolphy answer the jazz critics". *Downbeat*, New York, nov. 1961. Disponível em: <[http://www.downbeat.com/default.asp?sect=stories&subsect=story\\_detail&sid=354](http://www.downbeat.com/default.asp?sect=stories&subsect=story_detail&sid=354)> Acessado em: 28/10/2016.

VALENTE, Paula Veneziano. *Transformações do Choro no século XXI: estruturas, performance e improvisação*. Tese de doutorado. ECA. Universidade de São Paulo. 2014.

VELLOSO, Henrique Soares. *Aquarelas Musicais das Américas: Projetos de nação nas performances radiofônicas de Radamés Gnattali e Alan Lomax (1939 – 1945)*. Tese (doutorado em Música-Etnomusicologia). UFRG, 2015.

WASHBURNE, Christopher. *Latin Jazz: the other jazz*. *Current musicology*, n. 71-73 (Spring 2001-2002) Columbia University. New York. 2002.

WOLFE, Marcus. *Stan Getz: Forgotten Bebop Tenor Saxophonist*. Dissertation (Doctor in Music). University of Illinois at Urbana-Champaign, 2009.

## DISCOGRAFIA

- ADDERLEY, Julian. *Cannonball's Bossa Nova: Cannonball Adderley with Bossa Rio Sextet of Brazil*. US: Riverside RM 455, 1962.
- ALMEIDA, Laurindo; SHANK, Bud. *Brazilliance*. US: Pacific Jazz Records, PJ-1204, 1955.
- CARDOSO, Elizete. *Canção do Amor Demais*. Rio de Janeiro: Festa, LDV 6.002, 1958.
- COLEMAN, Ornette. *The Shape of Jazz to Come*. New York: Atlantic, SD 1317, 1959.
- COLEMAN, Ornette. *Change of the Century*. New York: Atlantic. SD 1327, 1960.
- COLEMAN, Ornetee: *Free jazz. A Coletive Improvisation by the Ornette Coleman Double Quartet*. New York: Atlantic, SD 1364, 1961.
- COLTRANE, John. *Giant Steps*. New York: Atlantic, R2 75203, 1959.
- COLTRANE, John. *My favorite Things*. New York: Atlantic, SD-1361, 1961.
- COLTRANE, John. *Coltrane Jazz*. New York: Atlantic, SD 1354, 1960.
- DAVIS, Miles. *Birth of the Cool*: New York: Capitol, T-762, 1954
- DAVIS, Miles. *Milestones*. New York: Columbia, CL 1193, 1958.
- DAVIS, Miles. *Kind of Blue*. New York: Columbia, CS 8163, 1959
- ELLIS, Herb; GETZ, Stan. *Nothing but the Blues*. Los Angeles: Verve, MGV 8552, 1957.
- GETZ, Stan. *Opus De Bop*. New York: Savoy, SJL 1105, 1945.
- GETZ, Stan. *Opus De Bop*. New York; Savoy, MG 12114, 1946.
- GETZ, Stan. SIMS, Zoot. COHN, Al. *The Brothers*. N.Y.: Prestige, PRLP7022, 1949.
- GETZ, Stan et al. *Metronome – All Stars*. N.Y: Harmony, HL 7044, 1950.
- GETZ, Stan. *Stan Getz and the Cool Sound*. New York: Verve, MGV 8200, 1953.
- GETZ, Stan et al. *The Modern Jazz Society*. New York: Norgran, MGN 1040, 1955.
- GETZ, Stan et al. *West Coast Jazz*. Los Angeles: Norgran MGM 1032. 1955
- GETZ, Stan. *The Soft Swing*. N.Y.: Verve, MGV 8321, 1957.
- GETZ, Stan. *Focus*. New York: Verve, V/V6 8418, 1961.

