



UNIVERSIDADE FEDERAL DE UBERLÂNDIA  
INSTITUTO DE ARTES  
CURSO DE PÓS-GRADUAÇÃO EM MÚSICA - MESTRADO

Inquietação: Laurindo Almeida e a relação de confluência entre o  
jazz e a música popular do Brasil no período entre 1953 e 1963

## Inquietação: Laurindo Almeida e a relação de confluência entre o jazz e a música popular do Brasil no período entre 1953 e 1963

Relatório para exame de Qualificação de Mestrado apresentado ao Programa de Pós-Graduação em Música do Instituto de Artes da Universidade Federal de Uberlândia, como requisito parcial para a obtenção do título de Mestre em Música.

Linha de Pesquisa um: Processos analíticos, criativos, interpretativos e historiográficos em música.

Orientador: Prof. Dr. Silvano Fernandes Baia

Ficha Catalográfica Online do Sistema de Bibliotecas da UFU  
com dados informados pelo(a) próprio(a) autor(a).

C725 Coltri, Marcio Silva, 1980-  
2025 Inquietação [recurso eletrônico] : Laurindo Almeida e a relação de confluência entre o jazz e a música popular do Brasil no período entre 1953 e 1963 / Marcio Silva Coltri. - 2025.

Orientador: Silvano Fernandes Baia.  
Dissertação (Mestrado) - Universidade Federal de Uberlândia,  
Pós-graduação em Música.  
Modo de acesso: Internet.  
DOI <http://doi.org/10.14393/ufu.di.2025.622>  
Inclui bibliografia.  
Inclui ilustrações.

1. Música. I. Baia, Silvano Fernandes, 1958-, (Orient.). II.  
Universidade Federal de Uberlândia. Pós-graduação em Música. III.  
Título.

CDU: 78

Bibliotecários responsáveis pela estrutura de acordo com o AACR2:  
Gizele Cristine Nunes do Couto - CRB6/2091  
Nelson Marcos Ferreira - CRB6/3074



## ATA DE DEFESA - PÓS-GRADUAÇÃO

|                                    |                                                                                                                      |                 |       |                       |       |
|------------------------------------|----------------------------------------------------------------------------------------------------------------------|-----------------|-------|-----------------------|-------|
| Programa de Pós-Graduação em:      | Música                                                                                                               |                 |       |                       |       |
| Defesa de:                         | Dissertação de Mestrado Acadêmico, PPGMU                                                                             |                 |       |                       |       |
| Data:                              | 14 de agosto de 2025                                                                                                 | Hora de início: | 15:30 | Hora de encerramento: | 18:42 |
| Matrícula do Discente:             | 12322MUS010                                                                                                          |                 |       |                       |       |
| Nome do Discente:                  | Márcio Silva Coltri                                                                                                  |                 |       |                       |       |
| Título do Trabalho:                | Inquietação: Laurindo Almeida e a relação de confluência entre o jazz e a música popular do Brasil entre 1953 e 1963 |                 |       |                       |       |
| Área de concentração:              | Música                                                                                                               |                 |       |                       |       |
| Linha de pesquisa:                 | Processos analíticos, criativos, interpretativos e historiográficos em música.                                       |                 |       |                       |       |
| Projeto de Pesquisa de vinculação: | Estudos históricos e musicológicos da canção anglo-americana.                                                        |                 |       |                       |       |

Reuniu-se via web conferência, a Banca Examinadora, designada pelo Colegiado do Programa de Pós-graduação em Música, assim composta: Professores Doutores: Carlos Roberto Ferreira de Menezes Junior (IARTE-UFU); Hermilson Garcia do Nascimento (IA-UNICAMP); e Silvano Fernandes Baia (IARTE-UFU), orientador do candidato.

Iniciando os trabalhos o presidente da mesa, Dr. Silvano Fernandes Baia, apresentou a Comissão Examinadora e o candidato, agradeceu a presença do público, e concedeu ao Discente a palavra para a exposição do seu trabalho. A duração da apresentação do Discente e o tempo de arguição e resposta foram conforme as normas do Programa.

A seguir o senhor presidente concedeu a palavra, pela ordem sucessivamente, aos examinadores, que passaram a arguir o candidato. Ultimada a arguição, que se desenvolveu dentro dos termos regimentais, a Banca, em sessão secreta, atribuiu o resultado final, considerando o candidato:

Aprovado.

Esta defesa faz parte dos requisitos necessários à obtenção do título de Mestre.

O competente diploma será expedido após cumprimento dos demais requisitos, conforme as normas do Programa, a legislação pertinente e a regulamentação interna da UFU.

Nada mais havendo a tratar foram encerrados os trabalhos. Foi lavrada a presente ata que após lida e achada conforme foi assinada pela Banca Examinadora.



Documento assinado eletronicamente por **Silvano Fernandes Baia, Professor(a) do Magistério Superior**, em 14/08/2025, às 18:46, conforme horário oficial de Brasília, com fundamento no art. 6º, § 1º, do [Decreto nº 8.539, de 8 de outubro de 2015](#).



Documento assinado eletronicamente por **Carlos Roberto Ferreira Menezes Junior, Professor(a) do Magistério Superior**, em 14/08/2025, às 18:46, conforme horário oficial de Brasília, com fundamento no art. 6º, § 1º, do [Decreto nº 8.539, de 8 de outubro de 2015](#).



Documento assinado eletronicamente por **Hermilson Garcia do Nascimento, Usuário Externo**, em 14/08/2025, às 18:55, conforme horário oficial de Brasília, com fundamento no art. 6º, § 1º, do [Decreto nº 8.539, de 8 de outubro de 2015](#).



A autenticidade deste documento pode ser conferida no site [https://www.sei.ufu.br/sei/controlador\\_externo.php?acao=documento\\_conferir&id\\_orgao\\_acesso\\_externo=0](https://www.sei.ufu.br/sei/controlador_externo.php?acao=documento_conferir&id_orgao_acesso_externo=0), informando o código verificador **6572670** e o código CRC **1F5C768B**.

## **AGRADECIMENTOS**

Primeiramente a Deus. A Ele, toda a honra e toda a glória, por me guiar e acompanhar todos os meus passos.

Ao Prof. Dr. Silvano Fernandes Baia, pelas inúmeras conversas e orientações riquíssimas na condução desta pesquisa.

A todos os professores do Curso de Mestrado em Música da UFU, que colaboraram com a minha formação e o desenvolvimento deste trabalho.

Ao Prof. Dr. Carlos Roberto Ferreira de Menezes Júnior, pela participação no exame de qualificação e pelas preciosas contribuições a pesquisa.

Ao Prof. Dr. Hermilson (Budi) Garcia do Nascimento, pela participação no exame de qualificação, com observações relevantes para a continuidade deste estudo.

Aos meus familiares pelo apoio e incentivo durante essa etapa importante da minha vida, em especial aos meus pais, Cleuris Adalberto Coltri e Maria Cristina Salustiano e Silva Coltri, e minha filha Ana Raquel Carvalho Coltri, que são fonte constante de inspiração.

Àqueles que, em diferentes momentos desta trajetória, estiveram ao meu lado com apoio, compreensão e incentivo, contribuindo diretamente para a realização deste trabalho, muito obrigado a todos.

COLTRI, Marcio Silva. Inquietação: Laurindo Almeida a relação de confluência entre o jazz e a música popular do Brasil no período entre 1953 e 1963.

## RESUMO

Este trabalho investiga como a condução rítmica do violonista brasileiro Laurindo Almeida, considerado um dos precursores da bossa nova, poderia ter contribuído para a concepção rítmica da conhecida “batida” de João Gilberto. Analisa também se, após o fenômeno da bossa nova ter se estabelecido como tal, este teria impactado a performance posterior de Laurindo Almeida, sem desconsiderar o contexto histórico social e geográfico, no qual o músico estava inserido. O estudo destaca ainda a presença do hibridismo cultural, evidenciado por matizes e referências semelhantes. São apresentadas análises de canções dos discos *Brazilliance*, *Stan Getz with Laurindo Almeida* e *O amor o sorriso e a flor*, considerando a relação de confluência entre o jazz e a bossa nova no período entre 1953 e 1963, tomando como referência o acompanhamento do violão presente nesses registros. Sem buscar atribuir juízo de valor, hierarquia entre os estilos, ou identificar uma “paternidade” para a bossa nova – tampouco minimizar a relevância de João Gilberto – o presente trabalho procura compreender esse processo de forma ampla e crítica, como uma via de mão dupla marcada por interferências e transformações mútuas.

