

UNIVERSIDADE FEDERAL DO RIO DE JANEIRO
CENTRO DE LETRAS E ARTES
ESCOLA DE MÚSICA
PROGRAMA DE PÓS-GRADUAÇÃO PROFISSIONAL EM MÚSICA

ROBERTO MENDES BARATA FILHO

O PIANO BOSSA NOVA: UMA ABORDAGEM PARA A EXECUÇÃO DE
REPERTÓRIO POPULAR COM PRODUÇÃO DE UM CD E LIVRETO

RIO DE JANEIRO

2019

Roberto Mendes Barata Filho

O PIANO BOSSA NOVA: UMA ABORDAGEM PARA A EXECUÇÃO DE
REPERTÓRIO POPULAR COM PRODUÇÃO DE UM CD E LIVRETO

Dissertação de Mestrado apresentada ao Programa de Pós-Graduação Profissional em Música (PROMUS), Escola de Música, Universidade Federal do Rio de Janeiro, como requisito parcial à obtenção do título de Mestre em Música.

Orientadora: Prof^ª. Dr^ª. Sheila Zagury

Rio de Janeiro

2019

CIP - Catalogação na Publicação

B226p Barata Filho, Roberto Mendes
O Piano Bossa Nova: Uma abordagem para a execução de repertório popular com produção de um CD e livreto / Roberto Mendes Barata Filho. -- Rio de Janeiro, 2019.
43 f.

Orientadora: Sheila Zagury.
Dissertação (mestrado) - Universidade Federal do Rio de Janeiro, Escola de Música, Programa de Pós Graduação Profissional em Música, 2019.

1. Piano popular. 2. Bossa nova. 3. Play-along. 4. Música popular brasileira. I. Zagury, Sheila, orient. II. Título.

ROBERTO MENDES BARATA FILHO

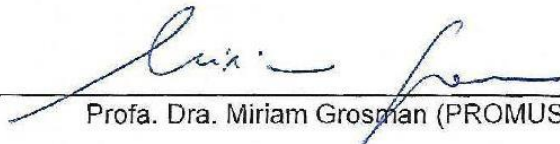
O PIANO BOSSA NOVA: UMA ABORDAGEM PARA A EXECUÇÃO DE
REPERTÓRIO POPULAR COM PRODUÇÃO DE UM CD E LIVRETO.

Dissertação de Mestrado apresentada ao
Programa de Pós-Graduação Profissional
Música (PROMUS), Escola de Música,
Universidade Federal do Rio de Janeiro,
como requisito parcial à obtenção do título
de Mestre em Música.

Aprovada em 26 de novembro de 2019.



Profa. Dra. Sheila Zagury (PROMUS)



Profa. Dra. Miriam Grosman (PROMUS)



Prof. Dr. José Nunes Fernandes (UNIRIO)

Ao meu irmão Rafael Barata, que sempre esteve presente me ajudando incansavelmente em todas as grandes conquistas musicais da minha vida.

AGRADECIMENTOS

Agradeço a Deus e a toda minha família.

À minha orientadora Dr^a. Sheila Zagury pela paciência, orientação com o trabalho e a meticulosidade que teve para escutar todos os acordes que fizeram parte do projeto.

Às professoras Regina Claudia Barros e Erika Suellen Machado Gama, pela ajuda inenarrável.... Muito obrigado!

RESUMO

BARATA FILHO, Roberto Mendes. **O piano bossa nova**: uma abordagem para a execução de repertório popular com produção de um CD e livreto. Dissertação (Mestrado em Música) – Escola de Música, Universidade Federal do Rio de Janeiro, Rio de Janeiro, 2019.

Este estudo versa sobre a execução pianística no repertório de música popular, com confecção de um CD e livreto. Expõe uma breve contextualização histórica do surgimento do piano e do período da bossa nova, apresentando os principais personagens do gênero e suas influências musicais. Aborda a importância do *play-along* no estudo do piano popular e propõe sugestões de estudo com o livreto e o CD, a fim de auxiliar na construção da performance do pianista. Através de um repertório musical presente no estilo da bossa nova, são demonstradas na prática as possibilidades de posicionamentos das notas nos acordes, para execução ao piano, a partir da leitura de melodias e cifras alfanuméricas. A pesquisa também abrange recursos necessários para improvisação, que estão descritos no livreto contendo oito músicas cifradas que acompanha o álbum.

Palavras-chave: Música popular brasileira. Bossa nova. *Play-along*. Piano popular.

ABSTRACT

BARATA FILHO, Roberto Mendes. **O piano bossa nova**: uma abordagem para a execução de repertório popular com produção de um CD e livreto. Dissertation (Masters in Music) – School of Music, Federal University of Rio de Janeiro, Rio de Janeiro, 2019.

This study addresses the piano performance in popular music's repertoire, with the use of a designed CD and booklet. It exposes a brief historical contextualization of the emergence of the piano and the bossa nova period and presents the main characters of the genre and their musical influences. It approaches the importance of play-along in popular piano study. It proposes some study suggestions using the booklet and CD, aiming to help the pianist's performance. Through a musical repertoire present in the style of bossa nova, this survey demonstrates in practice the possibilities of positioning the notes in the chords, for piano performance, by reading melodies and alphanumeric ciphers. It also covers features needed for improvisation, which are described in the booklet containing eight encrypted songs accompanying the album.

Keywords: Popular Brazilian music. Bossa nova. Play-along. Popular piano.

LISTA DE EXEMPLOS MUSICAIS

- Exemplo 1** – *Desafinado*, de Tom Jobim. Harmonia dissonante simulando uma desafinação. 18
- Exemplo 2** – *Samba de uma nota só*, de Tom Jobim. Repetição de uma mesma nota. 18
- Exemplo 3** – *Chega de saudade*, de João Gilberto. Primeiro tema em modo menor. 18
- Exemplo 4** – *Chega de saudade*, de João Gilberto. Segundo tema em modo maior, precedido pelo final do primeiro tema. 18

LISTA DE QUADROS

Quadro 1 – Discos essenciais da bossa nova.....	20
--	----

SUMÁRIO

1	INTRODUÇÃO	11
2	CONTEXTUALIZAÇÃO HISTÓRICA	12
2.1	Breves considerações sobre o surgimento do piano e sua chegada ao Brasil	12
3	A BOSSA NOVA E SEUS PRINCIPAIS PERSONAGENS	20
3.1	<i>Blues, jazz</i> e <i>samba in bossa nova</i>	25
3.2	Os acordes sofisticados da bossa nova	27
3.3	O aparecimento dos trios	31
4	OS <i>PLAY-ALONGS</i> E SUA UTILIZAÇÃO COMO FERRAMENTA PARA AUXÍLIO NO ESTUDO DO PIANO POPULAR	34
5	RELATO DE EXPERIÊNCIA E ELABORAÇÃO DOS <i>PLAY-ALONGS</i> E LIVRETO DE ACORDES	36
5.1	Relato de Experiência	36
5.2	Recomendações para o uso do <i>play-along</i> e do livreto de acordes com <i>voicings</i> sugeridos	38
6	CONSIDERAÇÕES FINAIS	40
	REFERÊNCIAS	41

1 INTRODUÇÃO

A principal motivação para a elaboração desta pesquisa foi perceber como o material didático de bossa nova e *jazz* produzido no Brasil é muito desproporcional comparado ao que é produzido em outros países. Assim surgiu a ideia de criar um projeto com arranjos harmônicos, gravação de CD e gravação de *play-along*, com acompanhamento de baixo e bateria. Para tornar o trabalho mais completo, fazia-se necessária a confecção de um livreto, com a exposição harmônica das músicas previamente escolhidas, bem como demonstrações de vocabulários de improvisos e possibilidades dos posicionamentos das notas dos acordes (*voicings*). Além do livreto, a presente dissertação tem por objetivo abordar aspectos relevantes da história da bossa nova e da importância da utilização do *play-along*.

No segundo capítulo apresentamos um contextualização histórica, expondo uma breve história do surgimento do piano e a chegada do instrumento no Brasil. Para isso, utilizamos uma bibliografia baseada em Henrique (2004), Oling e Wallisch (2004), Grove (1994), Tinhorão (1972), Pereira (2005), Andrade (1967), Rezende (1970), Castro (2017), Naves (2010), Treece (2008), Campos (1974), Oliveira (s.d.) e sites de internet como sambacarioca.com.br e mundoeducacao.bol.uol.com.br. O capítulo ainda apresenta alguns exemplos musicais para explicitar melhor as novas formas de encadeamentos harmônicos apresentados pela bossa nova, com trechos das composições *Chega de saudade*, *Desafinado* e *Samba de uma nota só*, de Tom Jobim.

O terceiro capítulo trata da bossa nova e traz seus principais personagens. De início, confeccionamos um quadro com os discos considerados como mais importantes do gênero musical, baseado numa matéria do site do jornal O Globo. Para este capítulo, ainda utilizamos o site dicionariompb.com.br e os trabalhos de Gava (2002), Campos (1974), Luiz e Nascimento (2011), Caldas (2005), Treece, (2008), Mc Cann (2009), Py (2006), Silva (2007), Gava (2002, 2008), Chediak (1990, 1991), Koellreutter (2018), Campos (1974, 1993), Faour (2006), Machado (2008).

No quarto capítulo fizemos uma breve explanação sobre o surgimento do *play-along* e como ele tem sido utilizado nos estudos de piano popular. Como bibliografia, nos baseamos em Rodrigues (2012), Silva (2012) e no site jazzbook.com.

Em seguida, finalizando a dissertação, fizemos o relato de experiência e as recomendações para o uso do *play-along* e do livreto de acordes.

2 CONTEXTUALIZAÇÃO HISTÓRICA

2.1 Breves considerações sobre o surgimento do piano e sua chegada ao Brasil

Para falarmos de piano, precisamos voltar no tempo, bem mais de mil anos atrás, onde podemos encontrar os primeiros vestígios dos instrumentos de teclas. Segundo Henrique (2004 p. 360), o mais antigo seria o órgão, criado e desenvolvido no século III a.C. pelo matemático e engenheiro grego Ctesíbio ou Ktesíbios, que viveu em Alexandria. Este era um instrumento de tubo, acionado por ar através da força da água vinda de uma bomba manual. Instrumentos de origens milenares como o dulcimer e o saltério também podem ser considerados um dos antecessores do piano, visto que, embora não apresentassem teclas, possuíam o mesmo princípio de geração sonora do piano, no qual cordas esticadas sobre uma caixa de ressonância de madeira, eram percutidas por baquetas (HENRIQUE, 2004).

Desde muito cedo, o homem descobriu e desenvolveu mecanismos para produzir e amplificar os sons, como por exemplo, com cordas esticadas sobre arcos e cabaças para fazerem o papel da caixa sonora, composto também por pinos e cravelhas que auxiliavam de alguma forma a afinação das notas que eram produzidas.

Com o passar dos anos diversos instrumentos de teclas foram surgindo, como o monocórdio¹, o clavicórdio², a espineta³, o virginal⁴, o cravo⁵, e o pianoforte,⁶ até chegarmos ao piano que conhecemos hoje. Segundo o GROVE (1994, p.720), o instrumento foi inventado em 1698 por Bartolomeo Cristofori di Francesco (1655 – 1731), construtor de cravos de Pádua, na Itália. A convite do príncipe Fernando de Médici, o inventor foi para

¹ Era formado por uma corda de tripa ou de metal esticada sobre uma caixa alongada, tendo um ou mais cavaletes móveis, além de uma escala no qual era possível visualizar as dedilhações das notas. Os sons eram produzidos utilizando um espectro de metal (OLING; WALLISCH, 2004).

² Surgiu na Idade Média e foi um aprimoramento a partir do monocórdio. Segundo Oling e Wallisch (2004, p.191), o Clavicórdio foi o primeiro instrumento de teclas com cordas, por isso. Acredita-se que, de fato, seja o precursor do piano (OLING; WALLISCH, 2004).

³ Instrumento musical de cordas beliscadas, dotado de teclado. Praticamente sinônimo do cravo (OLING; WALLISCH, 2004).

⁴ Também da família do cravo. Composto por um conjunto de cordas em uma caixa de ressonância, de modo que cada corda produz uma única nota (OLING; WALLISCH, 2004).

⁵ *Kembalon* é uma palavra de origem grega que significa; cavidade oca de um recipiente. *Clavis* é derivada do latim que quer dizer tecla. Essas duas palavras juntas formam *Clavicembalo* ou o nome mais conhecido: Cravo. É um instrumento com uma caixa em forma de asa e com teclas que formam o teclado; inicialmente construído com quatro oitavas ou menos. Quando as teclas são pressionadas suas cordas são beliscadas ou pinçadas através de um mecanismo que utilizava pena de ganso ou de corvo (OLING; WALLISCH, 2004).

⁶ Instrumento criado por volta de 1700. Antecessor ao piano atual, ele foi resultado de modificações do cravo e do clavicórdio. Bastante semelhante ao modelo de piano atual, especialmente o mecanismo de escape, que impedia que o martelo voltasse a ferir a corda que havia sido percutida. O Grove (1994, p. 721) nos relata que uma simples invenção denominada *Prellmechanik* ou ação vienense, em que o martelo fica na frente do executante e preso à tecla. Esta invenção possibilitou uma maior leveza de toque e sutileza de nuances, dando origem ao característico pianoforte vienense. O modelo foi popular até o século XIX (GROVE, 1994).

Florença trabalhar como músico e fabricante de instrumentos musicais para a corte toscana. Um de seus objetivos era aprimorar e aperfeiçoar o cravo, buscando extrair maior expressividade e dinâmica nos sons, pois o mecanismo de toque existente até então não tinha a opção de alternância de intensidades.