- GETZ, Stan. *Stan Getz Quartet – At The Birdland*. New York: Fresh Sound, FSR- CD 741. 1961.
- GETZ, Stan; BROOKMEYER, Bob. *Recorded Fall 1961*, San Francisco, C.A.: Verve, V/V6 8418, 1961.
- GETZ, Stan; BYRD, Charlie. *Jazz Samba*. Washington, DC: Verve, V/V6-8432, 1962a.
- GETZ, Stan e MACFARLAND, Gary. *Big Band Bossa Nova*. New York: Verve, V/V6 8494, 1962.
- GETZ, Stan e BONFÁ, Luiz. *Jazz Samba Encore!*, New York: Verve, V/V6 8523, 1963.
- GETZ, Stan; ALMEIDA, Laurindo. *Stan Getz whith Laurindo Almeida*. New York: Verve V/V6 8665, 1963.
- GETZ, Stan e GILBERTO, João. *Getz/Gilberto*. New York: Verve, V/V6 8545, 1964.
- GETZ, Stan. *Getz Au Go Go*. New York: Verve, V/V6 8600, 1964.
- GETZ, Stan e GIBERTO, João. *Getz/Gilberto #2*. N.Y.: Verve, V/V6 8623. 1964.
- GETZ, Stan. *The Girl From Ipanema: The Bossa Nova Years*. New York: Verve, 823 611-1, 1989.
- GETZ, Stan; GILBERTO, João. *The Best of Two Worlds*. New York: Columbia, PC 33703, 1975.
- GILBERTO, João. *Amor Sorriso e a Flor*. Rio de Janeiro: Odeon, MOFB 3151, 1960a.
- GILBERTO, João. *Brazil's Brilliant João Gilberto*. U.S.A.: Capitol Records, ST 10280.
- GILBERTO, João. *Chega de Saudade*. Rio de janeiro: Odeon, MOFB – 3073, 1959.
- GILLESPIE, Dizzy; GETZ, Stan. *Diz and Stan*. New York: Norgran, MGM 1050, 1953.
- JONES, Quincy. *Bossa Nova*. UK: Mercury, SR 60751, 1962
- KENTON, Stan. *Stan Kenton*. California. Queen-disc, (it) Q-054, 1944.
- LIGHT, Enoch. *Enoch Light and His Orchestra: Let's Dance The Bossa Nova*. U.S.A.: Issue on Comand, RS 851 SD. 1962.
- MINGUS, Charles. *Mingus Ah Um*. New York: Columbia, CK 65512, 1959.
- NEVES, Oscar Castro. *Big Band Bossa Nova*. U.S.A.: Audio Fidelity, AFSD 5983, 1962.
- ROLLINS, Sonny. *The freedom Suit*. New York: Riverside, 0061.125, 1958.

TCHAIKOVSKY, Pyotr Ilyich. Toronto Symphony Orchestra, Ernest MacMillan.  
*Symphony N° 5 in E minor, Op. 64.* RCA Camden, CAL 374, 1955.

TEAGARDEN, Jack. *AFRS Spotlight Bands.* Texas, California, Louisiana. Queen-disc,  
(It) Q-040, 1943.



**ANEXOS**



# DESAFINADO

Stan Getz - Getz/Byrd - Jazz/Samba

A.C. Jobim e  
Newton Mendonça

Trancrição:  
Luis Felipe Soares Gomes

**INTRO**

**BAIXO (BASS)**

**B**

**VASS.**  
5

**B**

**VASS.**

**HI HAT**

**COW BELL**

**BUMBO**  
9

**GETZ TEMA (HEAD) - 68 -**  
13

**(BYRD SOLO)**

**40**

81



121 *F Eb F*

144 *Full Sound Eb F Eb 3*

148 *F Eb 3 F 3*

151 *3 3 F 3 3 Eb*

154 *F 3 Eb 3 F*

157 *3 3 Eb F Eb*

160 *F 3 3 Eb F*

163 *3 3 Eb F Eb*

166 *F 3 3 Eb 3 3*

169 *F 3 3 Eb 3 F 3 3*

171 *3 3 Eb F 3 Eb 3 3*

174 *SOFTLY*



F<sup>b</sup>/9

DESAFINADO

G<sup>7</sup>(#11)

3

177 **G<sup>M</sup>7** **C<sup>7</sup>** **A<sup>M</sup>7(b5)**

180 **D<sup>7</sup>(b9)** **G<sup>M</sup>7** **A<sup>7</sup>SUS** **D<sup>b</sup>** **D<sup>7</sup>(b9)**

184 **G<sup>7</sup>(b9)**

189 **G<sup>b</sup>7** **F<sup>b</sup>/9**

191 **G<sup>7</sup>(#5)** **G<sup>M</sup>7**

195 **C<sup>7</sup>** **A<sup>M</sup>7(b5)**

198 **D<sup>7</sup>(b9)** **G<sup>M</sup>7** **A<sup>7</sup>(b13)**

200 **D<sup>M</sup>7/F** **E<sup>7</sup>(#9)**

203 **A<sup>7</sup>M** **G<sup>#7</sup>(#5)** **G<sup>7</sup>(13)** **E<sup>7</sup>(13)**

205 **A<sup>7</sup>M** **F<sup>#</sup>M7** **B<sup>M</sup>7** **E<sup>7</sup>** **A<sup>7</sup>M**