**Palavras-chave:** Bossa nova; Jazz; Laurindo Almeida; João Gilberto; Música popular

COLTRI, Marcio Silva. Inquietação: Laurindo Almeida e a relação de confluência entre o jazz e a música popular do Brasil no período entre 1953 e 1963.

### ABSTRACT

This study investigates how the rhythmic approach of Brazilian guitarist Laurindo Almeida, considered one of the forerunners of bossa nova, may have contributed to the rhythmic conception of João Gilberto's guitar style. It also examines whether, after bossa nova had established itself as a distinct genre, it impacted Almeida's later performances, without disregarding the historical, social, and geographical context in which the musician was immersed. The study further highlights the presence of cultural hybridity, evidenced by similar nuances and references. Analyses are presented of songs from the albums *Brazilliance*, *Stan Getz with Laurindo Almeida*, and *O amor, o sorriso e a flor* considering the confluence between jazz and bossa nova during the period from 1953 to 1963, particularly regarding the guitar accompaniment featured on these recordings. Without seeking to assign value judgments, establish hierarchies between styles, or identify a "paternity" for bossa nova – nor to diminish João Gilberto's significance – this paper aims to understand this process in a broad and critical way, as a two-way street marked by mutual influences and transformations.

**Keywords:** Bossa nova; Jazz; Laurindo Almeida; João Gilberto; Popular music



## Lista de Figuras

|                                                                                                                                                    |     |
|----------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------|-----|
| Figura 1: O grupo Oito Batutas no ano de sua formação, em 1919.....                                                                                | 11  |
| Figura 2: King Oliver Creole Jazz Band. ....                                                                                                       | 11  |
| Figura 3: Oito Batutas em de 1923, após turnê parisiense. ....                                                                                     | 12  |
| Figura 4: Noite da bossa nova; <i>A noite do amor, do sorriso e da flor</i> , na Faculdade de Arquitetura da UFRJ em 20 de maio de 1960.....       | 21  |
| Figura 5: Compasso 31 de <i>Sinal dos tempos</i> .....                                                                                             | 30  |
| Figura 6: Motivo melódico em <i>Tes yeux</i> – Claudio Santoro.....                                                                                | 32  |
| Figura 7: Motivo melódico em <i>Luiza</i> – Tom Jobim.....                                                                                         | 32  |
| Figura 8: Cadência Fm7(9) – Eb7 em <i>Tes yeux</i> – Claudio Santoro .....                                                                         | 33  |
| Figura 9: Manuscrito de Babasin da representação da condução do contrabaixo na bossa nova.....                                                     | 57  |
| Figura 10: Manuscrito de Laurindo Almeida representando as acentuações na bossa nova.....                                                          | 58  |
| Figura 11: Padrão rítmico básico da bossa nova atribuído a Laurindo Almeida segundo artigo da <i>Down beat</i> .....                               | 60  |
| Figura 12: Variações do padrão rítmico da bossa nova usados por João Gilberto segundo o artigo da <i>Down beat</i> .....                           | 61  |
| Figura 13: Padrão rítmico recorrente em <i>Pelo Telefone</i> .....                                                                                 | 66  |
| Figura 14: Padrão rítmico do samba a partir dos anos de 1930.....                                                                                  | 66  |
| Figura 15: Paradigma do tresillo.....                                                                                                              | 677 |
| Figura 16: Partitura simplificada (melodia e cifra aproximada) baseada na versão de Silvio Caldas, fonograma <i>Inquietação</i> (Odeon 1935) ..... | 72  |
| Figura 17: Partitura aproximada da execução do violão de Laurindo Almeida na introdução e parte A de <i>Inquietação</i> (1953).....                | 74  |
| Figura 18: Padrão rítmico recorrente executado por Laurindo Almeida em <i>Inquietação</i> (1953). ....                                             | 79  |
| Figura 19: Partitura da condução rítmico-harmônica da introdução e parte A de <i>Corcovado</i> (1960).....                                         | 82  |
| Figura 20: Padrão rítmico recorrente executado por João Gilberto em <i>Corcovado</i> (1960).....                                                   | 83  |

|                                                                                                     |     |
|-----------------------------------------------------------------------------------------------------|-----|
| Figura 21: Condução rítmico-harmônica de Laurindo Almeida em <i>Corcovado</i> (1966).....           | 86  |
| Figura 22: Padrão rítmico recorrente executado por Laurindo Almeida em <i>Corcovado</i> (1966)..... | 87  |
| Figura 23: Padrão rítmico básico da bossa nova segundo Júlio Medaglia.....                          | 92  |
| Figura 24: Padrões rítmicos da bossa nova.....                                                      | 933 |
| Figura 25: Clave da bossa nova segundo Nelson Faria. ....                                           | 944 |
| Figura 26: Clave Invertida da bossa nova segundo Nelson Faria. ....                                 | 94  |
| Figura 27: Padrão rítmico básico da bossa nova e suas variações segundo Nelson Faria.....           | 95  |
| Figura 28: Padrão rítmico bossa nova tipo 1, segundo Marco Pereira.....                             | 96  |
| Figura 29: Padrão rítmico, bossa nova tipo 2, segundo Marco Pereira.....                            | 97  |
| Figura 30: Padrão rítmico bossa nova tipo 3, segundo Marco Pereira.....                             | 97  |
| Figura 31: Equivalência dos padrões rítmicos da bossa nova do presente trabalho.....                | 100 |

## Sumário

|                                                                                                               |     |
|---------------------------------------------------------------------------------------------------------------|-----|
| 1. Introdução e revisão da literatura .....                                                                   | 8   |
| 2. Construção estética da bossa nova: entre o popular e o erudito .....                                       | 27  |
| 2.1 Intercâmbio cultural: encontros entre as músicas dos Estados Unidos e do Brasil.....                      | 34  |
| 3. Música em trânsito: escuta, performance e disputas de sentido na formação da bossa nova .....              | 54  |
| 3.1 “A verdadeira história da bossa nova”, segundo a revista <i>Down Beat</i> de 08 de novembro de 1962 ..... | 56  |
| 3.2 Considerações sobre a centralidade do violão na música popular .....                                      | 62  |
| 3.3 O samba como a base rítmica da bossa nova.....                                                            | 64  |
| 4. Análise estilística e comparativa: Laurindo / João Gilberto / Laurindo.....                                | 70  |
| 4.1 Inquietação (1953) – Laurindo Almeida e Bud Shank .....                                                   | 71  |
| 4.2 Corcovado (1960) – João Gilberto .....                                                                    | 79  |
| 4.3 Corcovado (1966) – Laurindo Almeida .....                                                                 | 83  |
| 4.4 Padrões Rítmicos da bossa nova .....                                                                      | 89  |
| Considerações Finais.....                                                                                     | 103 |
| 5. Referências.....                                                                                           | 109 |
| 5.1 Referências bibliográficas.....                                                                           | 109 |
| 5.1.1 Referências musicais .....                                                                              | 115 |
| 5.2 Referências discográficas.....                                                                            | 116 |
| Anexo A – Partituras.....                                                                                     | 126 |
| Anexo B – Documentação jornalística .....                                                                     | 136 |

## 1. Introdução e revisão da literatura

Desde os primeiros momentos da colonização do Brasil e dos Estados Unidos da América, apesar de significativas diferenças nos processos e nas dinâmicas temporais, é possível identificar analogias nas construções culturais desses países. Sem desconsiderar as particularidades, de maneira geral a presença dos europeus e africanos nas Américas propiciou um contato mais próximo entre essas duas civilizações. Ao mesmo tempo, o diálogo com as tradições ameríndias resultou no afloramento de novas expressões culturais, sobretudo no âmbito musical.

Além de ser o nome de uma das canções analisadas neste trabalho, *Inquietação* foi escolhida como título desta dissertação por evocar simbolicamente o movimento artístico e estético que impulsionou o violonista Laurindo Almeida (Laurindo José de Araújo Almeida Nóbrega Neto 1917 – 1995) a explorar zonas de contato entre o jazz e a música popular do Brasil. Lançada originalmente como samba por Ary Barroso em 1938, *Inquietação* integra o repertório do samba-canção, gênero urbano e intimista que emergiu nas décadas de 1930 e 1940. A versão gravada por Laurindo Almeida nos Estados Unidos na década de 1950, em parceria com o saxofonista Bud Shank assume uma nova dimensão, na qual a obra é recriada com arranjos que combinam elementos da música brasileira com traços característicos do jazz.