Ao longo dos anos, construtores como Gottfried Silbermann (1683 -1753) e Joahnn Andreas Stein (1728 – 1792), também aperfeiçoaram as ideias cruciais de Bartolomeo em outros países. A popularidade do cravo perdeu por trezentos e cinquenta anos, aproximadamente até 1750. Com o uso crescente do piano, o instrumento passou a ser menos utilizado (OLING; WALLISCH, 2004, p.193).

No Brasil, os missionários da Companhia de Jesus foram responsáveis por incorporar o cravo no país, utilizando-o com intuito de auxiliar na catequização dos índios, propagando a arte deste instrumento (TINHORÃO, 1972, p. 18). Trazido pelos portugueses, o piano chegou um pouco depois, após já estar difundido por toda Europa.

Pesquisas relativamente recentes, comprovam que o piano já estava no Brasil em 1798, ou seja, a cerca de uma década antes da vinda da família real em 1808. Documentos encontrados pela pesquisadora Mayra Cristina Pereira (2005, p. 79), atestam a veracidade do fato. Contudo, a chegada proeminente da corte real portuguesa enriqueceu a música erudita brasileira da época. O imperador D. João VI, um grande amante e entusiasta da música, trouxe pianos para a cidade carioca, como podemos verificar no livro *Pequena História da Música*, de Mário de Andrade: “Dão João quando regente mandava vir para o palácio de São Cristóvão uns pianos ingleses que foram os primeiros do Brasil” (ANDRADE, 1967, p. 167).

Cada vez mais o instrumento passou a ser inserido no contexto social do Rio de Janeiro e em todo país, tornando-se uma representação de primor e elegância assim como na Europa, atingindo sua época áurea até o início do século XX. De acordo com Tinhorão (1972, p. 163) possuir um piano era “conotação de nobreza, poder, cultura e bom nascimento”.

Ainda sobre o prestígio do instrumento, Rezende (1970) ressalta:

Foi sinal de cultura e ornamento de salão; confidente e passatempo; prenda doméstica e dote de casamento; vaidade aristocrática e pasmo caipira; empate de capital e fonte de renda; agente terapêutico e tormento dos neurastênicos... Era no lar o confidente diário das sinhazinhas langorosas, o enlevo dos moços românticos. As mucamas o espanavam e poliam respeitosamente (ele também era negro...). Por cima dele, muitas vezes, como num altar, um v'aso de cristal ou porcelana chinesa descansava sobre finíssimas rendas, sorrindo em flores e perfumes; quando não era o porta-retrato de um ente querido, -até o qual se evolava o incenso das harmonias derramadas pelas teclas de marfim e ébano... E para completar o quadro, ocasiões houve em que o piano novato, ao chegar pela primeira vez a uma vila ou cidade, se viu recebido com reverências, como se fosse um Bispo ou alta autoridade, com

rojões, acompanhamento popular e até lavratura de um termo, tal qual sucedeu em Porto Feliz e Sorocaba. (REZENDE, 1970, p. 10)

Entre 1808 e 1821, anos em que a Corte Imperial permaneceu no Brasil, diversas iniciativas foram fundamentais para fomentar a nossa cultura, como a fundação do primeiro jornal do Brasil em 1808, chamado inicialmente de Gazeta do Rio de Janeiro. Também tivemos a Imprensa Nacional, em 1808; a Biblioteca Nacional, em 1810; a criação da Escola Real de Ciências, Artes e Ofícios, em 1816 e o Museu Nacional, em 1818. Nos anos que sucederam, além de absorver a cultura e gostos musicais vindos da Europa, a cidade do Rio de Janeiro já tratava de desenvolver e propagar sua própria identidade musical. Do final do século XIX até meados do XX, encontramos registros musicais de gêneros marcantes como a modinha, o lundu, o maxixe, o tango brasileiro, o choro, a música de carnaval, a marcha, o samba, a marcha-rancho, o frevo, o samba-canção, o samba-choro, o samba de breque, o samba de enredo, a música sertaneja, os gêneros rurais urbanizados, o baião, e a bossa nova⁷.

2.2 O nascimento e a interpretação na bossa nova

A fim de entendermos melhor o gênero musical em questão, falaremos um pouco do seu surgimento. Começando pela denominação, podemos encontrar algumas explicações em sites de música, como esta:

A palavra *bossa* apareceu pela primeira vez na década de 1930, em Coisas Nossas, samba do popular cantor Noel Rosa: O samba, a prontidão/e outras bossas, /são nossas coisas [...]. A expressão bossa nova passou a ser utilizada também na década seguinte para aqueles sambas de breque, baseado no talento de improvisar paradas súbitas durante a música para encaixar falas. (SAMBA CARIOCA, 2019)

Ainda sobre o samba de Noel, Ruy Castro (2017) em *A onda que se ergueu no mar* concorda que a palavra "bossa" surgiu com o compositor, sem registros anteriores objetivando demonstrar algo novo na música popular brasileira. Segundo Castro (2017), o músico usou o termo baseado numa teoria dos estudos de medicina:

[...] as bossas frontais e occipitais do crânio determinavam a vocação ou a capacidade de cada um para fazer isto ou aquilo. Segundo Noel em “Coisas nossas”, o brasileiro teria “bossa” para, entre outras coisas, fazer samba e não saber ganhar dinheiro. (CASTRO, 2017, p. 58)

A composição levou o povo a utilizar o termo para designar quem fazia música diferente do habitual:

⁷ Para maiores informações sobre a atuação do piano nos gêneros supracitados ver em Tinhorão (1972).

A começar pelos músicos, que passaram a se referir a quem cantava “diferente” (como Luiz Barbosa, Vassourinha, Ciro Monteiro) como sambistas “de bossa”. Nos anos 50, a expressão já estava tão aceita e esvaziada que, para designar algo realmente diferente, teria de ser uma “bossa nova” ... Ronaldo Bôscoli (ideólogo, letrista e membro viril da turma) gostou da expressão e passou a aplicá-la para designar a nova música. (CASTRO, 2017, p. 58)

Dentre as publicações acadêmicas, destacamos a afirmação de Naves (2010):

O nome “bossa nova” foi criado pela imprensa carioca para designar o estilo que se desenvolveu no Rio de Janeiro, no final da década de 1950, a partir de experimentações musicais com o samba e o cool jazz norte-americano... A bossa nova surgiu num momento em que as ideias desenvolvimentistas estavam no apogeu e eram levadas à prática pelo governo do presidente Juscelino Kubitschek de Oliveira. A palavra de ordem era modernização, projeto que se estendia da esfera econômica para a cultural. (NAVES, 2010, p. 25)

Visando a renovação musical, os artistas da época rejeitavam os modelos já conhecidos, tanto na esfera interpretativa quanto na escrita composicional. Com isso, para serem modernos, houve uma rejeição às atuações nos moldes dos programas da Rádio Nacional, conhecidos pelos seus excessos (NAVES, 2010, p. 26). Sendo assim, as aparições em palcos ficaram mais enxutas, com menos instrumentos e fugindo da “forma operística de colocar a voz”:

A forma orquestral que passou a prevalecer na execução da música popular a partir dos anos 30, ... é substituída por uma formação camerística de violão, piano, percussão e baixo. E da mesma forma que a percussão é discreta, sem nenhum apelo ostentatório e suavizada com o emprego da vassourinha, o uso da voz também se coloca de uma outra maneira, substituindo o modelo virtuosístico da tradição operística pelo procedimento de dialogar com o instrumento musical. (NAVES, 2010, p. 26-27)

Sobre a nova performance sem dramas, mas como uma conversa íntima, elegante, divertida e moderna, Treece (2008) cita um trecho de seu artigo publicado no *Jornal of Latin American Cultural Studies* em 1992:

Não é difícil ver como a bossa nova atravessou todo aquele sentimentalismo e vulgaridade populistas e floreios, suas melodias e harmonias ‘díficeis’, jocosamente dissonantes, sua pulsação rítmica descentrada e astuciosa, suas letras inteligentes e, frequentemente irônicas, e acima de tudo, seu discreto, eminentemente cool, sujeito vocal: pela primeira vez, o inapropriado, integrado tecido de estrutura musical, instrumentação e performance parecia feito para por no centro do palco, não a personalidade do sujeito-cantor, que havia agora literalmente abaixado seu tom de voz ao ponto do sussurro, mas a música em si. (TREECE, 2008, p. 126)

Esta roupagem deu à voz um novo papel, atuando como parte da harmonização, deixando qualquer referência ao estilo *bel canto*⁸. Os cantores não se mostravam tão

⁸ Estilo que privilegia o virtuosismo vocal, teve seu auge no início do século XIX (GROVE, 1994).

virtuosos, os grupos instrumentais menores adotaram uma postura simplista no palco, tudo a fim de modernizar e, assim, romper com padrões até então reconhecidos pelos exaergeros. Consequentemente, o cantor não mais se sobrepunha à sua banda como o solista à sua orquestra, “o canto flui como na fala normal” (CAMPOS, 1974, p. 35). Havia o interesse maior em elevar a música, independente do artista a interpretá-la, desejando um reconhecimento do conjunto:

O intérprete igualmente se integrará na obra como um todo, seguindo o conceito de que ele existe em função da obra e não apesar dela. A valorização do cantor surgirá na medida em que ele co-participa da elaboração musical e não na medida em que se procura afirmar sobre a própria obra, como freqüentemente acontecia e ainda acontece. Tal característica importa no reconhecimento do valor do trabalho de equipe e na limitação do personalismo, do egocentrismo, do "estrelismo". É uma forma de sobrepor o interesse da realização final ao da afirmação individual. Que não era esta a maneira de pensar habitual, prova-o a surpresa causada nas primeiras vezes em que, perante um auditório e câmeras de televisão, comparecia o cantor João Gilberto tão-somente para acompanhar ao violão um número musical interpretado pela cantora Sílvia Telles. (CAMPOS, 1974, p. 22)

Augusto de Campos (1974) em seu livro *Balanço da bossa e outras bossas* nos expõe claramente a nova escrita:

Na bossa-nova, procura-se integrar melodia, harmonia, ritmo e contraponto na realização da obra, de maneira a não se permitir a prevalência de qualquer deles sobre os demais, o que tornaria a composição justificada somente pela existência do parâmetro posto em evidência. (CAMPOS, 1974, p. 22)

Inclusive, ressaltamos o papel de intérprete que o compositor adquiriu. Este último vivia no anonimato até então, com o advento da bossa nova “compositor e intérprete, muitas das vezes, se fundem na mesma pessoa, como é o caso de Sérgio Ricardo, Carlos Lyra, João Gilberto entre outros” (OLIVEIRA, s.d, p. 7).

Naves (2010, p. 27) cita João Gilberto como o mais obsessivo na busca pelo novo, no seu caso, o de inovar no formato de performance voz e violão, discorrendo como o estilo adotado no palco por este compositor era completamente oposta à extravagância que esteve por muito tempo presente na música popular ocidental. Além disso, sua postura revolucionária pode ter sido favorecida com “a evolução dos meios eletroacústicos” criando “novas condições para o cantor se comunicar com o público, já que ele não mais precisaria fazer muito esforço físico” (NAVES, 2010, p. 27-28). A extensão vocal não era mais exibida em longa extensão, pois isto fazia parte de uma interpretação mais comedida e descontraída.

Na melodia, os ornamentos são diversos, como o uso frequente de síncopes, apojaturas e antecipações diferente da maneira tradicional já conhecida na música erudita:

A BN incrementa este recurso; faz, por exemplo, com que certas apojeturas sejam sustentadas durante intervalo de tempo bastante longo, igual ou superior ao da resolução (na harmonia contemporânea, diga-se de passagem, há uma tendência a reconhecer como notas de acordes — complexos sonoros — as chamadas ornamentações). Veja-se, entre outras, a passagem de Fim de noite: — “mais uma hora”, que está a sugerir uma apojetura assim tratada. (CAMPOS, 1974, p. 29).

Observamos ainda a incorporação da modernização em diversas letras, onde os compositores adotam poesias que narram a vida carioca com expressões mais atualizadas, trocando expressões como “cabrocha” por “garota” e “requebrado” por “balanço” (CAMPOS, 1974. p. 72). A narração também foi incorporada em algumas composições, sempre de uma forma a aproximar à realidade do Rio de Janeiro mais moderno:

Não raro, encontramos a figura de um narrador que fala de experiências especificamente vivenciadas nos centros urbanos ou citando diretamente o movimento das pessoas nas calçadas e o trânsito dos automóveis pelas ruas asfaltadas. Carlos Lyra, Tom Jobim, João Gilberto, Nara Leão e Edu Lobo foram alguns dos importantes ícones dessa novidade musical brasileira. (SOUSA, 2019)

Com relação aos acordes para interpretar no violão ou no piano, percebemos como a função harmônica e rítmica se fundem no momento performático. Além disso, esses acordes já não são mais divididos em duas categorias baseadas no conceito da harmonia tradicional: “acordes antes considerados dissonantes podem ocupar o lugar atribuído a consonantes” (CAMPOS, 1974, p. 23). Destacamos ainda que a estrutura harmônica parece modal em alguns momentos, principalmente por conciliar os modos maior e menor.