209 **F<sup>#</sup>M7** **B<sup>M</sup>7** **E<sup>7</sup>** **C<sup>7</sup>M**

214



4 **C<sup>#</sup>DIM** **DM7 DESAFINADO** **G<sup>7(13)</sup>** **GM7**

218 **C<sup>7</sup>** **GM7** **G<sup>b7(#11)</sup>**

225 **GETZ TEMA (HEAD) (A<sup>''</sup>) - 19 -**

225 **F** **E<sup>b</sup>** **F**

258 **E<sup>b</sup>** **F** **E<sup>b</sup>** **F**

262 **F** **E<sup>b</sup>** **F<sup>7</sup>**

265 **E<sup>b</sup>** **F** **E<sup>b</sup>** **F**

268



Transcrição:  
Luis Felipe Soares Gomes

# O PATO

NEUZA TEIXEIRA E JAIME SILVA

STAN GETZ - GETZ/BYRD - JAZZ/SAMBA

The musical score is written in treble clef with a key signature of two sharps (F# and C#) and a 4/4 time signature. It consists of 40 measures, with measure numbers 5, 9, 13, 17, 21, 24, 28, 32, 36, and 40 indicated. The score includes various musical notations such as slurs, accents, and triplets. Chord symbols are placed above the notes, including (BN)D<sup>6/9</sup>, E<sup>7(9)</sup>, FULL SOUND E<sup>b7(#9)</sup>, D<sup>6/9</sup>, A<sup>7(b13)</sup>, E<sup>7(9)</sup>, E<sup>b7(#9)</sup>, D<sup>6/9</sup>, AM<sup>7(9)</sup>, D<sup>7(b9)</sup>, G<sup>7M</sup>, G<sup>6</sup>, E<sup>7(b9)</sup>, A<sup>7</sup>, A<sup>M7</sup>, D<sup>7 (SWING)</sup>, G<sup>6</sup>, G<sup>M6</sup>, D<sup>7</sup>, G<sup>6</sup>, G<sup>M6</sup>, D<sup>7M</sup>, E<sup>7</sup>, A<sup>7</sup>, (BN)D<sup>6/9</sup>, E<sup>7(9)</sup>, E<sup>b7(#9)</sup> mp, and D<sup>6/9</sup>. Dynamics include *mf* and *mp*. The score concludes with a double bar line and the number 17.



2

Am7 O PATO D7 G7M

57 G6 *mf* E7(9)<sup>3</sup> A7

61 Am7 D7 G6 G<sup>3</sup>M6 D7 G6 G<sup>3</sup>M6

65 D7 G6 G<sup>3</sup>M6 D7M E7(9) 3

69 A7 D<sup>b</sup>9 E7(9)

73 E<sup>b</sup>7(9) D<sup>b</sup>9

78 D<sup>b</sup>9 E7(9)

81 E<sup>b</sup>7(9) LAY BACK D<sup>b</sup>

85

8

90

8 6

98 D<sup>b</sup>

112

Detailed description: This is a musical score for a piece titled "O PATO". The music is written in G major (one sharp) and 4/4 time. It consists of ten staves of music. The first staff starts at measure 2 and includes chords Am7, O PATO, D7, and G7M. The second staff begins at measure 57 and features G6, mf, E7(9) with a triplet of 3, and A7. The third staff starts at measure 61 and contains Am7, D7, G6, G<sup>3</sup>M6, D7, G6, and G<sup>3</sup>M6. The fourth staff begins at measure 65 and includes D7, G6, G<sup>3</sup>M6, D7M, E7(9), and a triplet of 3. The fifth staff starts at measure 69 and has A7, D<sup>b</sup>9, and E7(9). The sixth staff begins at measure 73 and contains E<sup>b</sup>7(9) and D<sup>b</sup>9. The seventh staff starts at measure 78 and features D<sup>b</sup>9 and E7(9). The eighth staff begins at measure 81 and includes E<sup>b</sup>7(9), LAY BACK, and D<sup>b</sup>. The ninth staff starts at measure 85 and contains a bar line with the number 8 above it. The tenth staff begins at measure 90 and has a bar line with the number 8 above it, followed by a bar line with the number 6 above it. The eleventh staff starts at measure 98 and contains D<sup>b</sup>. The twelfth staff begins at measure 112 and contains a bar line.



Transcrição:  
Luis Felipe Soares Gomes

# Samba de uma Nota Só

A. C. Jobim  
e N. Mendonça

STAN GETZ - GETZ/BYRD - JAZZ/SAMBA

16  
*Softly*

22  
*Full sound*

27  
*Full sound*

33

37  
*Softly*

41

47

53



2

58  $E_b7$   $D_m7(11)$   $D_b7(\#11)$



86 Eb(13) D7 Db7 C6 Fm7

Musical staff 86-89: Treble clef, 4/4 time. Measure 86: Eb(13) chord, eighth notes G4, Ab4, Bb4, C5. Measure 87: D7 chord, eighth notes D4, Eb4, F4, G4. Measure 88: Db7 chord, eighth notes Db4, Eb4, F4, G4. Measure 89: C6 chord, eighth notes C4, D4, E4, F4. Triplet markings (3) are present under the eighth notes in measures 87, 88, and 89.

90 Bb7 Eb7M Eb6

Musical staff 90-92: Treble clef, 4/4 time. Measure 90: Bb7 chord, eighth notes Bb4, C5, D5, Eb5. Measure 91: Eb7M chord, eighth notes Eb4, F4, G4, Ab4. Measure 92: Eb6 chord, eighth notes Eb4, F4, G4, Ab4. Triplet markings (3) are present under the eighth notes in measures 90, 91, and 92.

93 Ebm7 Ab7 Db7M

Musical staff 93-95: Treble clef, 4/4 time. Measure 93: Ebm7 chord, eighth notes Eb4, F4, G4, Ab4. Measure 94: Ab7 chord, eighth notes Ab4, Bb4, C5, Db5. Measure 95: Db7M chord, eighth notes Db4, Eb4, F4, G4. Triplet markings (3) are present under the eighth notes in measures 93, 94, and 95.