A escolha de *Inquietação* como objeto central permite observar como essa música funciona como um microcosmo da confluência estética entre dois universos sonoros – o da tradição popular brasileira e o do jazz moderno – tensionando os limites entre composição e interpretação, escrita e oralidade, tradição e experimentação. Assim, a inquietação expressada no título transcende seu sentido lírico original, passando a nomear também uma postura estética ativa, um gesto criativo de transgressão e reinvenção. Logo, o nome *Inquietação* foi adotado para este trabalho devido à persistência de uma ideia amplamente difundida, apesar da existência de estudos acadêmicos sobre o tema, de que a bossa nova teria sofrido algum tipo de "influência do jazz"<sup>1</sup>. Mesmo que

---

<sup>1</sup> *Influência do jazz* é o título sugestivo de uma canção escrita em 1962 por Carlos Lyra, importante compositor e figura central da bossa nova, cuja letra, paradoxalmente, critica de forma irônica a incorporação indiscriminada de influências externas à cultura brasileira, insinuando que o jazz poderia desvirtuar o samba e fazê-lo perder sua identidade. Ainda no início dos anos 1960, por questões mercadológicas e ideológicas, Lyra rompe com a bossa nova e flerta com os sambistas do morro. Sobre as discussões da relação entre o samba e o morro como mito fundador da identidade musical conferir *A historiografia da música popular brasileira* (1970-1990): síntese bibliográfica e desafios atuais da pesquisa

esse conceito já tenha sido discutido, ele ainda se mantém presente de forma significativa na percepção popular.

Sem desconsiderar o tratamento harmônico presente no violão de Laurindo Almeida no disco *Brazilliance* (lançado no período pré-bossa nova) e sua comparação com o álbum *Stan Getz with Laurindo Almeida* (de 1963), este trabalho tem como objetivo investigar, por meio da análise de trechos musicais desses registros, o acompanhamento rítmico desenvolvido pelo violonista. Para fins de contraste e referência, também serão analisados trechos do disco *O amor, o sorriso e a flor* (1961), de João Gilberto, marco fundamental da estética da bossa nova. A intenção é identificar a presença de padrões rítmicos característicos do gênero e compreender suas particularidades, considerando como esses elementos se articulam nas diferentes fases da carreira de Almeida e em diálogo com a linguagem consolidada por João Gilberto.

Antes de chegar a essa análise mais detalhada, é necessário abordar momentos relevantes da relação entre a música brasileira e a música estadunidense, que tiveram papel crucial na formação dessa conexão e influenciaram a evolução de ambos os gêneros. Esse contexto será explorado de forma sumária, a fim de situar a pesquisa dentro de um panorama mais amplo e histórico.

Entre as manifestações de dança e música que chegaram a esses dois países por volta de meados do séc. XIX destaca-se a polca, tradicionalmente associada à região da Boêmia<sup>2</sup> e que alcança grande popularidade na Europa. No Brasil ao longo do século XIX, vai ter contato com elementos musicais de manifestações culturais afro-brasileiras, como o lundu. Por meio da atuação de compositores como Joaquim Callado (1848-1880), Chiquinha Gonzaga (1847-1934), Ernesto Nazareth (1863-1934), Patápio Silva (1880-1907), e da prática de músicos contemporâneos anônimos, novas maneiras de fazer música se desenvolveram e incidiram na formação de gêneros como o maxixe e o tango brasileiro, que têm grande importância para o nascimento do choro e do samba.

Nos Estados Unidos a polca chega no mesmo período, trazida por imigrantes europeus. Em contato com elementos musicais de outras manifestações culturais

---

histórica. (Napolitano 2006) e *Desde que o samba é samba: a questão das origens no debate historiográfico sobre a música popular brasileira*. (Napolitano; Wasserman, 2000).

<sup>2</sup> A região da Boêmia, na época parte do Império Austríaco e hoje parte da República Tcheca, era uma região de diversidade cultural, sendo assim, alguns pesquisadores sugerem a polca como o resultado de ritmos e danças de origem eslava ou de outras partes da Europa Central. Conferir: *Dicionário grove de música: edição concisa*. 2. ed. (Sadie, 1994); *Czech opera* (Tyrrell, 1988); *World music: a very short introduction* (Bohlman, 2002); *Oxford history Western music* (Taruskin, 2009) e *The folk song of Europe* (Lomax, 1965).

européias como a valsa, e afro-americanas como o *field hollers*, *work songs*<sup>3</sup>, o *cakewalk* e outros, vai por meio de compositores como Scott Joplin (1868 – 1917) e Jelly Roll Morton (1890 – 1941) contribuir para o surgimento de novas maneiras de se fazer música, como o *ragtime*, gênero que está nas origens da música que foi posteriormente denominada como “jazz”<sup>4</sup>.

É fato que, as músicas populares urbanas, surgidas no final do séc. XIX nas Américas, tanto nos Estados Unidos como no Brasil, têm em comum possuírem matrizes culturais semelhantes. Como afirma Günter Huesmann, “jazz é música do mundo. E assim foi desde o começo – uma arte que surgiu em solo norte-americano pela interação das tradições musicais muito diferentes: a africana e a europeia” (Berendt; Huesman, 2014, p. 26).

Ainda sobre o surgimento do jazz, o historiador Eric Hobsbawm afirma que “não há grandes discussões entre os *experts* a respeito da origem africana dos componentes do jazz” (1996, p. 51) e quanto aos impactos europeus, ainda afirma que o jazz surgiu no ponto de intersecção entre a música africana e a de três tradições culturais europeias: a espanhola, a francesa e a anglo-saxã.

No início da década de 1920, um dos primeiros encontros diretos entre músicos populares brasileiros e estadunidenses não ocorreu no Brasil e nem nos Estados Unidos, mas na França. Em 1922, enquanto acontecia em São Paulo a *Semana de arte moderna*, Pixinguinha, juntamente com seu grupo, os Oito Batutas, representados na Figura 1, passaram seis meses em Paris, então conhecida como a Cidade Luz – *La Ville Lumière* –, e considerada a capital cultural do mundo. Este fato teve grande repercussão na imprensa da época, uma vez que em contato com grupos de jazz, como exemplo representado na Figura 2, também presentes na ocasião, teriam a partir de então, em seus arranjos, modo de tocar e até na concepção de imagem, como representado na Figura 3, uma nítida interferência da cultura musical norte-americana<sup>5</sup>, incorporando em seu grupo o

---

<sup>3</sup> Estilos de música praticados por escravos nas plantações de algodão (*field hollers*) e construções de ferrovias (*work songs*), que dentre outros, estiveram nas origens da formação do gênero musical denominado *blues*.

<sup>4</sup> Curiosamente, o primeiro samba gravado oficialmente foi *Pelo Telefone*, registrado em 1917 por Donga e Mauro de Almeida, considerado o marco inicial do gênero no registro fonográfico. No mesmo ano, foi lançado o disco *Original Dixieland Jass Band*, cujo título estampava a palavra “jass” – termo antigo para jazz – marcando a primeira gravação comercial do gênero nos Estados Unidos. Esses registros indicam a simultaneidade histórica entre o surgimento comercial do samba no Brasil e do jazz nos EUA.

<sup>5</sup> Neste texto, os termos “norte-americano” e “estadunidense” serão utilizados como sinônimos para se referir a indivíduos e aspectos culturais dos Estados Unidos da América. Embora tecnicamente o termo “norte-americano” englobe também os habitantes do Canadá e do México, e “estadunidense” seja o adjetivo

saxofone, o clarinete e o trompete, instrumentos típicos das bandas de metais da época, além de incorporar também o gênero *foxtrot* (Silva, 2017).



Figura 1: O grupo Oito Batutas no ano de sua formação, em 1919. <sup>6</sup> Fonte: Acervo IMS. Disponível em: <https://encurtador.com.br/E5ERU>. Acesso em: 24 jun. 2025.