O lugar ocupado pelo instrumento também mudou, deixando de ser um acompanhamento para a voz ou instrumento melódico para desenvolver um alto nível de entrosamento com o cantor, “na bossa nova letra e música se complementam à perfeição” (NAVES, 2010, p. 28). Exemplo disto podemos citar algumas canções unindo claramente a poesia e a construção harmônica. Sobre isto, Naves (2010, p. 31-32) expõe como o compositor Tom Jobim utiliza “um acorde imprevisto” simulando uma desafinação na sílaba tônica da música *Desafinado* (exemplo 1), como a composição *Samba de uma nota só* (exemplo 2) faz jus ao título repetindo várias vezes a mesma nota. Da mesma forma, vemos como João Gilberto em sua interpretação de *Chega de saudade* faz interagir a poesia com a música, a ponto de exibir o primeiro tema em modo menor (exemplo 3) e o segundo em modo maior (exemplo 4) para descrever tristeza e alegria⁹, respectivamente.

⁹ Senso comum.

Musical score for Exemplo 1, showing a piano accompaniment with a dissonant chord (Am7b5) circled in red.

Exemplo 1 – *Desafinado*, de Tom Jobim. Harmonia dissonante simulando uma desafinação.

Moderato Bm7 Bb7(9) Am7(11) Abmaj7(#11) Ab7(#11)

Eis a - qui es - te - sam - bi - nha - Fei - to nu - ma no - ta só - - - - - Ou - tras
 This is just a lit - tle sam - ba - Built up on a sin - gle note - - - - - Oth - er

Exemplo 2 – *Samba de uma nota só*, de Tom Jobim. Repetição de uma mesma nota.

Musical score for Exemplo 3, showing a piano accompaniment with various chords.

Exemplo 3 – *Chega de saudade*, de João Gilberto. Primeiro tema em modo menor.

Musical score for Exemplo 4, showing a piano accompaniment with various chords.

Exemplo 4 – *Chega de saudade*, de João Gilberto. Segundo tema em modo maior, precedido pelo final do primeiro tema.

Na década de 50, os artistas do movimento se encontravam em reuniões casuais, “frutos de encontros de um grupo de músicos da classe média carioca e, apartamentos da zona sul, como o de Nara Leão, na Avenida Atlântica, em Copacabana” (site sambacarioca.com).

Os encontros se tornaram cada vez mais frequentes e o grupo foi aumentando, agregando compositores como Billy Blanco, Carlos Lyra, Roberto Menescal, Sérgio Ricardo, Chico Feitosa, João Gilberto, Luis Carlos Vinhas e Ronaldo Bôscoli. Com o tempo, este gênero cultivado em pequenos ambientes se expandiu a outros lugares como os bares de Copacabana, o chamado Beco das Garrafas¹⁰ (SAMBA CARIOCA, 2019).

Já em 1957, houve a gravação do primeiro LP de bossa nova: *Canção do amor demais*, na voz de Elizete Cardoso. A partir daí, outros discos foram lançados e alguns artistas conquistaram lugares importantes na história da música popular brasileira. Mas até chegarem a este reconhecimento, eles tiveram que acreditar em suas ideologias para continuarem propagando este estilo musical. Sousa em seu artigo para o site *munodoeducacao.com* descreve um pouco do que eles enfrentaram

Ao longo da década de 60, a bossa nova foi alvo de aplausos e vaias no interior das várias análises sobre tal manifestação de nossa cultura. Por um lado, o discurso nacionalista acreditava que a bossa perpetuava nossa “colonização cultural” ao dialogar com a música norte-americana. Por outro, diversos entusiastas celebravam o fato da Bossa Nova se transformar em um sucesso de grande expressão, chegando ao ponto de ser apreciada por públicos de outros países. (SOUSA, 2019)

Assim, a bossa nova nasceu e foi batalhando pelo seu espaço na cultura carioca e, posteriormente na cultura brasileira. O gênero cresceu e “acabou sendo um marco do hibridismo, da mistura de diferentes referências estéticas a serviço de uma manifestação artística original” (SOUSA, 2019).

¹⁰ Pequena rua com bares e restaurantes onde os artistas se apresentavam no bairro de Copacabana.

3 A BOSSA NOVA E SEUS PRINCIPAIS PERSONAGENS

Vimos que o movimento cultural da bossa nova teve seu início no final da década de 1950. Mas podemos dizer que foi com as gravações de discos que o gênero ganhou maior visibilidade. Dentre os diversos trabalhos registrados, encontramos uma matéria do site do jornal *O Globo* (O BLOBO, 2018) intitulada “Discos essenciais da bossa nova”. Lá, ela expõe concisamente os LP’s que mais se destacaram na época, segundo o próprio site. Formulamos um quadro a fim de relatar o material encontrado:

Quadro 1 – Discos essenciais da bossa nova.

Título	Intérprete	Ano	Descrição
Canção do amor demais	Elizete Cardoso	1957	O álbum está mergulhado no romantismo do samba-canção, apesar da modernidade que já se mostrava nas canções de Tom e Vinicius. Mas é ali que “Chega de saudade”. João Gilberto aparece pela primeira vez, anunciando o futuro.
Chega de saudade	João Gilberto	1959	Disco-manifesto do movimento, o álbum é o primeiro do baiano. Ali, ele desenvolve a batida apresentada ao mundo no compacto lançado no ano anterior, juntando ao antigos (Ary Barroso, Zé da Zilda) com os garotos (Carlos Lyra, Tom Jobim). E sua “Bim bom” sintetiza tudo.

Rapaz de bem	Johnny Alf	1961	As harmonias do pianista o credenciaram como um dos precursores mais importantes da bossa nova. Mas Alf lançou esse seu primeiro LP apenas depois da explosão inicial do movimento. Mesmo assim, canções como “Ilusão à toa” e a faixa-título continuavam (e continuam) modernas.
A bossa nova de Roberto Menescal	Roberto Menescal e seu conjunto	1962	O compositor, militante da primeira hora do movimento, mostra músicas como “Você” e “A morte de um deus de sal” (ambas com Ronaldo Bôscoli), ao lado de obras de outros artistas, como “Bolinhas de papel” (Geraldo Pereira).
Você ainda não ouviu nada!	Sérgio Mendes & Bossa Rio	1963	O pianista preparou este clássico da bossa instrumental quando começava a trilhar sua carreira de fenômeno do tropical-jazz nos Estados Unidos. No disco, ele injeta vigor irresistível em “Naná” e “Garota de Ipanema”, entre outras.

Vinicius & Odette Lara	Vinicius de Moraes e Odette Lara	1963	Vinicius de Moraes estreia como cantor ao lado de Odette Lara, interpretando exclusivamente parcerias suas com Baden Powell. O disco inclui clássicos como “Berimbau”, “Samba em prelúdio” e “Samba de benção”.
Bossa balanço balada	Sylvia Telles	1963	A cantora que melhor soube fazer a transição do antigo samba-canção romântico para a moderna bossa nova reúne aqui dois universos. Ora mais derramada ora mais contida, ela passeia por um repertório que inclui “Rio”, Samba do avião”, “Insensatez” e “Vagamente”.
<i>The composer of desafinado plays</i>	Tom Jobim	1963	Gravado nos Estados Unidos, com arranjos do maestro alemão Claus Ogerman, este foi o primeiro disco no qual Tom, solo, lançou seu olhar sobre a própria obra. Indispensável, portanto. Estão lá “Garota de Ipanema”, “Corcovado”, “samba de uma nota só”, “Chega de saudade” ...

Muito à vontade	João Donato	1963	O pianista e compositor sempre acompanhou a bossa nova pelas beiradas, como uma obra independente e personalíssima. Assim, soube ampliar suas fronteiras. É o que provam “Vamos nessa”, “Sambou... sambou” e “Olhou pra mim” (esta de Ed Lincoln e Silvio César)
Nara	Nara Leão	1964	Cantora-símbolo do movimento, Nara já estava prestando atenção no chamado samba de morro quando estreou em LP. O disco reflete essa inquietude da artista ao unir, na voz bossa nova de Nara, compositores como Lyra, Cartola, Vinicius, Nelson Cavaquinho, Baden e Zé Ketti.
Wanda Vagamente	Wanda Sá	1964	Moderno, traz a segunda geração da bossa nova representada pela mulher que sintetizava essa modernidade. Com produção de Menescal e arranjos de Eumir Deodato, traz a primeira safra de composições de Edu Lobo, Francis Hime e Marcos Valle.

Getz/Gilberto	Stan Getz, João Gilberto e Tom Jobim	1964	Só o fato de trazer a gravação de “Garota de Ipanema” que conquistou os Estados Unidos, com Astrud Gilberto, já bastaria para incluir este disco aqui. Mas há ainda as interpretações para pérolas como “Só danço samba” e “Doralice”.
Pobre menina rica	Carlos Lyra e Vinicius de Moraes	1964	O disco traz clássicos do musical da dupla, como “Primavera” e “Sabe você?”. O álbum captura compositor e letrista em ótima forma. O próprio Lyra o definiu como “um dos momentos mais ricos de nossa parceria – e de minha carreira”.
O compositor e o cantor	Marcos Valle	1965	Em seu segundo disco, todo de parcerias com seu irmão Paulo Sérgio Valle, Marcos Valle gravou músicas como “Preciso aprender a ser só”, “Samba de verão” e “Gente”, dando sangue (ainda mais) novo à bossa nova. Depois, ele trilharia outros rumos.

Ressaltamos a importância histórica do LP *Chega de Saudade*, de 1959, pois segundo Gava (2002, p. 52), nele encontramos “elementos essenciais da bossa nova”:

- a) impostação vocal natural e relaxada; b) acompanhamento camerístico; c) integração discreta entre instrumentos e canto; d) economia extrema de introduções e finais sinfônicos; e) desenvolvimento e independência da estrutura rítmica do acompanhamento em face da melodia principal; f) atenção aos pequenos detalhes e sutilezas; g) desenvolvimento da linguagem violonística de acompanhamento

(transcendência dos acordes básicos da harmonia tradicional...); h) negação do estrelismo solista...; i) redução e concentração dos elementos poéticos e musicais; j) caráter coloquial da narrativa musical e poética...; k) abordagens temáticas não melodramáticas...; l) linguagem poética tendendo para o cotidiano e integrada como parte inseparável da composição e num igual nível de importância; m) recusa às metáforas... e à demagogia expressionista (uso de exageros e lugares-comuns com vistas a simbolizar sentimentos ou sensações); n) preferência ao uso de frases simples, pequenas observações e poucos traços verbais. (GAVA, 2002, p. 52-53)

O público da época e o atual indubitavelmente perceberam e percebem um idioma bastante característico ao gênero. Com a eclosão da bossa nova houve uma revolução na música popular brasileira, que nos incitam a uma análise baseada ao que eram considerados como “novos padrões, muito embora a nova concepção possa deitar raízes em procedimentos composicionais anteriores a ela” (CAMPOS, 1974, p. 21), como veremos a seguir.

3.1 *Blues, jazz e samba in bossa nova*

Estudiosos e intérpretes da bossa nova reconhecem que o gênero tem uma marca expressiva muito semelhante ao *blues* e ao *jazz*, assim como ao nosso tão conhecido samba. Este último, talvez seja o mais perceptível para os ouvidos do público em geral já que, mesmo suavizado, o ritmo sincopado bem característico do gênero é consideravelmente presente em muitas composições. Tratando-se da influência norte-americana, percebemos a utilização de acordes incomuns na música brasileira na década de 1950, assunto bastante explorado por diversas pesquisas no meio acadêmico.

Douglas Marques Luiz e Luciana Marino Nascimento (2011) expõem que, em 1962, o *Carnegie Hall* de Nova York realizou o histórico concerto anunciando a “*Bossa Nova – New Brazilian Jazz*” (2011, p. 3). No mesmo artigo, os autores mencionam que o novo estilo brasileiro era uma maneira de “cantar e tocar samba, incorporando elementos ‘jazzísticos’ é uma sutileza no trato musical demonstrando a influência norte-americana” (p. 5), como os acordes dissonantes.

Corroborando com esta ideia, Waldenyr Caldas (2005) diz que a bossa nova nos apresentou uma nova maneira de interpretar o samba, mesclando com a improvisação inspirada no *jazz*. Entretanto, alguns pesquisadores ressaltam a influência do *blues*, o que pode ser insignificante para quem não está habituado com os gêneros musicais. Os dois são muito parecidos, pois embora nascidos em regiões diferentes dos Estados Unidos, possuem uma linguagem muito próxima. Ambos surgiram com os negros, tendo o *blues* um caráter mais introspectivo, lembrando o *spiritual* e o *jazz* possuindo uma conotação mais festiva.

Ainda sobre o estrangeirismo, David Treece (2008) escreveu um artigo para o *Journal of Romance Studies* e sua tradução (de Lilia Tavoraro) foi publicada pela revista *ArtCultura* em 2008. O trabalho mostra como ele analisa algumas canções brasileiras, traçando um paralelo entre o *blues* e a bossa nova:

Em “Desafinado” de Tom Jobim e Newton Mendonça – uma canção mais complexa – o momento de transformação, de revelação – ‘que isto é bossa nova, isto é muito natural’ – coincide com uma encruzilhada musical – um acorde E7#9 no estilo *blues* (crucial precisamente porque contém em si, de forma ambivalente, ambos o maior e menor terceiro intervalos), o que leva através de uma sequência descendente a uma ‘nova clave’; o sujeito vocal pode agora ir de uma tensão defensiva no modo menor para a confiança descontraída do maior, de modo a celebrar a nova sensibilidade musical, o ritmo moderno da bossa nova. (TREECE, 2008, p. 130-131)

No artigo *A bossa nova e a influência do blues, 1955-1964*, Mc Cann (2009) discorre sobre como o estilo musical brasileiro do final dos anos 50 mudou a escrita harmônica e o conceito de improvisação no país. Ele afirma que:

Nenhum outro importante gênero brasileiro recorre profundamente à escala blues ou à quinta bemolizada [...]. O gênero mais improvisatório, o choro, tendia a incluir a quinta bemolizada muito raramente. Os músicos de choro não usavam a escala blues como elemento básico de suas improvisações.