96 Dm7 Db7/G C7M Eb7 Dm7(11)

Musical staff 96-98: Treble clef, 4/4 time. Measure 96: Dm7 chord, eighth notes D4, Eb4, F4, G4. Measure 97: Db7/G chord, eighth notes Db4, Eb4, F4, G4. Measure 98: C7M chord, eighth notes C4, D4, E4, F4. Triplet markings (3) are present under the eighth notes in measures 96, 97, and 98.

100 Db7(#11) C7M/E Eb7 Dm7(11)

Musical staff 100-103: Treble clef, 4/4 time. Measure 100: Db7(#11) chord, eighth notes Db4, Eb4, F4, G4. Measure 101: C7M/E chord, eighth notes C4, D4, E4, F4. Measure 102: Eb7 chord, eighth notes Eb4, F4, G4, Ab4. Measure 103: Dm7(11) chord, eighth notes D4, Eb4, F4, G4. Triplet markings (3) are present under the eighth notes in measures 100, 101, 102, and 103.

104 Db7(#11) C7 Gb7/C F7M

Musical staff 104-107: Treble clef, 4/4 time. Measure 104: Db7(#11) chord, eighth notes Db4, Eb4, F4, G4. Measure 105: C7 chord, eighth notes C4, D4, E4, F4. Measure 106: Gb7/C chord, eighth notes Gb4, Ab4, Bb4, C5. Measure 107: F7M chord, eighth notes F4, G4, Ab4, Bb4. Triplet markings (3) are present under the eighth notes in measures 104, 105, 106, and 107.

108 Fm6 Eb6 Dm7 Db7(#11)

Musical staff 108-111: Treble clef, 4/4 time. Measure 108: Fm6 chord, eighth notes F4, G4, Ab4, Bb4. Measure 109: Eb6 chord, eighth notes Eb4, F4, G4, Ab4. Measure 110: Dm7 chord, eighth notes D4, Eb4, F4, G4. Measure 111: Db7(#11) chord, eighth notes Db4, Eb4, F4, G4. Triplet markings (3) are present under the eighth notes in measures 108, 109, 110, and 111.

112 C7M C6

Musical staff 112-113: Treble clef, 4/4 time. Measure 112: C7M chord, eighth notes C4, D4, E4, F4. Measure 113: C6 chord, eighth notes C4, D4, E4, F4. Triplet markings (3) are present under the eighth notes in measures 112 and 113.

114 55

Musical staff 114: Treble clef, 4/4 time. Measure 114: A whole rest bar.



160 **31**  $F_{m7}$   $Bb7$   $Eb7M$   $Eb6$

205  $Ebm7$   $Ab7$   $Db7M$   $Db7$   $C7M$

210  $Eb7$   $Dm7(11)$   $Db7(\#11)$   $C7M$   $Eb7$

215  $Dm7(11)$   $Db7(\#11)$   $C7$   $Gb7/C$   $F7M$

220  $Fm6$   $C7M$   $Eb6$   $Dm7(11)$   $Db7(\#11)$   $C6$

224  $C7M$   $Eb6$   $Dm7(11)$   $Db7(\#11)$   $C6$

228  $C7M$   $Eb6$   $Dm7(11)$   $Db7(\#11)$   $C6$   $C7M$

234  $Eb6$   $Dm7(11)$   $Db7(\#11)$   $C6$



Transcrição:  
Luis Felipe Soares Gomes

# Samba de uma Nota Só

Stan Getz - Big Band Bossa Nova

Tom Jobim e  
Newton Mendonça

15  $E^{\flat}7M$   $A^{\flat}M7$   $D^{\flat}7$

19  $G^{\flat}7M$   $G^{\flat}6$   $G^{\flat}M7$

22  $B7$   $E7M$   $F^{\sharp}M7 B^{\flat}7$  7

22  $B^{\flat}7$   $B^{\flat}M7$   $E^{\flat}7$  3  $A^{\flat}M7(9)$

32  $E^{\flat}7(\sharp 5)$   $G^{\sharp}M7$   $C7$   $F^{\sharp}M7$   $B^{\flat}7$   $E^{\flat}6$

36  $F^{\sharp}M7$   $B^{\flat}7(b13)$   $E^{\flat}7M$   $E^{\flat}6$   $G^{\sharp}7$   $C7(b9)$   $F^{\sharp}7$

INTERLÚDIO

41  $B^{\flat}7(b9)$   $E^{\flat}M7$   $E^{\flat}M7/D$   $E^{\flat}M7/D^{\flat}$   $E^{\flat}M7/C$

48  $G^{\sharp}M7$   $C7$   $F^{\sharp}M7$   $B^{\flat}7(b13)$   $^3G^{\sharp}M7$  SOFTLY