Figura 2: King Oliver Creole Jazz Band.<sup>7</sup> Fonte: Acervo digital Purdue University. Disponível em: <https://encurtador.com.br/iqSfG>. Acesso em: 24 jun. 2025

mais preciso para designar o que é relativo aos Estados Unidos, optou-se por usar ambos de forma intercambiável para garantir maior fluidez e evitar a repetições excessivas, bem como um tom demasiadamente pernóstico. O termo “americano” será evitado neste trabalho, por sua abrangência ampla, que inclui todos os povos do continente americano, como também os países da América do Sul, Central e do Norte.

<sup>6</sup> Da esquerda para a direita: Jacob Palmieri, Donga, José Alves, Nelson Alves, Raul Palmieri, Luís de Oliveira, China e Pixinguinha.

<sup>7</sup> Da esquerda para a direita: Honoré Dutrey (trombone), Warren “Baby” Dodds (bateria), “King” Joe Oliver (corneta), Louis Armstrong (ajoelhado na frente, trompete de slide), Lil Hardin Armstrong (piano), Bill Johnson (banjo/baixo) e Johnny Dodds (clarinete). Foto: Hogan Jazz Archive Photography Collection, Tulane University Libraries.



Figura 3: Oito Batutas em 1923, após turnê parisiense.<sup>8</sup> Fonte: Acervo IMS.  
Disponível em: <https://encurtador.com.br/VTpKv>. Acesso em: 24 jun. 2025.

É possível perceber que, pelo menos duas décadas antes do surgimento da bossa nova, quando o mercado de partituras já estava estabelecido assim como os primeiros fonogramas começaram a ser produzidos e comercializados, as músicas populares do Brasil e dos Estados Unidos já apresentam algum grau de interação.

Essa alteração musical e estética fez com que os Oito batutas passassem a sofrer severas críticas por parte dos jornais da época, não apenas por questões estéticas e musicais, mas também por questões de cunho racial. No ano de 1920 o grupo era elogiado pela imprensa, como é possível perceber na edição do *Correio da manhã* do dia 19 de abril de 1920, onde diz que:

Vindos de S. Paulo, acham-se no Rio ‘Os 8 Batutas’, exímios artistas musicais que conseguem sempre o mais ruidoso sucesso onde quer que se exibam. Na Paulicéia, onde acabam de fazer uma excursão triumphal, ganharam uma artística taça de prata”.<sup>9</sup>

Porém, já em 1922, no mês em que partiram, o Jornal do Brasil publica em 2 de fevereiro de 1922 uma nota dizendo que

O “Diario de Pernambuco” e o “Jornal do Comercio”, lamentam a ideia de levarem á Europa os Oito Batutas, para trabalhares nos Theatros de Paris.

<sup>8</sup> Da esquerda para a direita: Sebastião Cirino (trompete/piston), Euclides Virgulino (bateria), Pixinguinha (saxofone), Fausto Mozart Corrêa (piano), José Monteiro (violão e banjo), José Batista Paraíso (saxofone) e Esmerino Cardoso (trombone de vara).

<sup>9</sup> In: BIBLIOTECA NACIONAL. Rio de Janeiro: Biblioteca Nacional. Disponível em: <https://encurtador.com.br/DQfkj>. Acesso em 20 de outubro de 2024



Os Oito Batutas são negroides de camisa por fora das calças e chapéu de carnaúba fallando um dialécto sertanejo. Os Europeus ficarão julgando o typo brasileiro por esses negroides e é por isso que tanto ridicularisam o Brasil. Nós mesmos é que damos motivoz, como este, para sermos mal julgados.<sup>10</sup>

Neste mesmo jornal, em 22 de janeiro de 1924 o grupo agora, é curiosamente citado como a “esplendida ‘jazz-band’ dos Oito Batutas”.<sup>11</sup> A mesma referência *jazz-band* aparece na edição de 5 de setembro do mesmo ano, demonstrando que o grupo até então chamado de “troupe” ou “regional” agora passa a ter uma certa referência estadunidense. Mas é em 20 de agosto de 1926 que o jornal Gazeta de Notícias aborda a questão dessa apropriação cultural, que ao noticiar sobre a morte de Octavio Vianna, o “China”, irmão de Pixinguinha, afirmando que “de Paris voltaram todos sob influência do ‘jazz-band’, que não só ali dominava, como já dominava esta parte da América.”<sup>12</sup> No mesmo artigo é possível perceber que em tal contexto, enquanto Pixinguinha trocara a flauta pelo saxofone, seu irmão trocara o violão pelo banjo, sendo assim, passam a usar instrumentos musicais típicos da música popular estadunidense da época.

Seguindo a cronologia dos fatos, outros acontecimentos relevantes contribuem para o estudo da relação da música popular do Brasil com a estadunidense. Em seu *Ensaio sobre a música brasileira*, publicado em 1928 Mário de Andrade, sustenta em seu discurso de caráter nacionalista, a ideia de buscar a utilização de elementos da música popular, entendida como folclórica, seja rural ou urbana, para a construção de uma música erudita genuinamente brasileira, faz uma crítica à influência norte-americana quando afirma que “os processos do jazz estão se infiltrando no maxixe” (Andrade, 2020, p. 75).

Entre as décadas de 1920 e 1940, diversos músicos no Brasil atuavam em espaços como gravadoras, cassinos, boates e outros estabelecimentos, nos quais as características da cultura estadunidense estavam amplamente presentes, resultado, em parte, do crescente intercâmbio industrial e comercial entre os dois países. Esse cenário foi favorecido pela expansão da indústria fonográfica e de entretenimento no Brasil, que

<sup>10</sup> In: BIBLIOTECA NACIONAL. Rio de Janeiro: Biblioteca Nacional. Disponível em: <https://encurtador.com.br/caFTc> Acesso em 20 de outubro de 2024. Os eventuais erros ortográficos presentes nas citações ou transcrições são reproduzidos fielmente conforme o texto original da época, respeitando a grafia e a norma vigente naquele período.

<sup>11</sup> In: BIBLIOTECA NACIONAL. Rio de Janeiro: Biblioteca Nacional. Disponível em: <https://encurtador.com.br/yosdD>. Acesso em 20 de outubro de 2024

<sup>12</sup> In: BIBLIOTECA NACIONAL. Rio de Janeiro: Biblioteca Nacional. Disponível em: <https://encurtador.com.br/FTSb2>. Acesso em 20 de outubro de 2024

adotava modelos norte-americanos, além do aumento das relações comerciais que facilitaram a circulação de produtos culturais, como discos, filmes e outros.

Essa suposta influência norte-americana não passava despercebida pela crítica da época, que muitas vezes tratava o assunto de maneira pejorativa, como afirma Severiano:

É da época uma crítica ridícula do jornalista Cruz Cordeiro, da revista *Phono Arte*, que considerava influenciadas “pelos ritmos e melodias da música de jazz” as gravações iniciais de Lamento e Carinhoso (Severiano, 2017, p. 87).

É provável que a primeira imersão musical brasileira em terras norte-americanas tenha ocorrido no ano de 1939 com a ida de Carmen Miranda e o Bando da lua para os Estados Unidos. Apesar de ser mais conhecida pelas suas atuações em filmes, ainda no ano de 1939 fecha contrato para a gravação de três discos com a gravadora Decca. Para enfatizar a magnitude de tal feito, Ruy Castro revela que aquela “era a gravadora de grandes nomes: Bing Crosby, Louis Armstrong, Ella Fitzgerald, Cab Calloway, Jimmy Dorsey” e outros (2005 p. 231). Isso mostra que desde os primeiros momentos em que Carmem e os músicos do Bando da Lua, mudaram-se para os Estados Unidos, ainda que gravando música brasileira, tiveram contato *in loco*, com o desenvolvimento do jazz a partir desse período.

O número de músicos brasileiros que emigram para os Estados Unidos aumenta com o advento da proibição do funcionamento dos cassinos no Brasil no ano de 1946, que teve como consequência uma grande crise que atingiu parte significativa da classe artística. Laurindo Almeida, que ocupa lugar central na presente pesquisa, foi um desses músicos que, atuando no circuito profissional do Rio de Janeiro da época, teve contato com os principais artistas de destaque nesse circuito como Carmen Miranda, Pixinguinha, Garoto, Orlando Silva, Dorival Caymmi entre outros. Ele fez parte da Orquestra do Cassino da Urca e segundo afirma Francischini, “no Brasil, sua obra é pouco conhecida e seu nome pouco divulgado, porém, exerceu grande influência, tanto em relação aos músicos brasileiros quanto aos americanos, que o têm como precursor da bossa-nova” (2006, p. 57).