A bossa nova mudou isso. Compositores e arranjadores facilitaram isso criando estruturas harmônicas que os levaram a usar a escala blues. Fazendo isso, eles buscaram modelos no jazz americano e suas bases. (McCANN, 2009)

Como exemplo de semelhança com o *jazz* próximo ao samba, Treece (2008) menciona a estrutura de *Samba de uma nota só*:

Enquanto uma ou duas composições de bossa nova parecem terminar, e realmente parar, numa ‘nota conclusiva’, para além da qual não podemos ir (por exemplo, ‘Samba de uma nota só’), isso não é típico, e é ilusória mesmo nesses casos excepcionais; mais frequentemente, implícita ou explicitamente, há um movimento de ‘eterno retorno’ (tal como no jazz), uma recapitulação potencialmente sem fim do padrão estrutural central, ou mesmo simplesmente de um único, secundário ritmo ou acorde – mantendo-nos pra sempre suspensos, ritmicamente e harmonicamente. Esse efeito que eu chamo de animação suspensa musical, é tão forte em bossa nova quanto é a narrativa de tensão e resolução, e nos leva a todo um outro universo cultural, que incorpora, entre outras coisas, tradições africanas de composição musical. (TREECE, 2008, p. 131)

Outra característica é “um tipo de síncope verbal ou dissonância métrica” que é “um fenômeno familiar no *jazz* cantado, onde o vocalista atrasa ou antecipa a frase de forma que a separação palavra/melodia e acorde/ritmo é mantida em estado de suspensão” (TREECE, 2008, p. 138), o que Treece chama de assimetria estendida. Este padrão assimétrico, também percebido na estrutura rítmica da bossa nova, nos leva a entender que não há um único padrão adotado por todas as composições do estilo que evidencie a linguagem do samba, mas gera um novo caminho:

Alguns observadores têm sugerido de forma convincente que os ritmos da bossa nova não constituem uma ruptura completa com o samba tradicional; em vez disso, eles tornam mais visíveis o que seria tradicionalmente ouvido como padrão menos proeminente, subordinado no interior da textura da bateria, tal como o tamborim, em vez do surdo ou repique. Certamente a batida da mão direita do violonista parece lembrar os padrões estendidos, assimétricos que associa-se a instrumentos de percussão como o agogô cuja função, nas tradições africanas ocidentais que são a base da música afro-brasileira, era proporcionar uma linha temporal distintiva em torno da qual camadas poli-rítmicas interconectadas poderiam ser arranjadas e improvisadas. (TREECE, 2008, p. 138)

Até hoje podemos observar que muitos amantes da música popular brasileira têm algum tipo de preconceito com a bossa nova, por não enxergá-la como um estilo tão popular, no sentido literal da palavra. O que percebemos é que este foi uma ponte oportuna para ligar mundos até então mais afastados:

A bossa nova sempre foi ridicularizada como uma forma de branqueamento do samba, um samba para uma elite mais sofisticada acostumada a tomar coquetéis. Mas os músicos de jazz brasileiros do fim dos anos 50 sabiam que ao incorporar as influências maiores do blues em sua música estariam entrando na fonte principal da música afro-americana. A bossa nova provou ser atraente em parte porque oferecia tanto um novo terreno emocionante para a experimentação da música como um caminho em direção às raízes de uma tradição musical afro-atlântica semelhante. (McCANN, 2009)

A época marcada politicamente como “50 anos em 5” também nos deixou seu legado musical. Entendemos que a bossa nova significou um meio de comunicação mais estreito com sociedades reconhecidas como mais modernas, além de sua capacidade em transitar com o samba por esferas culturais não tão adeptas ao estilo jocoso:

O movimento da bossa nova representou toda uma geração dentro de um tempo e espaço específicos, a sua influência determinou uma série de outros movimentos que mudariam o curso da música popular brasileira. Com as influências do Jazz americano houve uma ‘internacionalização’, por assim dizer, do Samba, despertando o interesse pelo gênero nos setores mais abastados da sociedade. Além disso, o movimento se tornou o principal gênero de exportação do país, influenciando até hoje produções musicais nos Estados Unidos da América e na Europa. (LUIZ; NASCIMENTO, 2011, p. 8)

3.2 Os acordes sofisticados da bossa nova

Analisando o contexto político-cultural, podemos entender facilmente como a bossa nova conquistou seu lugar na história. Vimos que, com o objetivo de inovar, a harmonia também ganhou uma nova construção, por isso seríamos simplistas se não levantássemos esta questão de forma mais detalhada. Não temos a intenção de analisar morfológicamente as canções, mas identificar as linhas de pensamentos dos compositores da época a partir do legado musical deixado.

Das décadas que antecederam à bossa nova, encontramos polcas, maxixes, choros, tangos, samba e outros gêneros¹¹ que ganharam o “tempero brasileiro” e usam estruturas acordais, com formato de tríades e tétrades. Como exemplo desta escrita, podemos citar as composições de Chiquinha Gonzaga (1847 –1935), Ernesto Nazareth (1863 – 1934) e Anacleto de Medeiros (1866 –1907), que fizeram por merecer seu espaço na história musical brasileira com suas peculiaridades.

Ainda na década de 1930, Py (2006) aponta que, em dado momento, alguns compositores já apresentam “uma tendência harmônica mais rebuscada” (PY, 2006, p. 79). Exemplificando esta afirmação, ele menciona a composição de Ary Barroso (1903 – 1964), *Na Baixa do Sapateiro* (1938). Ele explica:

Já podemos ver aqui alguns traços que vão caracterizar as harmonias da bossa nova algumas décadas depois, como o uso de dominantes substitutas, movimentos cromáticos descendentes do baixo e uma relação melodia/harmonia mais dissonante... percebe-se claramente o perfil bossa-nova de acordes, sempre carregados de dissonâncias e alterações, com toda certeza, tais “recheios” não pertencem à harmonia praticada na época de sua composição, mas sua riqueza harmônica original permite este tipo de interpretação. (PY, 2006, p. 79-80)

Além dessas características, acordes de quatro sons (X7M e X7m, por exemplo) também foram usados, como em *Insensatez*, por exemplo. Um fator de extrema importância observado nas composições bossa-novistas é o acréscimo de notas “como nonas, décimas primeiras e décimas terceiras junto com a ampliação de suas estruturas” (PY, 2006, p. 82). Entretanto, não podemos deixar de mencionar que esta técnica composicional não pode ser rotulada como inventada por Tom Jobim ou algum outro compositor contemporâneo. Pesquisas mostram como a harmonia erudita pode ter sido incorporada ao gênero brasileiro, com uma dose de samba e de música norte-americana, não necessariamente o *jazz*. Seguindo este pensamento, Silva (2007) traça um paralelo entre *Insensatez* e o *Prelúdio nº4* de Chopin:

[...] a canção *Insensatez* não é um plágio, pois, além de o desenvolvimento das obras ser diferente, *Insensatez* apresenta originalidade. A começar pelo fato de ser uma canção, diferentemente da obra de Chopin. A harmonia de Chopin possui um movimento interno de vozes muito maior do que Jobim. E sua melodia não se organiza de maneira tão regular quanto a de *Insensatez*. (SILVA, 2007, p. 112)

Da mesma maneira, ele mostra como “A canção *Night and day*, de Cole Porter, na versão apresentada no musical *Gay Divorce*, de 1934, apresenta uma introdução com a melodia desenvolvida em apenas uma nota” (SILVA, 2007, p.112). Assim como nesta

¹¹ Referimo-nos aos gêneros musicais que permearam na Região Sudoeste durante esse período.

canção, *Desafinado* segue o mesmo padrão de relação entre harmonia, melodia e letra, onde os três elementos estão fortemente relacionados (SILVA, 2017):

A forma como Jobim conduz a nota pedal sendo mantida durante a progressão dos acordes faz com que ela vá se transformando em nota de tensão. A relação letra e melodia, o encadeamento dos acordes, o ritmo e a maneira de cantar, a orquestração/arranjo, demonstram o que é o estilo Bossa Nova. (SILVA, 2007, p. 116)

Considerando Tom Jobim como um pilar insubstituível da bossa nova, compreendemos a ligação do gênero brasileiro com a música erudita. Não podemos esquecer de que ele estudou piano durante a sua infância, com Hans-Joachim Koellreutter (1915-2005). Este professor era um grande incentivador das experimentações musicais e, dentre outros saberes, improvisações, sendo considerado um grande mestre da harmonia funcional¹². A partir disto, conseguimos enxergar a música de Tom Jobim com um outro olhar, sem colocá-la dentro de uma categoria de uma música completamente oriunda do *jazz*:

A harmonia em Jobim é próxima à do jazz na estrutura mas não na função, isto é, havendo predomínio melódico (e não harmônico como no jazz) inverteram-se os papéis e foi a harmonia que pôde emitir variações, enquanto a melodia se mantinha intacta. Sua música também inovou e se diferenciou do jazz pelo caráter vago e oscilante das orquestrações... e pela renúncia em explorar as possibilidades virtuosísticas das partes. (GAVA, 2008, p. 63)

Chediak (1991) nos mostra que outros músicos também começaram sua trajetória musical pela música erudita. Exemplo disto citamos Johnny Alf, que disse claramente que sua “influência, portanto, foi da música erudita” (CHEDIAK, 1991, p. 22). Composições de Debussy também foram marcantes para Alf, que eram estudadas “com muito cuidado e dedicação” (CHEDIAK, 1991, p. 22), ele ainda relata que “procurava fazer uma harmonia diferente” para cada nota da melodia. Chediak (1991) em seu *Songbook* expõe a entrevista com o músico e num dado momento pergunta a respeito da influência do *jazz*, ele responde:

O meu primeiro guru do *jazz* foi o Nat King Cole. Ouvia muito aqueles discos do King Cole Trio, desde o tempo que era garoto. Depois, através de Dick Farney, no tempo em que fizemos o Sinatra-Farney Fan Club tive acesso a outros discos tanto do Nat King Cole quanto de outros instrumentistas. Dick Farney também tinha muita influência do Nat King Cole como pianista. Essa convivência me influenciou

¹² Segundo o próprio Koellreutter, “o sentido da função musical resulta do contexto, do relacionamento, consciente ou inconsciente, de fatores musicais, antecedentes e consequentes, que devem ser ouvidos e sentidos” (KOELLREUTTER, 2018, p. 24). Ele ainda diz que esses sentidos musicais são as relações desenvolvidas entre tônica e subdominante e dominante (repouso e movimento) e entre subdominante e dominante (afastamento e aproximação). Ainda podemos dizer que a teoria funcional resume os acordes em três categorias: tônica, subdominante e dominante, defendendo a ideia de que é possível reconduzir todos os acordes de uma composição a uma destas três funções. Tudo dependerá da relação entre os acordes pertencentes a uma estrutura harmônica, pelos acordes que giram em torno da tônica (centro tonal, I grau).

bastante, pelos discos e pelo próprio Dick tocando pra gente. (CHEDIAK, 1991, p. 22)

Adiante Johnny Alf ainda menciona que se interessava por outros músicos norte-americanos como Stan Kenton e “mais uma porção deles que faziam aquelas harmonias diferentes” (CHEDIAK, 1991, p. 23). Assim como Alf, o compositor Carlos Lyra relata as influências “do impressionismo europeu e do *jazz* norte-americano”, elaborações com elementos do *jazz* e com a técnica do impressionismo (CHEDIAK, 1990, p. 18). Também em entrevista à Chediak, Lyra ainda declara:

O Tom Jobim e eu, que fomos os primeiros compositores da Bossa Nova, conhecíamos muito bem a obra de um Richard Rodgers, de um Gershwin, de um Cole Porter ou de um Irving Berlin. Ninguém imitou. Fomos além com os recursos da música brasileira. Mas é preciso não esquecer da mudança na interpretação. Com João Gilberto, a interpretação voltou àquele clima dos cantores medievais, aquela coisa delicada, suave, bem sofisticada. E ele fez uma coisa fundamental na interpretação, que foi unir a voz ao violão. (CHEDIAK, 1990, p. 20)

Da mesma forma, Chediak entrevistou o músico Sérgio Ricardo, que descreveu o violonista e compositor João Gilberto como alguém que conquistou a todos com sua batida no violão:

Ele não abria mão da sua pesquisa e acabou criando aquela batida que impregnou a nós todos que gostávamos de *jazz*, da música clássica. Debussy, Ravel, essas coisas. Inventou, então a bossa nova de interpretar canções e sambas de qualquer compositor de várias gerações. (CHEDIAK, 1991, p. 18)

Ainda sobre a influência erudita, Gava (2008) ressalta que a bossa nova não escondia seu diálogo com a música francesa de Debussy e Ravel, principalmente (GAVA, 2008, p. 31). Entendendo que houve um apanhado de saberes do *jazz* e da música erudita, Gava (2008) ainda acrescenta que foi à base de alguns elementos dos dois estilos que “os jovens músicos se reuniam nos apartamentos de Copacabana... a montar um novo tipo de samba, com temática mais condizente com o campo intelectual a eles relacionado” (GAVA, 2008, p. 43). Entretanto, o autor defende a ideia que havia mais indícios de música impressionista do que norte-americana:

Com relação ao seu namoro com o *jazz*, é necessário que se diga que muitos recursos empregados pela harmonia bossanovista podem ser detectados na obra de Debussy, talvez o maior representante do chamado impressionismo musical francês do século XX. Recursos esses mais precisamente indicados pelas inclusões de notas estranhas aos acordes: nonas, décimas primeiras, décimas terceiras, por exemplo. De forma que pouco ou quase nada havia na harmonia Bossa Nova que denotasse traços tipicamente norte-americanos, quanto menos, propriamente jazzísticos. (GAVA, 2008, p. 56-57)

Podemos dizer que a harmonia foi enriquecendo com todo este intercâmbio musical. E, com relação ao acompanhamento instrumental, Campos (1993) em seu livro publicou o artigo *Balanço da Bossa Nova*, de Julio Medaglia. Nele, entendemos como houve este desenvolvimento, com o uso das modulações e dos acordes alterados nos instrumentos:

Os acordes que tinham o nome popular de “primeira”, “segunda”, “preparação” e “terceira” posição, que na realidade eram tônica, dominante, tônica com sétima e subdominante, passaram a ser insuficientes para o acompanhamento dessas composições... A partir da BN, passou-se a fazer uso de acordes alterados em grande quantidade, ou seja, acordes com notas estranhas à harmonia clássica, popularmente conhecidos como “dissonantes”. Passou-se também a não dar muita importância ao fato de a nota fundamental do acorde estar ou não no baixo, desenvolvendo-se novas “posições” no instrumento em forma de *clusters*, ou seja, blocos de notas com uma determinada “cor harmônica”. (MEDAGLIA *apud* CAMPOS, 1993, p. 76)

Sobre este aspecto, Gava (2008) diz que “multiplicaram-se os caminhos possíveis, dando vazão, portanto, a soluções inesperadas” (GAVA, 2008, p. 95). Mesmo assim, devemos mencionar que a tonalidade ainda era priorizada:

As dissonâncias, por sua vez, deixaram de ser momentos dramáticos – ou substituições ocasionais de consonâncias dentro de um contexto tonal. Apesar de mantida em seu devido lugar, a base harmônica tonal achava-se agora dinamizada por sequências inteiras de acordes alterados. Na verdade, estava sendo aplicada uma harmonia *toda* alterada, tanto horizontal quanto verticalmente, relativizando o contexto, diluindo as várias funções harmônicas e a clareza anteriormente previsível dos encadeamentos. (GAVA, 2008, p. 62)

3.3 O aparecimento dos trios

Sabemos que com a eclosão da bossa nova os grupos ganharam novos formatos, daí surgiram os trios. Inspirados nas novidades norte-americanas, os músicos brasileiros criavam uma atmosfera mais intimista, além de novos gêneros, novas harmonias e novas maneiras de cantar. Faour (2006) nos mostra que os nossos músicos experimentavam técnicas em seus instrumentos buscando uma sonoridade inovadora, tanto que “a vontade em querer dominar seus instrumentos e aprender a nova concepção fez elevar sensivelmente a qualidade musical dos cantores e instrumentistas no final da década de 50” (FAOUR, 2006, p. 33).

Faour (2006) relata ainda que no Beco das Garrafas havia um conjunto de boates onde músicos novatos iam dar suas canjas, comandadas pelo pianista Sérgio Mendes. Ela ainda diz que “depois do sucesso das novas composições nos discos recém lançados principalmente por João Gilberto, o repertório era a base de muito *jazz* e bossa nova” (FAOUR, 2006, p. 33). Foi a partir de 1961 que as canjas se tornaram apresentações de

grupos como sextetos, quintetos, quartetos e trios, fato que também ocorreu em São Paulo na mesma época. Sobre estas formações Gava (2002) expõe:

Ainda no cenário nacional, a partir de 1961 formaram-se grupos instrumentais estáveis que executavam não propriamente bossa nova, mas que haviam surgido em razão dela: o Tamba Trio (de Luiz Eça), o Bossa Três (de Luís Carlos Vinhas) e o então sexteto de Sérgio Mendes, por exemplo. Todos faziam uma variação *hard* de grupos de jazz estrangeiros. (GAVA, 2002, p. 59)

O trio tinha como formação: piano (Luiz Eça), contrabaixo (Bebeto) e bateria (Helcio). Sobre o grupo, Campos (1974) destaca:

Através dos arranjos de Luisinho, como é conhecido nos meios musicais, o Trio Tamba trouxe à nossa música popular o sentido da pesquisa e da elaboração preciosística, acostumando o público a perceber detalhes de construção musical mais rebuscados. A partir daí abandonou-se a idéia do conjunto instrumental que toca música "de fundo", de dança, originando-se a prática, na música popular, da audição musical em forma de recital. Através do uso de microfones pendurados no pescoço, eles tornaram mais audíveis as realizações vocais, podendo entrar em contato mais facilmente com platéias maiores, assim como através de seus discos, que se tornaram populares, lançaram em circulação uma variedade dos mais refinados efeitos de execução musical, contribuindo sensivelmente para o desenvolvimento da perspicácia auditiva do grande público (CAMPOS, 1974, p.111).

Além desse trio, esta formação foi uma das mais usadas nos grupos instrumentais de bossa nova, como o paulista Zimbo Trio (Amilton Godoy, Rubens Barsotti e Luiz Chaves) que, por questão jurídica, atualmente chama-se Amilton Godoy Trio. Campos (1974) faz uma breve comparação entre este e o Tamba Trio:

Ambos, além de cultivarem mútua admiração, completam-se musicalmente, poderíamos dizer. Se o trio formado na praia do Leblon apresenta uma tendência sempre mais lírica e impressionista em suas versões musicais, o conjunto paulista orienta-se mais no sentido do clássico (CAMPOS, 1974, p. 113).

O autor ainda elogia a execução dos instrumentistas e diz que as técnicas empregadas na execução de cada instrumento “fez do Zimbo Trio um dos maiores conjuntos brasileiros, de nível internacional” (CAMPOS, 1974, p. 113). O grupo possui vários discos gravados e lançados no Brasil e em outros países, além de ser um dos mais premiados.

Outro trio que também destacamos é o Sambalanço, composto por César Camargo Mariano (piano), Humberto Cláiber (contrabaixo) e Airto Moreira (bateria). O grupo paulista ganhou do Jornal do Brasil o prêmio de Melhor Álbum e Melhor Show, com o espetáculo “Lennie Dale & Sambalanço Trio no Zum-Zum” que ficou em cartaz em São Paulo e depois no Rio de Janeiro. O trio atuou, ainda, na gravação da base do LP instrumental “Octeto César Camargo Mariano”, considerado um marco na fusão *jazz-bossa* (DICIONÁRIO MPB, 2019).

Além dos grupos mencionados, encontramos registros de outros, como Sambrasa Trio de Hermeto Pascoal, Trio 3D de Antônio Adolfo, Jongo Trio de Cido Bianchi, Bossa Jazz Trio de Adilson Godoy, Copa Trio de Dom Salvador, Sérgio Mendes Trio entre outros (FAOUR, 2006, p. 33). A base de formação era piano, contrabaixo e bateria, havendo a possibilidade de mobilidade dos músicos entre os grupos. Além disto, é importante observar que não haviam apenas trios. Sobre esses aspectos, Machado (2008) acrescenta:

algumas das vezes, os mesmos músicos tocavam em dois grupos simultaneamente ou se desligavam de um participando de outro num curto espaço de tempo. Para alguns desses trios não demos maior destaque exatamente por sua curta duração e troca constante dos participantes. Mas um dado significativo a ser citado é da liderança de certos músicos que fizeram a diferença ao montar, arregimentar, produzir seus grupos e principalmente divulgar a música que estavam criando naquele momento. Uns começaram como trio, mantendo-se nessa formação e outros acabaram optando por quintetos, impulsionados pela necessidade timbrística requeridas pelas composições e arranjos do “gênero” que estava se buscando firmar, que atualmente é chamado de “Samba-Jazz”. (MACHADO, 2008, p. 138)

4 OS *PLAY-ALONGS* E SUA UTILIZAÇÃO COMO FERRAMENTA PARA AUXÍLIO NO ESTUDO DO PIANO POPULAR

Um dos pioneiros a criar e utilizar o *play-along* como ferramenta para o estudo da música foi o saxofonista norte americano Jamey Aebersold, nascido em 21 de julho de 1939 em New Albany, Indiana. Ele estudou na Universidade de Indiana e adquiriu o título de mestre em saxofone em 1962. Já em 1992, foi premiado com um doutorado honorário de música pela mesma universidade. Além do seu instrumento principal, o músico também toca piano, baixo e banjo (JAZZ BOOKS, 2019a).

Podemos constatar em sites específicos, como ocorreu a fase embrionária do *play-along*:

Enquanto ajudava em um workshop em Connecticut, em 1966, um estudante pediu a Jamey para gravar uma fita de acompanhamento de piano e enviá-la para ele, para que ele pudesse ter algo para praticar. Nas palavras de Jamey: "Eu nunca fiz a fita", mas em vez disso fez um registro em 1967. Isto tornou-se o primeiro Jamey Aebersold Play-A-Long. (JAZZ BOOKS, 2019b)

Sobre o surgimento do *play-along*, destacamos uma breve explicação do Ricardo Nuno Agrela Rodrigues (2012):

O playback instrumental surgiu como forma de sonorização, sendo interpretado no campo da performance musical como uma ferramenta de auxílio, sem ser necessário recorrer a músicos para tocar ao vivo. Este tipo de suporte musical é considerado e utilizado em particular por estudantes de música, com a intenção de ser possível tocar juntamente com a gravação. (RODRIGUES, 2012, p. 28)

Esta ferramenta também tem sido utilizada pelos professores de música como uma maneira de dinamizar seu método de ensino. Além disto, o aluno aprende mais um método de estudo que pode ser desenvolvido em sua casa, durante suas práticas individuais. Isto o possibilita adquirir “uma compreensão musical pelo que está a ouvir e pelo tocar, independentemente do que lhe rodeia, com o reflexo musical em forma de imagem mental” (RODRIGUES, 2012, p. 15).

Rodrigues (2012) ainda menciona a importância da utilização dos *play-alongs* como uma motivação extrínseca, já que pode ser um fator de potencialização do desenvolvimento do aluno. O mesmo autor defende a relevância do estudo em grupo, que “englobam elementos cerebrais e físicos” (RODRIGUES, 2012, p. 22). Sendo assim, “a utilização do *playback* instrumental pressupõe basicamente a vivência de trabalho em grupo” (RODRIGUES, 2012, p. 22), possibilitando uma iniciação ao desenvolvimento do trabalho em conjunto:

O playback instrumental, é uma prática musical que implica interpretação e audição em simultâneo. Para todos os efeitos o aluno está a ouvir música gravada e ao mesmo tempo está a tocar. É uma situação conjunta, onde o aluno não se pode abstrair do que está a ouvir. O aluno é um ouvinte e um executante ao mesmo tempo. (RODRIGUES, 2012, p. 23)

Da mesma forma, Silva (2012) aponta que as gravações são mais uma ferramenta pedagógica e é um tema abordado em pesquisas sobre o ensino de piano popular, já que podem suprir lacunas no processo de aprendizado:

Para os músicos populares, principalmente iniciantes, o início de seus processos de ensino e aprendizagem é, em grande parte, inconsciente e caracteriza-se por habilidades, conhecimentos e processos que envolvem principalmente tocar, compor/improvisar e ouvir. (SILVA, 2012, p. 976)

5 RELATO DE EXPERIÊNCIA E ELABORAÇÃO DOS PLAY-ALONGS E LIVRETO DE ACORDES

5.1 Relato de Experiência

Ainda muito jovem, por volta dos três anos de idade, iniciei o contato com a música, ao ganhar uma bateria dos meus pais e, um pouco depois, um clarinete. Sempre incentivado por eles, comecei a tocar várias músicas de ouvido, numa época que haviam poucas estações de rádio com uma programação voltada para o melhor da bossa nova e da música norte americana. Os aparelhos de TV exibiam a imagem ainda em preto branco e nem de longe tínhamos essa infinidade de canais que existem hoje.

Ainda hoje tenho estas recordações, das melodias ressoando pela casa de meus pais no Grajaú, um bairro bucólico, com muitas árvores e passarinhos. A rua onde morava praticamente não passava carro, era de paralelepípedos assim como a maioria da cidade.

Venho de uma família de músicos, de várias gerações como meu tataravô, que era músico no século XIX, na Ilha da Madeira, em Portugal. Meu pai e meu irmão são músicos e durante toda a minha infância tive a oportunidade de respirar e me alimentar de música. Ainda garoto costumava ouvir algumas melodias que eram frequentemente tocadas em um piano, numa casa que ficava do outro lado da calçada na rua da nossa residência.

Aquele som vivo e tão próximo começou também a fazer parte do meu cotidiano e inebriava a minha alma. Descobri que era uma professora de piano chamada Dona Rachel de Mendonça Castro, que ministrava aulas quase diariamente. Um certo dia, pedi à minha mãe para fazer aulas com ela.

Começava aí um capítulo da minha história, que continuo escrevendo até hoje com muita paixão. Mesmo me dedicando ao piano erudito, sempre cultivava meu fascínio pela bossa nova e o *jazz* norte-americano, afinal tive o hábito de escutar o rádio bem em sua “época de ouro”. Sempre aprendia músicas de ouvido e principalmente os solos de piano.

Naquela época não existia internet e não tínhamos a facilidade de acesso à partituras, livros e discos como temos hoje. Eram raras as opções de lojas especializadas e quando surgia alguma novidade acabava muito rápido. Para encomendar então, costumava demorar cerca de seis meses a quase um ano. Algumas vezes conseguia tirar uma cópia de algum material que um colega ou outro trazia do exterior. Gravei muita coisa em fita cassete, direto do rádio, pois muitos discos ainda não estavam disponíveis no mercado.