53  $C7$   $F^{\sharp}M7$  FULL SOUND  $B^{\flat}7(b13)$   $B^{\flat}M7$   $E^{\flat}7$

58  $A^{\flat}7M$   $E^{\flat}7(\sharp 5)$   $G^{\sharp}M7$   $C7$   $^3F^{\sharp}M7 B^{\flat}7(b13) E^{\flat}7M$

63  $A^{\flat}M7$   $D^{\flat}7$   $G^{\sharp}M7$   $G^{\flat}6$   $G^{\flat}M7$

69



**2** **B<sup>7</sup>** **SAMBA DE UMA NOTA SO** **E<sup>7</sup>M** **F<sup>M</sup>7** **B<sup>b7</sup>**

74 **G<sup>M</sup>7** **C<sup>7</sup>** **F<sup>M</sup>7** **B<sup>b7</sup>**

77 **G<sup>M</sup>7** **C<sup>7</sup>** **F<sup>M</sup>7** **GROWL** **3**

81 **B<sup>b7</sup>** **B<sup>b</sup>M<sup>7</sup>**

84 **E<sup>b7</sup>** **A<sup>b</sup>7M** **E<sup>b7</sup>(45)**

86 **G<sup>M</sup>7** **C<sup>7</sup>** **F<sup>M</sup>7** **B<sup>b7</sup>** **E<sup>b</sup>7M**

89 **F<sup>M</sup>7** **B<sup>b7</sup>(b13)** **E<sup>b6</sup>** **F<sup>M</sup>7** **B<sup>b7</sup>(b13)** **E<sup>b6</sup>**

**INTERLÚDIO II**

93 **SUBTONE** **31**

101 **B<sup>b7</sup>(b13)** **B<sup>b</sup>M<sup>7</sup>** **E<sup>b7</sup>** **A<sup>b</sup>7M** **E<sup>b7</sup>(45)**

132 **G<sup>M</sup>7** **SOFTLY** **C<sup>7</sup>** **F<sup>M</sup>7** **B<sup>b7</sup>(b13)** **B<sup>b7</sup>(b13)**

137 **E<sup>b</sup>**

141



Trancrição:  
Luis Felipe Soares Gomes

# Só Danço Samba

Stan Getz - Getz/Bonfá  
Jazz Samba Encore!

A. C. JOBIM E  
VINICIUS DE MORAES

The musical score is written in treble clef with a key signature of one sharp (F#) and a common time signature (C). It consists of ten staves of music, with measure numbers 7, 12, 17, 22, 26, 31, 34, 68, 74, and 78 indicated at the beginning of their respective staves. The score includes various chords such as E7(9), G7(13), D6/9, EM7, A7, AM7, D7(9), G6, GM6, SBM7, E7(9), EM7, A7(b13), D6, D6/9, G7(45), and EM7. Performance instructions include 'FULL SOUND', 'mf', 'LAY BACK', 'SUBTONE', and '3' (triplets). The score concludes with a double bar line at measure 81.



2 **A7** **D<sup>6/9</sup>** **SO DANCO SAMBA** **AM7** **LAY BACK**

82 **D<sup>7(9)</sup>** **G<sup>6</sup>** **G<sup>M6/B<sup>b</sup></sup>** **B<sup>M7</sup><sup>ff</sup>**

86 **E<sup>7</sup>** **EM<sup>7</sup>** **A<sup>7(13)</sup>** **A<sup>7(b13)</sup>** **D<sup>6/9</sup>**

90 **G<sup>7(45)</sup>** **E<sup>7(9)</sup>** **LAY BACK** **EM<sup>7</sup>**

94 **A<sup>7</sup>** **D<sup>6/9</sup>** **A<sup>7</sup>** **D<sup>6/9</sup>** **3**

98 **E<sup>7(9)</sup>** **EM<sup>7</sup>** **A<sup>7</sup>**

102 **D<sup>6/9</sup>** **G<sup>7(13)</sup>** **D<sup>6/9</sup>** **E<sup>7(9)</sup>** **LAY BACK**

107 **EM<sup>7</sup>** **A<sup>7</sup>** **D<sup>6/9</sup>** **(b)** **(b)**

112 **AM<sup>7</sup>** **D<sup>7(b13)</sup>** **G<sup>7M</sup>** **G<sup>M6</sup>** **B<sup>M7</sup>**

117 **E<sup>7</sup>** **EM<sup>7</sup>** **LAY BACK** **A<sup>7(13)</sup>** **A<sup>7(b13)</sup>** **D<sup>6/9</sup>** **G<sup>7(13)</sup>** **mf**

122 **E<sup>7(9)</sup>** **EM<sup>7</sup>** **G<sup>M6</sup>** **mp SOFTLY** **D<sup>6/9</sup>** **G<sup>7(13)</sup>**

127 **E<sup>7(9)</sup>** **EM<sup>7</sup>** **G<sup>M6</sup>** **D<sup>6/9</sup>**