Francischini afirma que “Laurindo Almeida manteve sim, forte lastro com a música erudita e popular brasileira ao longo de toda a sua carreira no exterior” (2012, p. i). Radicado em Los Angeles a partir de 1950, Laurindo Almeida, além de trabalhar como músico de estúdio, integra como violonista, a orquestra do americano Stan Kenton que,

para a gravação do álbum *Stan Kenton the innovations orchestra* solicita a Laurindo Almeida que “fizesse uma peça para violão que unisse linguagens do jazz, da música erudita e da música popular brasileira, desta, em especial os ritmos”. Na criação da música *Amazônia*, é “possível verificar claramente a fusão das três vertentes musicais” (2012, p. 81).

Propondo o embate entre tradição e modernidade como uma das linhas de força presentes “no centro da maioria das narrativas históricas sobre a música no Brasil”, Silvano Baia, em sua tese de doutorado, na qual analisa a historiografia da música popular no Brasil afirma que “principalmente após a 2ª Guerra Mundial, a grande influência estrangeira será da música dos Estados Unidos” (2015, p. 34). Ainda sobre os estudos de música popular, Baia afirma que foi somente nos anos de 1960 que ocorreu a “quebra da hegemonia do nacionalismo no campo da música artística no Brasil”. Esse momento foi possibilitado pelos compositores e intelectuais ligados às vanguardas, quando, então, “a musicologia começaria timidamente a tomar a sério a produção musical popular” (2015, p. 36).

Não é intenção deste estudo fazer juízo de valor de um estilo musical, seja samba, bossa nova ou jazz, nem de quantificar a influência de um sobre o outro. Entretanto, a fim de contextualizar a presença de elementos musicais semelhantes entre esses estilos, é fundamental considerar as relações político-sociais e de mercado da época, bem como observar o que foi escrito sobre música popular nesse contexto.

Vale lembrar que, uma vez que João Gilberto considera sua batida como sendo de samba (Garcia, 2012, p. 60), há de se considerar, ainda que sumariamente, o que diz os primeiros escritos sobre o nascimento deste, publicadas na década de 1930, onde é possível perceber claramente duas vertentes e que servem de base para outros escritos posteriores.

Sobre essa discussão Baia (2015) ressalta que ambas as narrativas defendem a ideia do “surgimento daquela que seria considerada a autêntica música do Rio de Janeiro e, por extensão, considerada também a autêntica música brasileira” (Baia, 2015, p. 39). Uma dessas vertentes é defendida pelo jornalista Francisco Guimarães, também conhecido como Vagalume, no livro publicado em 1933 intitulado *Na roda do samba*, em que, em sua narrativa afirma, dentre outras coisas, que o samba nasce na Bahia e posteriormente vai para o Rio de Janeiro, se estabelecendo e se legitimando no morro carioca, assim como faz críticas ao samba quando este é gravado estabelecendo assim

“relações com o mercado de bens culturais” (Baia, 2015 p. 40). Sendo assim, Vagalume defende claramente o lugar social como fator determinante para a autenticidade do samba enquanto gênero.

Em contrapartida, a outra vertente, defendida pelo também jornalista Orestes Barbosa no livro intitulado *Samba: sua história, seus poetas, seus músicos e seus cantores*, considera, dentre outras, que embora tenha nascido no morro carioca, ele não considera como problema que o samba tenha sido apropriado pela cidade, nem tampouco vê como problemática sua comercialização, e ainda afirma, segundo Baia, que o rádio é para o samba um aliado.

Essas diferentes visões sobre o samba e sua circulação ajudam a contextualizar a complexidade do ambiente musical brasileiro, marcado por tensões, apropriações e transformações. É nesse contexto de confluência entre tradições locais e referências externas que se insere o recorte temporal deste trabalho.

O gatilho para esse tema e recorte temporal, se deu a partir da leitura do livro de autoria de Joachin-Ernest Berendt e Gunther Huesmann cujo título é *O livro do jazz: de Nova Orleans ao século XXI*<sup>13</sup>, onde ainda no prefácio, Danilo Santos de Miranda<sup>14</sup> atenta para o fato de que 1953, ano de lançamento da versão original, ser o mesmo ano em que o violonista brasileiro Laurindo Almeida, grava com o saxofonista norte americano Bud Shank a série *Brazilliance*, sendo que

no Brasil, a década de 1950 seria marcada pelo desenvolvimento de grandes metrópoles, como Rio de Janeiro e São Paulo. Em 1953, ano de publicação de *Das Jazzbuch*, o violonista Laurindo Almeida, ao lado do saxofonista norte-americano Bud Shank, gravaria o disco *Brazilliance*, firmando os vínculos iniciais entre o Jazz e o que viria a ser a bossa nova. Mais tarde, em 1958, o movimento teria seu início oficial impulsionado pelo lançamento do compacto de João Gilberto, com as canções “Chega de Saudade”, de Tom Jobim e Vinícius de Moraes, e “Bim Bom”, escrita pelo próprio artista (Berendt; Huesmann, 2014, prefácio).

---

<sup>13</sup> Original lançado na Alemanha, em 1953, com o título *Das Jazzbuch: Von New Orleans bis ins 21 Jahrhundert*. Publicado no Brasil pela primeira vez em 1975, com o título: *Do rag ao rock*, traduzido pelo maestro Júlio Medaglia.

<sup>14</sup> Danilo Santos de Miranda (1943-2023) escreveu o prefácio com o título *A liberdade musical na diferença do espírito*, para edição revista e ampliada lançada em 2014, enquanto era Diretor Regional do Sesc São Paulo.

Em concordância com o texto acima, Francischini afirma sobre a série *Brazilliance* que “alguns acreditam tratar-se de um marco na fusão de música brasileira e jazz” (2012, p.117).

Alguns fatores justificam a escolha do recorte temporal com término em torno de 1963. A partir desse período, a bossa nova, enquanto vertente da moderna música popular do Brasil, já havia se consolidado nos Estados Unidos, por meio de apresentações e gravações realizadas tanto por músicos brasileiros quanto por músicos estadunidenses. Um ponto culminante desse processo foi a chegada de importantes representantes brasileiros ao concerto de bossa nova realizado no Carnegie Hall, em Nova York, em 1962. Esse evento impulsionou a gravação de diversos álbuns nos Estados Unidos que desempenharam papel central na consolidação internacional do gênero, entre os quais se destacam *Jazz Samba Encore!* (1963), com Stan Getz e Luiz Bonfá, e *Stan Getz with Laurindo Almeida*, gravado em 1963, embora lançado apenas em 1966. Também merece destaque *The Composer of Desafinado, Plays* (1963), primeiro álbum solo de Antônio Carlos Jobim gravado nos Estados Unidos, e, sobretudo, *Getz/Gilberto* (1964), descrito por Francischini (2012) como “um dos discos mais importantes do século XX por revistas especializadas como *Billboard* e *Rolling Stone*, o álbum – além de ter recebido inúmeros prêmios [...] vendeu mais de um milhão de cópias nos EUA”.

Sobre a relação entre jazz e bossa nova, José Ramos Tinhorão, desde a década de 1960 em seus estudos sobre a história da música urbana brasileira e suas origens, adotou uma visão fortemente crítica e negativa em relação à possível influência da música norte-americana. Via essa interferência como um processo de alienação cultural. Sua aversão ao impacto do jazz na música brasileira era tão extrema que chegou a afirmar que a substituição do oficleide pelo saxofone, ainda na década de 1920, representava um primeiro sintoma desse processo de alienação (Tinhorão, 1997).

Contrapondo com as ideias polêmicas de alienação cultural abordadas por Tinhorão, foi publicado na década de 1960 o livro *O balanço da bossa e outras bossas*, que defende uma linha de “evolução” da música popular em artigos escritos por Brasil Rocha Brito, Júlio Medaglia, Gilberto Mendes e Augusto de Campos que também é o organizador.