Esse fascínio em querer pesquisar e buscar cada vez mais conteúdo e material de bossa nova e *jazz*, relacionados principalmente para o estudo deste gênero brasileiro no piano, acabou me levando ao longo dos anos para outros países. Assim, pude constatar mais do que um oceano de desproporcionalidade em relação ao material que é produzido e editado aqui no Brasil, comparado ao que podemos adquirir fora do país.

Essa foi a motivação principal para a elaboração desse projeto denominado Piano Bossa Nova, que consistiu na gravação de um CD com um repertório de oito faixas neste estilo, sendo que cada faixa possui uma outra bônus que é o *play-along*, com acompanhamento de baixo e bateria. São demonstradas na prática as possibilidades de armações e aberturas de acordes (*voicings*)¹³ para execução ao piano. Isto é feito a partir da leitura de melodias e cifras alfanuméricas, expondo sonoridades sofisticadas e também recursos necessários para improvisação. Estas informações estão descritas no livreto, contendo também oito músicas cifradas que acompanha o disco, sedimentando assim um material abrangente, tanto para simples audição como para uma ferramenta motivacional para treinamento e pesquisa.

Comecei o processo de criação deste projeto escolhendo o repertório, com músicas de alguns compositores importantes da bossa nova, como Tom Jobim, Roberto Menescal, Johnny Alf, Carlos Lyra, dentre outros. Em seguida foi a fase de elaboração dos arranjos, onde procurei compor introduções e finais que soassem o típico estilo bossanovístico. Em algumas músicas, os arranjos foram pensados para dar espaço aos solos de baixo e/ou bateria, a fim de enriquecer a composição em questão e de gerar um outro tipo de entrosamento entre os intérpretes.

Todas as faixas das gravações desse projeto ocorreram de forma simultânea, com os músicos tocando seus respectivos instrumentos em conjunto, como em uma apresentação ao vivo. Esta maneira foi escolhida a fim de reproduzir ao máximo a fidelidade das execuções e performance em tempo real. Assim, o pesquisador e músico que fizer uso desse material – *play-along* –, poderá ter a sensação bem semelhante à de estar tocando ao vivo com outros músicos.

¹³ Denominamos *voicing* o ato de distribuir vertical e simultaneamente as notas de um acorde em um ou mais instrumentos. Podemos dizer que é como o intérprete ou o arranjador organiza as notas musicais do acorde, qual nota está no topo, no meio, qual está dobrada, qual oitava está, quais instrumentos ou vozes executam cada uma.

5.2 Recomendações para o uso do *play-along* e do livreto de acordes com *voicings* sugeridos

Tratando-se do piano, quando este executa o tema da música, a melodia geralmente é executada com a mão direita e os acordes com a mão esquerda, sendo que procurei construir as armações destes acordes, muitas vezes deixando de tocar a fundamental para ela ser tocada pelo baixo. Explicando um pouco melhor, o baixo tocaria a fundamental e as outras notas do acorde ficariam disponíveis para serem posicionadas ao piano da forma mais conveniente harmonicamente.

No livreto elaborado para este projeto, os capítulos que tratam das “possibilidades”, procuram demonstrar especificamente diversos casos e situações das armações de acordes, considerando os momentos em que o pianista estiver fazendo o solo ou o acompanhamento. Em um item do livreto, também falo das recomendações para melhor utilização desse material *Piano Bossa Nova*. Em seguida podemos observar outros tópicos também abordados nesse material, bem como sugestões para praticar com o playback:

- *Voicing* com ambas as mãos;
- Possibilidades de trítonos com resolução;
- Encadeamentos com possibilidades de fraseologia;
- Encadeamentos com ligação harmônica;
- Possibilidades de encadeamentos com acordes de 9ª;
- Possibilidades de construção de acordes e encadeamentos;
- Possibilidades de *voicings* na mão esquerda;
- Possibilidades de acordes em bloco;
- Possibilidades de arpejos com sobreposição de tríades.

Tratando-se da utilização dos *playbacks*, sugerimos:

1. Escolha uma faixa das músicas gravadas;
2. Coloque a gravação;
3. Escute com atenção do início ao fim;
4. Selecione a partitura da música que acabou de ouvir;
5. Após selecionar a partitura faça uma pesquisa nos capítulos “possibilidades” e pratique com afinco os exemplos propostos;

6. Escolha os posicionamentos dos acordes, bem como os *voicings* que achar mais interessante musicalmente, de acordo com as cifras da música selecionada anteriormente;
7. Na partitura da música selecionada, poderá (se quiser) escrever o posicionamento das notas de cada acorde, nos compassos em branco da clave de fá;
8. Após pesquisar, escolher, e estudar os acordes bem como os *voicings*, coloque para tocar o *playback* da mesma música que foi escolhida previamente;
9. Comece a tocar e praticar junto com o *playback*, aproveitando ao máximo o acompanhamento gravado do baixo e da bateria;
10. Acima de tudo, procure construir sua identidade musical, ou seja, sua forma pessoal de tocar.

A proposta desse trabalho dos *voicings*, não é uma uniformização da estrutura vertical e horizontal dos acordes, mas sim um compêndio para pesquisa, estudo e consulta.

Cabe ressaltar que os tópicos/capítulos “Possibilidades”, não estão em nenhuma gradação de dificuldade, eles têm o intuito de estimular o músico a escolher sua própria maneira de estudar e pesquisar.

6 CONSIDERAÇÕES FINAIS

Com os arranjos criados a fim de interagir com o baixo e a bateria em suas improvisações, pudemos ampliar o vocabulário de improvisos e execuções para o ouvinte e pesquisador. Observamos que, ao dar a vez do improviso para os outros instrumentos, ocorre uma mudança significativa na forma de tocar o piano. Quando o baixo está fazendo o solo, a acompanhamento no piano é alterado, pois neste momento o baixo deverá sobressair. Da mesma maneira acontece no momento da bateria, onde o pianista desenvolve frases e abre espaço, geralmente a cada quatro compassos, obedecendo a estrutura da música.

Geralmente há uma espécie de convenção universal entre os instrumentistas de *jazz* e *bossa nova*, no que tange a execução instrumental de uma composição, com alguns arranjos tendendo a seguir uma certa configuração. Primeiramente temos a exposição do tema da música, em seguida acontecem os improvisos de cada instrumento e depois volta-se ao tema para finalizar. Não necessariamente devem acontecer improvisos de baixo, bateria etc, isso vai depender muito do que foi elaborado no arranjo, mas a ideia principal é que haja uma interação entre os instrumentos. Com isso, cada músico poderá desempenhar sua habilidade improvisatória, seja ela harmônica, melódica e/ou rítmica no momento adequado.

Ao trabalhar com o *Piano Bossa Nova*, o músico/pesquisador irá escutar as faixas principais, gravadas com piano, baixo e bateria e, antes de utilizar as faixas bônus (os *play-alongs* propriamente ditos), poderá acessar os capítulos “possibilidades” a fim de consultar e praticar as sugestões harmônicas e melódicas propostas. Estas sugestões estão, em sua maioria, em todas as tonalidades; feito isto, ficará livre e à vontade para escolher as melhores armações de acordes e possibilidades de caminhos e células de improvisos que serão aplicadas na música escolhida do *play-along*. Com isso, oferecemos ferramentas que auxiliarão intérpretes a criarem suas identidades musicais, pois cada um poderá tocar a mesma música de maneiras diferentes.

REFERÊNCIAS

- ANDRADE, Mario de. **Pequena história da música**. 6.ed. São Paulo: Livraria Martins Editora, 1967.
- CAMPOS, Augusto de. **Balanço da Bossa e outras bossas**. 5.ed. São Paulo: Editora Perspectiva S.A., 1993.
- CASTRO, Ruy. **A onda que se ergueu no mar**. 2.ed. revista e ampliada. Berkeley: Editora Schwarcz, 2017.
- CHEDIAK, Almir. **Songbook Bossa Nova**. Volume 5. Lumiar Editora, 1991.
- CHEDIAK, Almir. **Songbook Bossa Nova**. Volume 2, Lumiar Editora, 1990.
- DICIONÁRIO MPB. **Sambalanco Trio**, 2019. Disponível em: <http://dicionariompb.com.br/sambalanco-trio/dados-artisticos> . Acesso em: 19 abr. 2019.
- FAOUR, Paula. **Acompanhamento pianístico em Bossa Nova**: análise rítmica em duas performances de João Donato e Cesar Camargo Mariano. Dissertação (Mestrado em Música) – Programa de Pós-Graduação em Música, Centro de Letras e Artes, Universidade Federal do Estado do Rio de Janeiro, Rio de Janeiro, 2006.
- GAVA, José Estevam. **A linguagem harmônica da Bossa Nova**. São Paulo, Editora UNESP, 2.ed. revisada, 2002.
- JAZZ BOOKS. **Jamey Aebersold Biography**, 2019a. Disponível em: <http://jazzbooks.com/jazz/JBIO>. Acesso em: 25/08/2019
- JAZZ BOOKS. **About Jamey Aebersold Jazz**, 2019b. Disponível em: <http://jazzbooks.com/jazz/AJAZ>. Acesso em: 25/08/2019
- KOELLREUTTER, Hans-Joachim. **Harmonia Funcional**: Introdução à teoria das funções harmônicas. São João Del Rei: Fundação Koellreutter, 2018.
- LUIZ, Douglas Marques; NASCIMENTO, Luciana Marino. **Minha terra tem palmeiras**. Imagens do Brasil na bossa nova. *Darandina revista eletrônica* – Programa de Pós-Graduação em Letras/UFJF. V 4, n.1, 2011.
- MACHADO, Cristina Gomes. **Zimbo Trio e o Fino da Bossa**: uma perspectiva histórica e sua repercussão na moderna música popular. Dissertação (Mestrado em Música), UNESP, São Paulo, 2008.
- McCANN, Bryan. A bossa nova e a influência do blues, 1955-1964. **Tempo**, volume 14, número 25, Niterói.
- NAVES, Santuza Cambraia. **Canção popular no Brasil**. Rio de Janeiro, Civilização brasileira, 2010. (Coleção Contemporânea: Filosofia, literatura e artes).

O GLOBO. **Discos essenciais da Bossa-Nova**, 2018. Disponível em: <https://oglobo.globo.com/cultura/musica/discos-essenciais-da-bossa-nova-22990732> Último acesso em: 19/04/2019.

OLING, Bert; WALLISCH, Heinz. **Enciclopédia dos Instrumentos Musicais**. Lisboa: Livros e Livros, 2004.

OLIVEIRA, Mariana Bueno de. **Sérgio Ricardo: Bossa-Nova engajada (1958-1967)**. Marília: UNESP, s.d.

PEREIRA, Mayra Cristina. **A circulação de instrumentos musicais no Rio de Janeiro do Período Colonial ao final do Primeiro Reinado**. 2013. Tese de doutorado em música – Universidade Federal do Estado do Rio de Janeiro, Rio de Janeiro.

PY, Bruno Maia de Azevedo. **A harmonia na música popular brasileira: reflexões sobre a prática e a teoria da harmonia e seu desenvolvimento através da canção no século XX**. Dissertação (Mestrado em Música) – Universidade Federal do Estado do Rio de Janeiro, Rio de Janeiro, 2006.

REZENDE, Carlos Penteado. Notas para uma história do piano no Brasil. **Revista Brasileira de Cultura**. Rio de Janeiro, v.6, outubro/dezembro, 1970.

RODRIGUES, Ricardo Nuno Agrela. **O Playback Instrumental como Suporte Musical no Ensino do Piano: Estudo sobre Competências Instrumentais e Motivação**. Dissertação (Mestrado em Música) – Instituto Politécnico de Setúbal, 2012.

SAMBA CARIOCA. **História da Bossa-Nova**, 2019. Disponível em: <https://sambacarioca.com.br/samba/historia-da-bossa-nova/> . Acesso em: 19 abr. 2019.

SOUSA, Rainer Gonçalves. **Bossa Nova**, 2019. Disponível em: <https://mundoeducacao.bol.uol.com.br/historiadobrasil/bossa-nova.htm>. Acesso em: 19 abr. 2019.

SILVA, Juliana Rocha de Faria Silva. **Entre o formal e o informal: o ensino e aprendizagem do piano popular**. João Pessoa, *Anais ANPPOM*, 2012

TINHORÃO, José Ramos. **Música popular: os sons que vêm da rua**. Rio de Janeiro: Edições Tinhorão, 1972.

TREECE, David. **Animação suspensa: movimento e tempo na bossa nova**. Tradução de Lília Gonçalves Magalhães Tavoraro, Uberlândia: *Art Cultura*, 2008.



VOLUME 1



PIANO BOSSA NOVA

LIVRO COM CD E PLAY-ALONG PARA PIANO



Título: Piano Bossa Nova - Livro com CD e Play-Along para Piano
Copyright © 2019 RBMUSIC- por Roberto Barata

Todos os direitos reservados. Nenhuma parte deste material pode ser reproduzido sob quaisquer meios existentes sem a autorização por escrito do autor.