133 **LAY BACK**



138

FADE OUT



Transcrição:  
Luis Felipe Soares Gomes

# SÓ DANÇO SAMBA

A. C. JOBIM E  
VINICIUS DE MORAES

## STAN GETZ - GETZ/GILBERTO

34  
| - |

$D^{\flat}9$   $F^{\flat}9$

$G^7(9)$  FULL SOUND  $G^M7$   $C^7(9)$

5  $F^{\flat}9$   $B^{\flat}7(\sharp 5)$  3  $F^{\flat}9$  SUBTONE 3 SUBTONE

9  $G^7(9)$  3 3

13  $F^{\flat}9$   $G^M7$   $C^7(\sharp 5)$  SUBTONE

17  $B^{\flat}7^M$   $B^{\flat}6$   $D^M7$   $G^7$

21  $G^M7$  3  $C^7(13)$   $C^7(b13)$  3  $F^6$  3 3  $B^{\flat}7^3$

25  $G^7$   $G^7(b13)$   $G^M7$   $C^7$

29  $F^7^M$   $F^6$   $A^{\flat}7^M_{\Delta}$  3

33  $B^{\flat}7$   $B^{\flat}^M7$   $E^{\flat}7$

37  $A^{\flat}7^M$  3  $E^{\flat}7$   $A^{\flat}7^M$

41 3



SO DANCO SAMBA

2

Musical staff 1 (measures 2-44). Chords: B<sup>b</sup>7, B<sup>b</sup>M7.

Musical staff 2 (measures 44-48). Chords: E<sup>b</sup>7, A<sup>b</sup>6, E<sup>b</sup>M7, A<sup>b</sup>7, D<sup>b</sup>7M, D<sup>b</sup>6.

Musical staff 3 (measures 48-51). Chords: D<sup>b</sup>7, D<sup>b</sup>6.

Musical staff 4 (measures 51-55). Chords: F<sup>M</sup>7, B<sup>b</sup>7, B<sup>b</sup>M7.

Musical staff 5 (measures 55-58). Chords: E<sup>b</sup>7(13), E<sup>b</sup>7(b13), A<sup>b</sup>7M, D<sup>b</sup>7, B<sup>b</sup>M7-DN-DN-DN.

Musical staff 6 (measures 58-62). Chords: B<sup>b</sup>M7, E<sup>b</sup>7, A<sup>b</sup>7M.

Musical staff 7 (measures 62-66). Chords: A<sup>b</sup>b<sup>9</sup>, A<sup>b</sup>7M.

Musical staff 8 (measures 66-69). Chords: *mp* SOFTLY B<sup>b</sup>7(13), LAY BACK, B<sup>b</sup>7(b13), B<sup>b</sup>M7, E<sup>b</sup>7.

Musical staff 9 (measures 69-73). Chords: A<sup>b</sup>7M.

Musical staff 10 (measures 73-77). Chords: B<sup>b</sup>7, LAY BACK, B<sup>b</sup>M7.

Musical staff 11 (measures 77-80). Chords: E<sup>b</sup>7, A<sup>b</sup>7M, E<sup>b</sup>M7.

Musical staff 12 (measures 80-84). Chords: A<sup>b</sup>7, D<sup>b</sup>7M, D<sup>b</sup>6, *mf*, F<sup>M</sup>7.

Musical staff 13 (measures 84-88). Chords: A<sup>b</sup>7, D<sup>b</sup>7M, D<sup>b</sup>6, *mf*, F<sup>M</sup>7.

84



**S. DANCO SAMBA**

88  $D^{b7}(\sharp 5)$   $B^b7$   $E^b7(13)$   $E^b7(b13)$   $A^b7M$  3

92  $D^{b7}(\sharp 5)$   $B^b7$   $B^b7(b13)$   $B^bM7$  *mp*

96  $E^b7$   $A^b6$   $D^{b7}(\sharp 5)$   $A^b6$  FULL SOUND  $D^{b7}(\sharp 5)$   $A^b6$

100  $D^{b7}(\sharp 5)$   $A^b6$   $D^{b7}(\sharp 5)$   $A^b6$

104  $D^{b7}(\sharp 5)$  FADE OUT  $A^b6$

108



# DORALICE DORIVAL CAYMMI

## STAN GETZ - GETZ/GILBERTO

GILBERTO

E<sup>7(13)</sup> A<sup>7(13)</sup> F<sup>#M7</sup> B<sup>7(b13)</sup> E<sup>7(9)</sup> A<sup>7(b13)</sup> D<sup>6</sup> B<sup>7</sup>

TIM TIM TIM DIM TIM TIM PA - RA

GETZ

E<sup>7(13)</sup> A<sup>7(13)</sup> F<sup>#M7</sup> B<sup>7(b13)</sup> E<sup>7</sup> A<sup>7(b13)</sup> D<sup>6</sup> B<sup>7</sup>

FULL SOUND

EM7 A<sup>7(13)</sup> F<sup>#M7</sup> B<sup>7(b13)</sup> EM7 A<sup>7(b13)</sup> D<sup>6/9</sup>