Sobre a questão da relação dos textos da obra citada acima, com os primeiros livros de Tinhorão, escreve Silvano Baia em sua tese de doutorado *A Historiografia da música popular no Brasil (1971 -1999)* que “alguns temas e posturas estéticas começaram a ficar delineados, como o estudo do samba, a defesa da autenticidade e a valorização da tradição

da música popular brasileira, por um lado, e a perspectiva da modernização, da incorporação de novas tendências estéticas sem preocupações xenófobas nacionalistas, por outro” (2015, p. 71).

A distinção entre a bossa nova e o jazz vai além dos aspectos melódico-harmônicos, manifestando-se principalmente na condução rítmica. As alegações da época sobre uma suposta "fusão" ou "influência" entre os gêneros tornam-se questionáveis sob uma análise musicológica mais detalhada, especialmente se consideramos que, embora o jazz já circulasse entre músicos e em certos círculos urbanos, ainda não era amplamente difundido ou compreendido pelo público brasileiro em geral. Além disso, nem o jazz nem a bossa nova estavam plenamente consolidados como cânones musicais naquele momento, o que dificulta a ideia de que canções populares da época pudessem ser prontamente reconhecidas como temas de jazz.

Essa concepção provavelmente remonta à década de 1960, período em que a questão foi amplamente debatida por críticos e pela imprensa, e desde então tem se perpetuado ao longo da história. Em 2008, durante as comemorações dos 50 anos da bossa nova no Brasil, eventos e exposições, como a *Mostra bossa 50*, realizada na Bienal do Parque do Ibirapuera, reforçaram essa visão. A ideia de que o movimento teve início com a gravação do álbum *Chega de saudade*, de João Gilberto, lançado em 1959, foi amplamente divulgada por diversos meios de comunicação. Um exemplo notável foi o *Jornal Nacional*, no qual o âncora William Bonner afirmou que a bossa nova combinava “acordes de jazz com ritmo de samba” – uma afirmação que contribuiu para a continuidade desse senso comum.

Esse fato, de certa forma, aponta para uma prática “joãogilbertiana” na retomada de um repertório de duas décadas anteriores. Segundo os próprios debatedores da *Revista da Música Popular*<sup>15</sup> entre 1954 e 1955, e posteriormente com a contribuição de importantes articulistas da imprensa, essa questão é analisada a partir de uma perspectiva mais aprofundada, que transcende o senso comum. Tal abordagem refuta a noção simplista de que João Gilberto teria sido diretamente influenciado por jazzistas da época, como Barney Kessel, uma afirmação considerada imprecisa e reducionista.

---

<sup>15</sup> Fundada por Lúcio Rangel e Pêrsio de Moraes, “publicação periódica que circulou no Rio de Janeiro entre agosto de 1954 e setembro de 1956 (...) contou com a colaboração de nomes como Almirante, Ary Barroso, Fernando Lobo, Jorge Guinle, Mariza Lira, Nestor de Holanda, Sérgio Porto e Júlio Cardoso. Publicou ainda, postumamente, artigos e discursos de Mário de Andrade. A influência da revista excedeu sua curta existência, provavelmente determinada pela intransigência e o purismo de sua linha editorial e administrativa” (Baia, 2015, p.45)

Para compreender melhor esse fenômeno, este trabalho investiga de que maneira a obra do violonista brasileiro Laurindo Almeida, considerado um dos precursores da bossa nova, pode ter contribuído para a formulação da concepção rítmica da conhecida “batida” de João Gilberto. Embora a interpretação vocal de João seja fundamental nesse processo, o foco aqui recai sobre o papel do violão como elemento estruturante. Além disso, busca-se compreender se, após o fenômeno bossa nova ter se estabelecido como tal, de que maneira este teria alterado a performance de Laurindo Almeida, gerando a uma nova prática do uso de elementos musicais, que caracterizam o jazz e a música popular do Brasil como entidades individuais, sem desconsiderar o contexto histórico social e geográfico no qual Laurindo Almeida estava inserido.

A importância de Laurindo Almeida para a história da música popular do Brasil, especialmente no período de transição e surgimento da bossa nova, deve-se ao fato de que, ao deixar o Brasil em 1946 e se estabelecer nos Estados Unidos, ele desenvolveu uma série de trabalhos musicais de grande relevância para a música popular daquele país. Dentre suas contribuições, destacam-se sua atuação como guitarrista na orquestra de Stan Kenton e a gravação da série *Brazilliance* com o saxofonista Bud Shank, em 1953. A proibição do funcionamento dos cassinos no Brasil, no mesmo ano de sua partida, desencadeou uma crise que impactou profundamente a classe artística, levando um número significativo de músicos a emigrar para os Estados Unidos. Almeida, que fazia parte desse cenário, integrou o circuito profissional do Rio de Janeiro e teve contato com alguns dos principais artistas da época, como Carmen Miranda, Pixinguinha, Garoto, Orlando Silva e Dorival Caymmi. Além disso, foi integrante da Orquestra do Cassino da Urca, um importante espaço de difusão musical antes do fechamento dos cassinos. Apesar de sua influência reconhecida tanto entre músicos brasileiros quanto estadunidenses, que o consideram um dos precursores da bossa nova, a obra de Laurindo Almeida ainda é pouco conhecida e seu nome raramente divulgado no Brasil, como aponta Francischini (2006).

O lançamento dos três primeiros álbuns do violonista João Gilberto – *Chega de saudade*; *O amor, o sorriso e a flor*; e *João Gilberto* – pela gravadora Odeon, entre 1959 e 1961, é frequentemente apontado como o “marco zero” do que se convencionou chamar de bossa nova, sobretudo pela “genialidade” e originalidade da batida de sua interpretação. De fato, muitos jovens músicos da época foram motivados a seguir carreira musical após ouvirem esses discos, como por exemplo Caetano Veloso, que aos 16 anos

ainda na Bahia “abandonou definitivamente os planos de trabalhar no cinema para aderir à música [...] quando ouviu Chega de Saudade” (Cabral, 2008, p. 127).

Embora Johnny Alf e Dick Farney mantenham uma relação estreita com o jazz, é recorrente, especialmente em fontes jornalísticas, a associação de seus estilos de canto, incluindo o de João Gilberto, a uma maneira *cool* de cantar, frequentemente comparada à de Chet Baker. Não por acaso, Alf foi membro do fã-clube Sinatra-Farney, cuja existência ilustra a penetração da estética vocal norte-americana entre músicos brasileiros nos anos 1950, especialmente aquela que valorizava o fraseado suave e contido. No entanto, como argumenta Lorenzo Mammì (2012), a proposta vocal de João Gilberto segue um caminho singular, seu canto aproxima-se da fala, não para buscar teatralidade, mas para construir uma forma íntima e estrutural de conduzir a melodia, marcada por inflexões mínimas e controle rigoroso do timbre e do ritmo. Segundo o autor:

João Gilberto tenta reproduzir na melodia todos os parâmetros do som, sem que por isso a voz se torne instrumento – ao contrário, aproximando sempre mais o canto à fala. [...] Em sua maneira de interpretar, o que caracteriza uma melodia não é a estrutura harmônica, que funciona apenas como um painel de fundo, nem o pulso, em contínuo rubato, nem mesmo a linha melódica, que é constantemente submetida a pequenas variações. A essência está em algo mais recuado, numa determinada inflexão da voz, no jeito de pronunciar uma sílaba que é comum à palavra e ao canto” (Mammì, p. 160).

Além disso, Mammì observa que, ao transformar o canto em algo próximo da fala, João Gilberto cria interpretações marcadas por uma beleza cotidiana e reservada, cuja busca por perfeição é menos técnica e mais ética, sugerindo uma espontaneidade e naturalidade que se contrapõem à expressividade teatral do jazz e não se deixam assimilar completamente à tradição do *cool* jazz norte-americano (Mammì, 2012).