Pesquisa: Roberto Barata
Escola de Música da UFRJ
Programa de Pós-Graduação Profissional em Música – PROMUS

Arranjos: Roberto Barata
Piano: Roberto Barata

Contrabaixo: Dave Zinno (faixas 1,3,7)
Jefferson Lescowich (faixa 5)
Rodrigo Villa (faixas 4,6)
Baixo Elétrico: Jefferson Lescowich (faixa 2)
Rodrigo Villa (faixa 8)
Bateria: Rafael Barata

Gravações: RB STUDIOS
Engenheiro de gravação: Rafael Barata
Produção de Áudio: Rafael Barata
Produção Musical: Rafael Barata // Roberto Barata

Mixagem: Rafael Barata // Guilherme Tetamantti no studio94us

Masterização: Rafael Barata // Klaus Mueller no Mueller Studios NY

Design gráfico capa: Rafael Barata

Foto: Auimeesiri/Stock.com

Projeto Gráfico e de Editoração: Roberto Barata
Editoração das Partituras: Roberto Barata
Revisão das Partituras: Dra. Sheila Zagury
Produção Executiva: Roberto Barata

Dedico esse trabalho ao meu irmão Rafael Barata, que sempre esteve presente me ajudando incansavelmente em todas as grandes conquistas musicais da minha vida.

Introdução

Após alguns anos de pesquisa, pude constatar que o material didático de bossa nova e jazz produzido e editado aqui no Brasil ainda é muito desproporcional comparado ao que podemos adquirir fora do país.

Essa foi a motivação principal para a elaboração desse projeto denominado Piano Bossa Nova, que consistiu na gravação de um CD com um repertório de oito faixas neste estilo, sendo que cada faixa possui uma outra bônus que é o *play-along*, com acompanhamento de baixo e bateria. São demonstradas na prática as possibilidades de armações e aberturas de acordes (*voicings*)¹ para execução ao piano. Isto é feito a partir da leitura de melodias e cifras alfanuméricas, expondo sonoridades sofisticadas e também recursos necessários para improvisação.

Estas informações estão descritas nesse livreto, que contém as oito músicas cifradas que acompanha o disco, bem como demonstrações de vocabulários de improvisos e possibilidades dos posicionamentos das notas dos acordes *voicings*.

Um material abrangente que pode ser utilizado tanto para simples audição, ou como uma ferramenta motivacional para treinamento e pesquisa.

¹ Denominamos *voicing* o ato de distribuir vertical e simultaneamente as notas de um acorde em um ou mais instrumentos. Podemos dizer que é como o intérprete ou o arranjador organiza as notas musicais do acorde, qual nota está no topo, no meio, qual está dobrada, qual oitava está, quais instrumentos ou vozes executam cada uma.

Músicas incluídas nesse volume

Faixas Principais do CD

- | | |
|------------------------------|-----------------------|
| 1- Ilusão à toa | 5- Fotografia |
| 2- Você | 6- Você e eu |
| 3- Preciso aprender a ser só | 7- Razão de viver |
| 4- Vagamente | 8- Influência do jazz |

Faixas do *Play-along*

- | | |
|-------------------------------|------------------------|
| 9- Ilusão à toa | 13- Fotografia |
| 10- Você | 14- Você e eu |
| 11- Preciso aprender a ser só | 15- Razão de viver |
| 12- Vagamente | 16- Influência do jazz |

Sumário

• Recomendações-----	4
• Discografia Indicada-----	6
• Ilusão à toa-----	10
• Você-----	12
• Preciso aprender a ser só-----	15
• Vagamente-----	17
• Fotografia-----	20
• Você e eu-----	22
• Razão de viver-----	26
• Influência do jazz-----	29
• Voicings-----	32
• Trítonos-----	35
• Encadeamentos com possibilidades de fraseologia-----	38
• Possibilidades de Encadeamentos com ligação harmônica-----	41
• Possibilidades de encadeamentos com acordes de 9-----	44
• Possibilidades de construções de acordes e encadeamentos-----	45
• Possibilidades de frases nos acordes II V I-----	46
• Possibilidades de <i>voicings</i> na mão esquerda-----	49
• Possibilidades de acordes em bloco-----	58
• Possibilidades de arpejos com sobreposição de tríades-----	65

Recomendações

• Sugestões de como utilizar esse volume:

1- Escolha uma faixa das músicas gravadas

2- Coloque a gravação

3- Escute com atenção do início ao fim

4- Selecione a partitura da música que acabou de ouvir

5- Após selecionar a partitura faça uma pesquisa nos capítulos “possibilidades” e pratique com afinco os exemplos propostos.

6- Escolha os posicionamentos dos acordes, bem como os *voicings* que achar mais interessante musicalmente; de acordo com as cifras da música que selecionou anteriormente.

7- Na partitura da música selecionada, poderá (se quiser) escrever o posicionamento das notas de cada acorde na mão esquerda, nos compassos em branco da clave de fá.

8- Após pesquisar, escolher, e estudar os acordes bem como os *voicings*, coloque para tocar o *playback* da mesma música que foi escolhida previamente. Lembre-se: cada *playback* gravado possui um clique que é reproduzido oito vezes antes do início de cada música.

9- Comece a tocar e praticar junto com o *playback*, aproveitando ao máximo o acompanhamento gravado do baixo e da bateria.

10- Acima de tudo, procure construir sua IDENTIDADE MUSICAL, ou seja, sua forma única de tocar.

//

• A proposta desse trabalho dos *voicings*, não é uma uniformização da estrutura vertical e horizontal dos acordes, mas sim um compêndio para pesquisa, estudo e consulta.

- Propositalmente os áudios gravados nem sempre correspondem fielmente às partituras, isso se dá pela *práxis* da música e dos músicos populares.
- Os exemplos que não estão em todas as tonalidades, sugerimos que o músico o faça e pratique em todos os tons.
- No capítulo “Possibilidades de arpejos com sobreposição de tríades”, ressaltamos que os mesmos também podem ser executados de forma alternada (ascendente/ descendente).
- No capítulo “Possibilidades de acordes em bloco”, o músico poderá (se quiser) dar continuidade na escrita das cifras nos acordes sugeridos.
- Os tópicos/capítulos “Possibilidades” não estão em nenhuma gradação de dificuldade. Também têm o intuito de estimular o músico a escolher sua própria maneira de estudar e pesquisar.

Discografia indicada

Discos essenciais da bossa nova

Título	Intérprete	Ano	Descrição
Canção do amor demais	Elizete Cardoso	1957	O álbum está mergulhado no romantismo do samba-canção, apesar da modernidade que já se mostrava nas canções de Tom e Vinicius. Mas é ali que “Chega de saudade”. João Gilberto aparece pela primeira vez, anunciando o futuro.
Chega de saudade	João Gilberto	1959	Disco-manifesto do movimento, o álbum é o primeiro do baiano. Ali, ele desenvolve a batida apresentada ao mundo no compacto lançado no ano anterior, juntando ao antigos (Ary Barroso, Zé da Zilda) com os garotos (Carlos Lyra, Tom Jobim). E sua “Bim bom” sintetiza tudo.
Rapaz de bem	Johnny Alf	1961	As harmonias do pianista o credenciaram como um dos precursores mais importantes da bossa nova. Mas Alf lançou esse seu primeiro LP apenas depois da explosão inicial do movimento. Mesmo assim, canções como “Ilusão à toa” e a faixa-título continuavam (e continuam) modernas.

A bossa nova de Roberto Menescal	Roberto Menescal e seu conjunto	1962	O compositor, militante da primeira hora do movimento, mostra músicas como “Você” e “A morte de um deus de sal” (ambas com Ronaldo Bôscoli), ao lado de obras de outros artistas, como “Bolinhas de papel” (Geraldo Pereira).
Você ainda não ouviu nada!	Sérgio Mendes & Bossa Rio	1963	O pianista preparou este clássico da bossa instrumental quando começava a trilhar sua carreira de fenômeno do tropical-jazz nos Estados Unidos. No disco, ele injeta vigor irresistível em “Naná” e “Garota de Ipanema”, entre outras.
Vinicius & Odette Lara	Vinicius de Moraes e Odette Lara	1963	Vinicius de Moraes estreia como cantor ao lado de Odette Lara, interpretando exclusivamente parcerias suas com Baden Powell. O disco inclui clássicos como “Berimbau”, “Samba em prelúdio” e “Samba de benção”.
Bossa balanço balada	Sylvia Telles	1963	A cantora que melhor soube fazer a transição do antigo samba-canção romântico para a moderna bossa nova reúne aqui dois universos. Ora mais derramada ora mais contida, ela passeia por um repertório que inclui “Rio”, Samba do avião”, “Insensatez” e “Vagamente”.

<i>The composer of desafinado plays</i>	Tom Jobim	1963	Gravado nos Estados Unidos, com arranjos do maestro alemão Claus Ogerman, este foi o primeiro disco no qual Tom, solo, lançou seu olhar sobre a própria obra. Indispensável, portanto. Estão lá “Garota de Ipanema”, “Corcovado”, “samba de uma nota só”, “Chega de saudade” ...
Muito à vontade	João Donato	1963	O pianista e compositor sempre acompanhou a bossa nova pelas beiradas, como uma obra independente e personalíssima. Assim, soube ampliar suas fronteiras. É o que provam “Vamos nessa”, “Sambou... sambou” e “Olhou pra mim” (esta de Ed Lincoln e Silvio César)
Nara	Nara Leão	1964	Cantora-símbolo do movimento, Nara já estava prestando atenção no chamado samba de morro quando estreou em LP. O disco reflete essa inquietude da artista ao unir, na voz bossa nova de Nara, compositores como Lyra, Cartola, Vinicius, Nelson Cavaquinho, Baden e Zé Ketti.

Wanda Vagamente	Wanda Sá	1964	Moderno, traz a segunda geração da bossa nova representada pela mulher que sintetizava essa modernidade. Com produção de Menescal e arranjos de Eumir Deodato, traz a primeira safra de composições de Edu Lobo, Francis Hime e Marcos Valle.
Getz/Gilberto	Stan Getz, João Gilberto e Tom Jobim	1964	Só o fato de trazer a gravação de “Garota de Ipanema” que conquistou os Estados Unidos, com Astrud Gilberto, já bastaria para incluir este disco aqui. Mas há ainda as interpretações para pérolas como “Só danço samba” e “Doralice”.
Pobre menina rica	Carlos Lyra e Vinicius de Moraes	1964	O disco traz clássicos do musical da dupla, como “Primavera” e “Sabe você?”. O álbum captura compositor e letrista em ótima forma. O próprio Lyra o definiu como “um dos momentos mais ricos de nossa parceria – e de minha carreira”.
O compositor e o cantor	Marcos Valle	1965	Em seu segundo disco, todo de parcerias com seu irmão Paulo Sérgio Valle, Marcos Valle gravou músicas como “Preciso aprender a ser só”, “Samba de verão” e “Gente”, dando sangue (ainda mais) novo à bossa nova. Depois, ele trilharia outros rumos.

Ilusão à Toa

Intro

Johnny Alf

Arranjo: Roberto Barata

1 **E^b7M(9)** **G^b7M(9)** **Dm7(9)** **A7(#9)**

Measures 1-4 of the Intro. Measure 1: Treble clef, C4 quarter, D4 quarter, E4 quarter, F4 quarter, G4 quarter, A4 quarter, B4 quarter, C5 quarter. Bass clef: C3 whole. Measure 2: Treble clef, B4 quarter, A4 quarter, G4 quarter, F4 quarter, E4 quarter, D4 quarter, C4 quarter. Bass clef: C3 whole. Measure 3: Treble clef, D4 quarter, E4 quarter, F4 quarter, G4 quarter, A4 quarter, B4 quarter, C5 quarter. Bass clef: C3 whole. Measure 4: Treble clef, C5 quarter, B4 quarter, A4 quarter, G4 quarter, F4 quarter, E4 quarter, D4 quarter. Bass clef: C3 whole. Triplet markings are present over the eighth notes in measures 1, 2, and 3.

5 **Dm7(9)** **G7(sus4)** **C7M(9)** **Bm7(b5)** **E7(b9)**

Measures 5-8. Measure 5: Treble clef, C4 quarter, D4 quarter, E4 quarter, F4 quarter, G4 quarter, A4 quarter, B4 quarter. Bass clef: C3 whole. Measure 6: Treble clef, B4 quarter, A4 quarter, G4 quarter, F4 quarter, E4 quarter, D4 quarter, C4 quarter. Bass clef: C3 whole. Measure 7: Treble clef, C4 quarter, D4 quarter, E4 quarter, F4 quarter, G4 quarter, A4 quarter, B4 quarter. Bass clef: C3 whole. Measure 8: Treble clef, B4 quarter, A4 quarter, G4 quarter, F4 quarter, E4 quarter, D4 quarter, C4 quarter. Bass clef: C3 whole. Triplet markings are present over the eighth notes in measures 5 and 7.

9 **Am7(9)** **D7(9)(13)** **F#m7(b5)** **B7(b9)** **Em7(9)** **A7(b9)(b13)**

Measures 9-12. Measure 9: Treble clef, C4 quarter, D4 quarter, E4 quarter, F4 quarter, G4 quarter, A4 quarter, B4 quarter. Bass clef: C3 whole. Measure 10: Treble clef, B4 quarter, A4 quarter, G4 quarter, F4 quarter, E4 quarter, D4 quarter, C4 quarter. Bass clef: C3 whole. Measure 11: Treble clef, C4 quarter, D4 quarter, E4 quarter, F4 quarter, G4 quarter, A4 quarter, B4 quarter. Bass clef: C3 whole. Measure 12: Treble clef, B4 quarter, A4 quarter, G4 quarter, F4 quarter, E4 quarter, D4 quarter, C4 quarter. Bass clef: C3 whole. Triplet markings are present over the eighth notes in measures 9 and 11.