TIM TIM TIM DIM TIM TIM

EM7 A<sup>7(13)</sup> F<sup>#M7</sup> B<sup>7(b13)</sup> EM7 A<sup>7(b13)</sup> D<sup>6/9</sup>

5

GETZ

48

9

D<sup>7M</sup> D<sup>6/9</sup> E<sup>7(13)</sup> E<sup>7(b13)</sup> A<sup>7(9)</sup><sub>SUS</sub> A<sup>7(9)</sup>

57

D<sup>7M</sup> D<sup>6</sup> D<sup>7M</sup> E<sup>7(9)</sup>

61

A<sup>7M</sup> C<sup>dim</sup> B<sup>M7</sup> E<sup>7(13)</sup> A<sup>7(9)</sup><sub>SUS</sub> A<sup>7(9)</sup> D<sup>7M</sup> D<sup>6</sup>

63

SOFTLY

E<sup>7(13)</sup> E<sup>7(b13)</sup> A<sup>7(9)</sup><sub>SUS</sub> A<sup>7(9)</sup> D<sup>7(9)</sup><sub>SUS</sub> D<sup>7(b9)</sup> G<sup>7M</sup> C<sup>7(9)</sup>

67



2

**F#M7 B<sup>7(b9)</sup> Em7 A<sup>7(9)</sup> DORALICE D7M D<sup>6</sup> D7M D<sup>6</sup>**

Musical staff 71-74 in G major. Chords: F#M7, B<sup>7(b9)</sup>, Em7, A<sup>7(9)</sup>, D7M, D<sup>6</sup>, D7M, D<sup>6</sup>. Includes the word "DORALICE" above the staff.

**E<sup>7(13)</sup> E<sup>7(b13)</sup> A<sup>7(9)</sup> ASUS A<sup>7(9)</sup> D7M D<sup>6</sup>**

Musical staff 75-77. Chords: E<sup>7(13)</sup>, E<sup>7(b13)</sup>, A<sup>7(9)</sup> ASUS, A<sup>7(9)</sup>, D7M, D<sup>6</sup>.

**D7M E<sup>7</sup> A7M C<sup>DIM</sup> Bm7 E<sup>7(13)</sup> A<sup>7(9)</sup> ASUS A<sup>7(9)</sup> D7M D<sup>6</sup>**

Musical staff 78-82. Chords: D7M, E<sup>7</sup>, A7M, C<sup>DIM</sup>, Bm7, E<sup>7(13)</sup>, A<sup>7(9)</sup> ASUS, A<sup>7(9)</sup>, D7M, D<sup>6</sup>.

**E<sup>7(13)</sup> E<sup>7(b13)</sup> A<sup>7(9)</sup> ASUS A<sup>7(9)</sup> LAY BACK D<sup>7(9)</sup> SUS D<sup>7(b9)</sup> G7M C<sup>7(9)</sup>**

Musical staff 83-86. Chords: E<sup>7(13)</sup>, E<sup>7(b13)</sup>, A<sup>7(9)</sup> ASUS, A<sup>7(9)</sup> LAY BACK, D<sup>7(9)</sup> SUS, D<sup>7(b9)</sup>, G7M, C<sup>7(9)</sup>.

**F#M7 B<sup>7(b9)</sup> Em7 A<sup>7</sup> D7M D<sup>6</sup> Em7 A<sup>7</sup> D7M D<sup>6</sup>**

Musical staff 87-91. Chords: F#M7, B<sup>7(b9)</sup>, Em7, A<sup>7</sup>, D7M, D<sup>6</sup>, Em7, A<sup>7</sup>, D7M, D<sup>6</sup>.

**C#m6 F#7 Bm7 Em7 A<sup>7(9)</sup> D7M F<sup>DIM</sup> Em7 A<sup>7(13)</sup>**

Musical staff 92-96. Chords: C#m6, F#7, Bm7, Em7, A<sup>7(9)</sup>, D7M, F<sup>DIM</sup>, Em7, A<sup>7(13)</sup>.

**D7M F<sup>DIM</sup> Em7 A<sup>7</sup>**

Musical staff 97-98. Chords: D7M, F<sup>DIM</sup>, Em7, A<sup>7</sup>.

**D7M F<sup>DIM</sup> Em7 A<sup>7</sup> D<sup>7(9)</sup> SUS D<sup>7(b9)</sup>**

Musical staff 99-101. Chords: D7M, F<sup>DIM</sup>, Em7, A<sup>7</sup>, D<sup>7(9)</sup> SUS, D<sup>7(b9)</sup>.

**G7M C<sup>7</sup> F#M7 B<sup>7(b9)</sup> Em7 A<sup>7</sup>**

Musical staff 102-104. Chords: G7M, C<sup>7</sup>, F#M7, B<sup>7(b9)</sup>, Em7, A<sup>7</sup>.

102



DORALICE

D7M D6 C#7 G#7 F#M7 B7(b9) Em7 A7(b9) D6/9

Musical staff for Doralice, featuring a treble clef, a key signature of one sharp (F#), and a 3/4 time signature. The staff contains a melodic line with a half note on F#4, a whole note on G#4, and a half note on A4. The final measure includes a fermata over the A4 note and a wavy line indicating a vibrato effect.