Cada um desses cantores possui características vocais muito peculiares, e suas diferenças podem ser claramente percebidas ao ouvir a gravação do show realizado na Faculdade de Arquitetura da Universidade Federal do Rio de Janeiro (UFRJ), conforme mostra a Figura 4, em 20 de maio de 1960<sup>16</sup>. Sendo que na performance de Johnny Alf é

---

<sup>16</sup> O evento conhecido como *A noite do amor, do sorriso e da flor*, também referido como *Primeiro festival de bossa nova*, foi registrado em áudio por Jorge Karam. Embora de grande importância histórica, tais gravações, de qualidade técnica limitada, não foram lançadas oficialmente por gravadoras comerciais, circulando apenas em arquivos pessoais e entre colecionadores. O show foi apresentado por Ronaldo Bôscoli e Sylvia Telles e contou com a participação de diversos artistas representativos da bossa nova. A programação, conforme a fonte utilizada nesta pesquisa, inclui: 1) *Sambabop* - Sylvia Telles; 2) *Fuga* - Sylvia Telles; 3) *Chora sua tristeza* - Sylvia Telles; 4) *Rapaz de bem* - Johnny Alf; 5) *Céu e mar* - Johnny Alf; 6) *Não*



possível perceber que ele faz variações improvisadas na hora de cantar a letra, o que não é possível perceber nas performances de João Gilberto. Vale ressaltar que na performance de Elza Soares, na música *Se acaso você chegasse* é possível perceber a presença marcante do uso do *scat singing*.



Figura 4: A Noite do Amor, do Sorriso e da Flor, na Faculdade de Arquitetura da UFRJ em 20 de maio de 1960<sup>17</sup>.  
Fonte: (Oliveira, 1995).

O que distingue, em linhas gerais, a performance de Johnny Alf da bossa nova reside no fato de que sua abordagem está mais diretamente vinculada ao samba-jazz<sup>18</sup>. Nesse sentido, Marcelo Silva Gomes, em sua tese de doutorado, propõe uma diferenciação pontual entre o samba-jazz e a bossa nova ao afirmar que

estruturalmente, o elemento primordial que a Bossa Nova e o Samba-Jazz comungam é o samba enquanto matriz de células rítmicas [...]. Isso não quer dizer que tenham o mesmo caráter ou empreguem os mesmos

---

*faz assim* - Norma Bengell; 7) *Dona baratinha* - Trio Irakitan; 8) *Ideias erradas* - Trio Irakitan; 9) *Menina feia* - Trio Irakitan; 10) *Se acaso você chegasse* - Elza Soares; 11) *Zelão* - Sérgio Ricardo; 12) *Oceano guimar* - Sérgio Ricardo; 13) *Menina feia* - Os Cariocas; 14) *Esquece* - Os Cariocas; 15) *Samba de uma Nota Só* - João Gilberto; 16) *O Pato* - João Gilberto; 17) *Pode esquecer* - Astrud Gilberto e João Gilberto; 18) *Brigas nunca mais* - Astrud Gilberto e João Gilberto; 19) *Insensatez* - João Gilberto. Disponível no em: <https://encurtador.com.br/QeS8F> Acesso 27 de fevereiro de 2025.

<sup>17</sup> “[...] primeira noite da Bossa Nova, A Noite do Amor, do Sorriso e da Flor, na Faculdade de Arquitetura [...] da esquerda para a direita, os músicos João Mário (bateria), Luiz Carlos Vinhas (piano), Henrique (baixo), Roberto Menescal (guitarra), Bebeto Castilho (sax) acompanham a cantora Sylvinha Telles, ao centro, no microfone. Sentados, no banco esquerdo, os compositores Normando Santos e Chico Feitosa (Chico Fim de Noite). No banco da direita João Gilberto, Alaíde Costa, Oscar Castro Neves, Norma Bengel, e Ronaldo Bôscoli” (Oliveira, 1995, p. 59).

<sup>18</sup> Sobre a diferenciação entre samba-jazz e bossa nova, ver: Gomes, Marcelo Silva. *Samba-jazz aquém e além da bossa nova: Três arranjos para Céu e Mar de Johnny Alf*. Tese (Doutorado em Música) – Instituto de Artes, Universidade Estadual de Campinas, 2010.

procedimentos, abordagens rítmicas e estratégias de improvisação ou arranjos (Gomes, 2010, p. 39).

Sem desconsiderar outros músicos frequentemente apontados como precursores da bossa nova, é importante destacar que, dentro da música popular, artistas como Johnny Alf, Dick Farney, Garoto e Radamés Gnattali exploravam novas possibilidades harmônicas e melódicas, distantes do samba tradicional, e por isso são frequentemente associados às origens do gênero. No entanto, é fundamental reconhecer também a contribuição de Laurindo Almeida. Sua abordagem interpretativa, especialmente no acompanhamento rítmico-harmônico do violão, teve um papel significativo na consolidação de uma estética que, por convenção, passou a ser denominada bossa nova. Além disso, ele é o único músico brasileiro citado na obra *The biographical encyclopedia of jazz*, de Leonard Feather, o que reforça sua relevância no contexto da interseção entre o jazz e a música brasileira.

Sobre isso, Francischini afirma que

embora Laurindo Almeida não vivesse mais no Brasil quando eclodiu o movimento musical, a gravação de uma série de discos com o saxofonista Bud Shank, em 1953/54, reeditados no início dos anos sessenta com o nome *Brazilliance*, foi precursora na fusão dos elementos rítmicos, característicos da música popular brasileira, com o jazz norte-americano que, posteriormente, daria à bossa-nova (2012, p. 128).

Na tese de doutorado, Francischini cita a hipótese de que os músicos precursores da bossa nova tiveram influência direta com a obra de Laurindo Almeida, o qual afirma que “em uma visita ao Rio de Janeiro, em 1957, teria levado os discos para seus amigos músicos ouvirem. Fato que poderia ter tido alguma influência sobre os músicos pré-bossanovistas” (2012, p. 128).

Nesse período, outro fator relevante que pode ter contribuído para tal influência, foi a volta de Aloysio de Oliveira dos Estados Unidos no ano de 1955, que após dezesseis anos atuando na maior parte do tempo como membro do grupo Bando da Lua, acompanhando Carmem Miranda e em contato direto com os principais nomes do jazz norte-americanos daquele período, se torna, no Brasil, diretor artístico da Odeon, trabalhando com o então jovem compositor Tom Jobim, também funcionário da gravadora.

Outra publicação que temos, a respeito desse mesmo assunto, é a reportagem da edição número 194 da Revista do Rádio do ano de 1953, que cita outra vinda de Laurindo Almeida ao Brasil naquele mesmo ano para a realização de gravações de discos

Laurindo de Almeida, conhecido como violonista que reside nos EE UU, veio ao Brasil em visita, Laurindo gravou primeiro para a Capitol, tendo feito parte da orquestra de Stan Kenton, agora grava para a Decca-Cora, mas como seu contrato está para terminar, pretende ingressar numa terceira fábrica. Diz êle que assim recebe mais direitos autorais e artísticos. Aqui no Brasil Laurindo ainda tem gravações na Víctor, mas durante sua estada gravou como acompanhante, num dos discos do Trio Nagô, na Sínter (Revista do Rádio, 1953, p. 37).<sup>19</sup>

De acordo com esse contexto, Liliana Harb Bollos afirma que o cantor norte-americano Tony Bennett “esteve pela primeira vez no Brasil em 1961 (...) que levou muitos discos de bossa nova para os EUA e lá mostrou ao seu vizinho, o saxofonista Stan Getz” (2005, p. 56).

Uma outra versão sobre Stan Getz e seu primeiro contato com a bossa nova, foi escrito por John Twomey (2014) em *Stan Getz's biography*:

Stan conheceu o guitarrista Charlie Byrd enquanto tocava em um clube em Washington, DC. Após o show, Byrd o levou para sua casa e tocou para ele algumas fitas que trouxe consigo de uma turnê do Departamento de Estado que fez pela América Latina entre março e junho de 1961. Colecionou músicas da Venezuela, Brasil, Chile, Paraguai, Peru e Argentina. Byrd ficou impressionado com o som do híbrido jazz/samba que era chamado de 'bossa nova' no Brasil e disse a Stan que não conseguia encontrar ninguém interessado em gravá-lo na América. Stan imediatamente viu o potencial do som e pediu a Creed Taylor<sup>20</sup> para marcar uma sessão de gravação, na qual ele e Byrd gravariam algumas faixas de bossa nova para um álbum. [...] Em 13 de fevereiro de 1962, Stan e Taylor voaram de Nova York para a sessão de Jazz Samba<sup>21</sup> (Twomey, 2014).