13 **Dm7(9)** **G7(sus4)** **C7M(9)** **Bm7(b5)** **E7(b9)**

Measures 13-16. Measure 13: Treble clef, C4 quarter, D4 quarter, E4 quarter, F4 quarter, G4 quarter, A4 quarter, B4 quarter. Bass clef: C3 whole. Measure 14: Treble clef, B4 quarter, A4 quarter, G4 quarter, F4 quarter, E4 quarter, D4 quarter, C4 quarter. Bass clef: C3 whole. Measure 15: Treble clef, C4 quarter, D4 quarter, E4 quarter, F4 quarter, G4 quarter, A4 quarter, B4 quarter. Bass clef: C3 whole. Measure 16: Treble clef, B4 quarter, A4 quarter, G4 quarter, F4 quarter, E4 quarter, D4 quarter, C4 quarter. Bass clef: C3 whole. Triplet markings are present over the eighth notes in measures 13 and 15.

17 **Am7(9)** **D7(9)(13)** **F#m7(b5)** **B7(b9)** **E7M(9)** **F#m7(9)** **G#m7(9)** **Gm7(9)** **C7(b9)**

Measures 17-20. Measure 17: Treble clef, C4 quarter, D4 quarter, E4 quarter, F4 quarter, G4 quarter, A4 quarter, B4 quarter. Bass clef: C3 whole. Measure 18: Treble clef, B4 quarter, A4 quarter, G4 quarter, F4 quarter, E4 quarter, D4 quarter, C4 quarter. Bass clef: C3 whole. Measure 19: Treble clef, C4 quarter, D4 quarter, E4 quarter, F4 quarter, G4 quarter, A4 quarter, B4 quarter. Bass clef: C3 whole. Measure 20: Treble clef, B4 quarter, A4 quarter, G4 quarter, F4 quarter, E4 quarter, D4 quarter, C4 quarter. Bass clef: C3 whole. Triplet markings are present over the eighth notes in measures 17 and 19. The system ends with a double bar line and a common time signature change to 2/2.

Amostra-- Ilusão a toa
<https://youtu.be/EgCYk9CLQZe>

Amostra-- play-along-- Ilusão a toa
<https://youtu.be/FrFZhsC0Kyc>

21

F⁷M⁽⁹⁾ F[#]m⁷(^b5) B⁷(^b9) Em⁷M Em⁷(⁹) Em⁷(^b5) A⁷(^b9)

25

Dm⁷(⁹) Dm⁷(^b5) G⁷(^b13) C⁷M⁽⁹⁾ A⁷(^b9) A⁷(^b13)

29

C⁷M⁽⁹⁾ A^b7M⁽⁹⁾ C⁷M F⁷(sus4) D⁷M⁽⁶⁾

Forma na gravação:

- Introdução
- 1° chorus: Tema
- 2° chorus: improviso piano
- 3° chorus: improviso baixo
- 4° chorus: Tema (e coda)

Você

Intro

Roberto Menescal
Ronaldo Bôscoli
Arranjo: Roberto Barata

Musical notation for the first system of the Intro section, measures 1-5. The key signature is one flat (Bb) and the time signature is 2/4. The notation includes a treble clef and a bass clef. The melody is written in the treble clef, and the bass line is in the bass clef. Chord symbols are placed above the staff: F7M(9) above measure 1, F#7M(9) above measure 3, and G7M(9) above measure 5. Measure rests are indicated by a slash with a vertical line through it (⌋).

Musical notation for the second system of the Intro section, measures 6-10. The key signature is one flat (Bb) and the time signature is 2/4. The notation includes a treble clef and a bass clef. The melody is written in the treble clef, and the bass line is in the bass clef. Chord symbols are placed above the staff: A^b7M(9) above measure 7, C7(9)(13) above measure 9, and C7(b9)(13) above measure 10. Measure rests are indicated by a slash with a vertical line through it (⌋).

Bossa

Musical notation for the Bossa section, measures 11-18. The key signature is one flat (Bb) and the time signature is 2/4. The notation includes a treble clef and a bass clef. Chord symbols are placed above the staff: F7M(9) above measure 11, B^b7(9)(13) above measure 12, F7M(9) above measure 13, B^b7(9)(13) above measure 14, F7M(9) above measure 15, B^b7(9)(13) above measure 16, F7M(9) above measure 17, and B^b7(9)(13) above measure 18. The melody is written in the treble clef, and the bass line is in the bass clef. Measure 18 contains a single note with a fermata.

Musical notation for the final system of the Bossa section, measures 19-23. The key signature is one flat (Bb) and the time signature is 2/4. The notation includes a treble clef and a bass clef. Chord symbols are placed above the staff: F7M(9) above measure 19, B^b7(9)(13) above measure 21, and F7M(9) above measure 23. Measure rests are indicated by a slash with a vertical line through it (⌋).

Amostra—Você
<https://youtu.be/qH5bkVQr4ao>

Amostra---play-along---Você
<https://youtu.be/KIeC-SbCHuE>

Por motivos de comercialização, a página a seguir não faz parte da prévia que está sendo disponibilizada nesse livreto.

RBMUSIC

Por motivos de comercialização, a página a seguir não faz parte da prévia que está sendo disponibilizada nesse livreto.

RBMUSIC

Por motivos de comercialização, a página a seguir não faz parte da prévia que está sendo disponibilizada nesse livreto.

RBMUSIC

Por motivos de comercialização, a página a seguir não faz parte da prévia que está sendo disponibilizada nesse livreto.

RBMUSIC

Por motivos de comercialização, a página a seguir não faz parte da prévia que está sendo disponibilizada nesse livreto.

RBMUSIC

Por motivos de comercialização, a página a seguir não faz parte da prévia que está sendo disponibilizada nesse livreto.

RBMUSIC

Por motivos de comercialização, a página a seguir não faz parte da prévia que está sendo disponibilizada nesse livreto.

RBMUSIC

Por motivos de comercialização, a página a seguir não faz parte da prévia que está sendo disponibilizada nesse livreto.

RBMUSIC

Por motivos de comercialização, a página a seguir não faz parte da prévia que está sendo disponibilizada nesse livreto.

RBMUSIC

Por motivos de comercialização, a página a seguir não faz parte da prévia que está sendo disponibilizada nesse livreto.

RBMUSIC

Por motivos de comercialização, a página a seguir não faz parte da prévia que está sendo disponibilizada nesse livreto.

RBMUSIC

Por motivos de comercialização, a página a seguir não faz parte da prévia que está sendo disponibilizada nesse livreto.

RBMUSIC

Por motivos de comercialização, a página a seguir não faz parte da prévia que está sendo disponibilizada nesse livreto.

RBMUSIC

Por motivos de comercialização, a página a seguir não faz parte da prévia que está sendo disponibilizada nesse livreto.

RBMUSIC

Por motivos de comercialização, a página a seguir não faz parte da prévia que está sendo disponibilizada nesse livreto.

RBMUSIC

Por motivos de comercialização, a página a seguir não faz parte da prévia que está sendo disponibilizada nesse livreto.

RBMUSIC

Por motivos de comercialização, a página a seguir não faz parte da prévia que está sendo disponibilizada nesse livreto.

RBMUSIC

Por motivos de comercialização, a página a seguir não faz parte da prévia que está sendo disponibilizada nesse livreto.

RBMUSIC

Por motivos de comercialização, a página a seguir não faz parte da prévia que está sendo disponibilizada nesse livreto.

RBMUSIC

Voicings

Dm⁷⁽¹¹⁾ G⁷⁽¹³⁾ C^{7M(6)(9)} A^{7(b9)(#9)(b13)} Dm⁷⁽¹¹⁾ G⁷⁽¹³⁾ C^{7M(6)(9)}

Cm⁷⁽⁹⁾ F⁷⁽¹³⁾ B^{b7M(9)} Gm⁷⁽⁹⁾⁽¹¹⁾ Cm⁷⁽⁹⁾⁽¹¹⁾ F^{7(b9)(13)} B^{b(9)}

B^{b7(11)} E^{b7(13)} A^{b6(9)} F^{7(b9)(b13)} B^{b7(9)} E^{b7(9)(13)} A^{b6(9)}

A^{b7(11)} D^{b9(13)} G^{b7M(9)} E^{b7(b9)} A^{b7(11)} D^{b9(13)} G^{b7M(9)}

F^{#m7(9)(11)} B⁶⁽⁴⁾⁽⁹⁾ E⁶⁽⁹⁾ C^{#7(b9)} F^{#m7(9)(11)} B⁷⁽⁹⁾⁽¹³⁾ E⁶⁽⁹⁾

Por motivos de comercialização, a página a seguir não faz parte da prévia que está sendo disponibilizada nesse livreto.

RBMUSIC

Por motivos de comercialização, a página a seguir não faz parte da prévia que está sendo disponibilizada nesse livreto.

RBMUSIC

Por motivos de comercialização, a página a seguir não faz parte da prévia que está sendo disponibilizada nesse livreto.

RBMUSIC

Por motivos de comercialização, a página a seguir não faz parte da prévia que está sendo disponibilizada nesse livreto.

RBMUSIC

Por motivos de comercialização, a página a seguir não faz parte da prévia que está sendo disponibilizada nesse livreto.

RBMUSIC

Por motivos de comercialização, a página a seguir não faz parte da prévia que está sendo disponibilizada nesse livreto.

RBMUSIC

Por motivos de comercialização, a página a seguir não faz parte da prévia que está sendo disponibilizada nesse livreto.

RBMUSIC

Por motivos de comercialização, a página a seguir não faz parte da prévia que está sendo disponibilizada nesse livreto.

RBMUSIC

Por motivos de comercialização, a página a seguir não faz parte da prévia que está sendo disponibilizada nesse livreto.

RBMUSIC

Por motivos de comercialização, a página a seguir não faz parte da prévia que está sendo disponibilizada nesse livreto.

RBMUSIC

Por motivos de comercialização, a página a seguir não faz parte da prévia que está sendo disponibilizada nesse livreto.

RBMUSIC

Por motivos de comercialização, a página a seguir não faz parte da prévia que está sendo disponibilizada nesse livreto.

RBMUSIC

Por motivos de comercialização, a página a seguir não faz parte da prévia que está sendo disponibilizada nesse livreto.

RBMUSIC

Por motivos de comercialização, a página a seguir não faz parte da prévia que está sendo disponibilizada nesse livreto.

RBMUSIC

Por motivos de comercialização, a página a seguir não faz parte da prévia que está sendo disponibilizada nesse livreto.

RBMUSIC

Por motivos de comercialização, a página a seguir não faz parte da prévia que está sendo disponibilizada nesse livreto.

RBMUSIC

Possibilidades de Voicings na Mão Esquerda

C7M(9) **C7M(9)** **C6(9)** **C7(6)(9)** **C7(9)** **Cm7(9)**

Cm7(9) **C7(sus4)(b5)** **C7(sus4)(b5)(9)** **Cdim7** **Cm7M(b5)** **C7(6)(b9)**

C7(b9)(13) **C7(9)(#11)(13)** **C7(#9)** **Cm7M(9)** **Cm7M(9)** **C7alt**

C7alt **C7(sus4)** **C7(sus4)(6)(9)** **G7M(9)** **G7M(9)** **G6(9)**

G7(9)(13) **G7(9)(13)** **Gm7(9)** **Gm7M(9)** **Gm7(b5)** **Gm7(b5)(9)**

Por motivos de comercialização, a página a seguir não faz parte da prévia que está sendo disponibilizada nesse livreto.

RBMUSIC

Por motivos de comercialização, a página a seguir não faz parte da prévia que está sendo disponibilizada nesse livreto.

RBMUSIC

Por motivos de comercialização, a página a seguir não faz parte da prévia que está sendo disponibilizada nesse livreto.

RBMUSIC

Por motivos de comercialização, a página a seguir não faz parte da prévia que está sendo disponibilizada nesse livreto.

RBMUSIC

Por motivos de comercialização, a página a seguir não faz parte da prévia que está sendo disponibilizada nesse livreto.

RBMUSIC

Por motivos de comercialização, a página a seguir não faz parte da prévia que está sendo disponibilizada nesse livreto.

RBMUSIC

Por motivos de comercialização, a página a seguir não faz parte da prévia que está sendo disponibilizada nesse livreto.

RBMUSIC

Por motivos de comercialização, a página a seguir não faz parte da prévia que está sendo disponibilizada nesse livreto.

RBMUSIC

Por motivos de comercialização, a página a seguir não faz parte da prévia que está sendo disponibilizada nesse livreto.

RBMUSIC

Por motivos de comercialização, a página a seguir não faz parte da prévia que está sendo disponibilizada nesse livreto.

RBMUSIC

Por motivos de comercialização, a página a seguir não faz parte da prévia que está sendo disponibilizada nesse livreto.

RBMUSIC

Por motivos de comercialização, a página a seguir não faz parte da prévia que está sendo disponibilizada nesse livreto.

RBMUSIC

Por motivos de comercialização, a página a seguir não faz parte da prévia que está sendo disponibilizada nesse livreto.

RBMUSIC

Por motivos de comercialização, a página a seguir não faz parte da prévia que está sendo disponibilizada nesse livreto.

RBMUSIC

Por motivos de comercialização, a página a seguir não faz parte da prévia que está sendo disponibilizada nesse livreto.

RBMUSIC

Por motivos de comercialização, a página a seguir não faz parte da prévia que está sendo disponibilizada nesse livreto.

RBMUSIC

Por motivos de comercialização, a página a seguir não faz parte da prévia que está sendo disponibilizada nesse livreto.

RBMUSIC

Por motivos de comercialização, a página a seguir não faz parte da prévia que está sendo disponibilizada nesse livreto.

RBMUSIC

Por motivos de comercialização, a página a seguir não faz parte da prévia que está sendo disponibilizada nesse livreto.

RBMUSIC

Por motivos de comercialização, a página a seguir não faz parte da prévia que está sendo disponibilizada nesse livreto.

RBMUSIC