GILBERTO

Musical staff for Gilberto, featuring a treble clef, a key signature of one sharp (F#), and a 3/4 time signature. The staff contains a rhythmic accompaniment consisting of eighth and sixteenth notes. The final measure includes a fermata over the A4 note.

105

PA IA RA RA IA RA RA RA PA PA PA IA RA RA PA

DU DU DUM...



Transcrição:  
Luis Felipe Soares Gomes

# INSENSATEZ

Stan Getz - Jazz Samba Encore!

A. C. JOBIM E VINICIUS DE MORAES

The musical score is written in treble clef with a common time signature (C). It consists of ten staves of music, each with a measure number on the left. The chords and dynamics are as follows:

- Staff 1:  $C^7/G$ ,  $B^7(b9)/F^\#$ . Dynamics: *mp* SOFTLY.
- Staff 2:  $F^6$ ,  $DM7$ ,  $AM9$ . Dynamics: *mp*.
- Staff 3: Measure 12,  $B^DIM$ ,  $E^7(b9)$ ,  $AM7$ ,  $C^7/G$ . Dynamics: *pp*.
- Staff 4:  $B^7/F^\#$ ,  $F^6$ ,  $DM7$ ,  $AM7$ . Dynamics: *p*.
- Staff 5:  $C^7/G$ ,  $F^\#DIM$ ,  $F^6$ ,  $E^7(b9)$ ,  $F7M$ . Dynamics: *mp*.
- Staff 6:  $AM7$ ,  $E^7/G^\#$ . Dynamics: *mp*.
- Staff 7:  $Gm6$ ,  $D^7/F^\#$ . Dynamics: *mp*.
- Staff 8:  $F^6$ ,  $B^b7M$ ,  $B^DIM$ . Dynamics: *mp*.
- Staff 9:  $E^7(b9)$ ,  $AM7$ ,  $C^7/G$ . Dynamics: *mp*.
- Staff 10:  $F^\#DIM$ ,  $F7M$ ,  $DM7$ ,  $AM7$ . Dynamics: *mf*.
- Staff 11:  $C^7/G$ . Dynamics: *f*.



2 **B<sup>7</sup>/D<sup>#</sup>** *INSENSATEZ* **Dm6**

67 **E<sup>7</sup>(b9)** **Am7** **F<sup>b</sup>** **Am7**

70 **15** **C<sup>7</sup>/G** **F<sup>#</sup>DIM**

74 **F7M** **Dm7** **SUBTONE** **Am7** **C<sup>7</sup>**

93 **B<sup>7</sup>(b9)/F<sup>#</sup>** **Dm6/F** **mf E<sup>7</sup>(b13)**

99 **Am7** *mp*

103



Transcrição:  
Luis Felipe Soares Gomes

# CORCOVADO A. C. JOBIM

## STAN GETZ - THE GIRL FROM IPANEMA

GETZ

The musical score is written in treble clef with a common time signature (C). It consists of ten staves of music. The first staff begins with a triplet of eighth notes. The second staff has a measure with a G#dim chord. The third staff has measures with GM7, C7, F7M, and F6 chords. The fourth staff has measures with FM7, Bb7, E7(b9), and A7(b9) chords. The fifth staff has measures with Am6 and Bb7 chords. The sixth staff has measures with Am6 and G#dim chords. The seventh staff has measures with GM7, C7(9), F7M, F6, and FM7 chords. The eighth staff has measures with Bb7(9), EM7, AM7, and DM7 chords. The ninth staff has a measure with a 'LAY BACK' instruction. The tenth staff ends with a piano (p) dynamic marking.

3

AM6

*mp* SOFTLY

6

G#DIM

GM7 C7 F7M F6

9

FM7 B<sup>b</sup>7 E<sup>7(b9)</sup> A<sup>7(b9)</sup>

13

3

Am6 B<sup>b</sup>7

17

Am6 G#DIM

21

GM7 C<sup>7(9)</sup> F7M F6 FM7

25

B<sup>b</sup>7(9) EM7 AM7 DM7 *mf*

LAY BACK

30

*p*



2

CORCOVADO

34  $G_{SUS}^{7(9)}$   $G^{7(b9)}$   $E_{M7}$   $A^{7(b9)}$

37  $D_{M7}$   $G_{SUS}^{7(9)}$   $G^{\#DIM}$   $A_{M7}$  *mp* *LAY BACK*

35

42

77  $A_{M6}$   $G^{\#DIM}$   $G_{M7}$  *mf* *FULL SOUND*

82  $C^7$   $F^7_{M}$   $F^6$

85  $F_{M7}$   $B^b7$   $E^{7(b9)}$   $A^{7(b9)}$

89  $A_{M6}$   $B^b7$   $A_{M6}$

94  $G^{\#DIM}$   $G_{M7}$

98  $C^7$   $F^7_{M}$   $F^6$