<sup>19</sup> ARQUIVO DA RÁDIO NACIONAL. Revista do Rádio, 1953. Disponível em: <https://l1nk.dev/ljHNB>. Acesso em 12 de novembro de 2024

<sup>20</sup> Importante produtor musical norte-americano, que na Verve Records foi responsável por trazer ao mercado americano os grandes nomes da bossa nova: Antônio Carlos Jobim, João Gilberto, Astrud Gilberto e Walter Wanderley, nos anos 1960

<sup>21</sup> Tradução do autor. No original: “Stan met guitarist Charlie Byrd while playing a club in Washington, D.C. After the show, Byrd took him to his home and played him some tapes he has brought back with him from a State Department tour he made of Latin America between March and June of 1961. He collected the music from Venezuela, Brazil, Chile, Paraguay, Peru and Argentina. Byrd was impressed with the sound of the jazz/samba hybrid that was called 'bossa nova' in Brazil and told Stan that he couldn't find anyone interested in recording it in America. Stan immediately saw the potential in the sound and asked Creed Taylor to set up a recording session, at which he and Byrd would record some bossa nova tracks for an album. [...] On February 13, 1962, Stan and Taylor flew down from New York for the Jazz Samba.”

Wanderson Nascimento, em sua dissertação de mestrado, destaca algumas consequências do sucesso do disco *Jazz Samba*, que alcançou o primeiro lugar ao longo de 1962, segundo a revista *Down Beat*<sup>22</sup>. Entre esses desdobramentos, ele menciona o evento no Carnegie Hall, em novembro de 1962, e o convite feito a João Gilberto para gravar um álbum com o saxofonista americano Stan Getz. Como resultado, em 1963, Getz se uniu a João Gilberto e Tom Jobim para a gravação do icônico álbum *Getz/Gilberto* (2019, p. 36).

Apesar da repercussão positiva, Tinhorão adota um tom pejorativo ao criticar os discos *Jazz Samba* e *Big Band Bossa Nova*, lançados nos Estados Unidos por Stan Getz, ambos dedicados ao repertório da bossa nova. Sua posição se evidencia ao afirmar que, em 1962, os próprios norte-americanos decidiram abrir as portas do Carnegie Hall para ouvir, pela primeira vez ao vivo, aquilo que, segundo ele, não passava de um “eco” de seu próprio jazz, agora vindo “direct from Brazil” (1998, p. 69). Sendo o “eco” uma representação de algo atenuado e atrasado, essa concepção não pode ser sustentada, pois, além de pejorativa, é nociva e compromete a compreensão do objeto de estudo, oferecendo uma visão limitada e redutora para a análise da bossa nova.

Existem outras pesquisas produzidas nas últimas décadas tendo a relação do jazz com a bossa nova como objeto de estudo. Esse assunto ainda apresenta algumas “inquietações”, sobretudo de senso comum, que são merecedoras de reflexões pontuais.

Quais seriam, afinal, esses chamados “acordes de jazz”? Em que consiste a harmonia característica da bossa nova? O que confere à bossa nova sua sonoridade singular? De que modo ela se diferencia da tradição? E onde residia a sensação de estranheza na harmonia da canção brasileira? Para compreender melhor essa singularidade harmônica da bossa nova e sua distinção em relação ao jazz, vale destacar a análise de Lorenzo Mammì, que esclarece a diferença fundamental entre os dois estilos:

A harmonia de Tom Jobim é próxima à do jazz na morfologia, mas não na função. Para um jazzista compor significa encontrar uma estrutura harmônica capaz de infinitas variações melódicas. Para Jobim, é encontrar uma melodia que não pode ser variada, já que ela é que é o centro estrutural da composição, mas pode ser colorida por infinitas

---

<sup>22</sup> *Down Beat* é uma revista norte-americana fundada em Chicago no ano de 1934, dedicada à cobertura do jazz, blues e, posteriormente, outros gêneros como o rock e a música popular. Considerada uma das mais influentes publicações especializadas em música, a *Down Beat* é conhecida por suas críticas de álbuns, entrevistas com músicos renomados e premiações anuais, como o *Down Beat Critics Poll* e o *Readers Poll*, que se tornaram referências importantes no cenário do jazz internacional. Fonte: Downbeat Magazine. *About DownBeat*. Disponível em: <https://downbeat.com/site/about>. Acesso em: 27 abr. 2025. No transcurso da dissertação abordaremos de forma mais aprofundada a revista.

nuances harmônicas. É por isso que as improvisações jazzísticas sobre temas de bossa nova produzem, em geral, uma incômoda sensação de inutilidade (Mammì, 2012, p.158-159).

Com o objetivo de desmistificar o que chamou de “Fenômeno Bossanovista” e em especial a sua relação com o jazz, concluiu Fabio Saito dos Santos na dissertação de mestrado *Estamos aí: um estudo das influências do jazz na bossa-nova*, a partir de análises que “não há dúvidas de que a música produzida no *Fenômeno Bossa Nova* resguarda certas características típicas do Samba e do Choro, mesmo existindo *apropriações do Jazz*” (Santos, 2006, p. 117).

É importante destacar que os primeiros trabalhos acadêmicos produzidos no Brasil tendo a música popular como objeto de estudo, surgiram, de forma pioneira, fora do campo dos cursos de Música, mas em outras áreas como História, Letras, Literatura e Ciências Sociais. Um exemplo significativo é a pesquisa de José Roberto Zan, cuja tese de doutorado de 1996, intitulada *Do fundo de quintal à vanguarda: contribuição para uma história social da música popular brasileira*, aborda a música popular a partir de uma perspectiva social e cultural. Embora seu enfoque não seja estritamente musical, Zan chama a atenção para as dinâmicas do mercado musical, afirmando que “os conflitos entre os diversos segmentos musicais no âmbito do mercado ganharam caráter de lutas simbólicas entre seus representantes em busca de consagração e de conquista de posições dominantes no interior desse espaço” (Zan, 1996, p. 235). Sua contribuição amplia a compreensão das relações sociais e simbólicas que permeiam a música popular do Brasil.

Outra pesquisa, essa da área de História, que também aborda o assunto em pauta é a dissertação de mestrado de Joana Martins Saraiva (2007), denominada “*A invenção do sambajazz: discursos sobre a cena musical de Copacabana no final dos anos de 1950 e início dos anos 1960*” aborda como o *sambajazz* descaracterizou ou modernizou o samba a partir da influência do jazz, levando em conta em seu referencial tanto àqueles de postura saudosista quanto àqueles considerados modernos, concluindo, dentre outras coisas que

ainda que a categoria *sambajazz* queira se referir a uma mistura do *samba* com o *jazz* experimentada nas boates de Copacabana nos primeiros anos da década de 60, a exclusão mais evidente aqui é a daqueles discos que incorporaram o *jazz* ao *samba*, por um outro caminho que não fosse apenas aquele sugerido pela *bossa nova* (Saraiva, 2007, p. 103).

Dentre os trabalhos mais recentes da área de Música, que tem como temática o jazz e a bossa nova, destaco Henrique Almeida Martins de Souza (2016) e Luis Felipe Soares

Gomes (2017). O primeiro, em sua dissertação de mestrado denominada “*Identidades narrativas e música popular: uma abordagem musicológica da bossa nova*”, considera que há um processo em curso na música popular urbana do Rio de Janeiro desde a década de 1930, e que a partir de acaloradas discussões dadas a partir da década de 1960, investiga em que medida há uma “ruptura”, constatando que

práticas heterogêneas que guardavam elementos comuns, atravessadas por interesses pessoais, políticos, mercadológicos, que implicaram não apenas a interferência de seu material musical, como também a ideia de homogeneização. [...] a incorporação de padrões norte-americanos de formação e arranjos sobre o samba-nacional; a presença de características harmônicas do jazz, em sambas-canções ou em sambas como os de Johnny Alf (Souza, 2016, p. 115).

Já a dissertação de Gomes (2017), aborda relação do saxofonista estadunidense Stan Getz com a bossa nova, sendo ele o responsável por divulgar a bossa nova nos Estados Unidos, nos anos de 1960, assim como seus aspectos interpretativos. Considera que a partir da gravação dos discos já citados: *Big band bossa nova* do ano de 1962, assim como o *Jazz samba*, criou-se uma “standardização da qualidade rítmica, a qual, na cultura norte-americana, simboliza a latinidade. Essa realização objetivou-se em vincular a bossa nova com a cultura da dança nesse país” (Gomes, 2017 p. 105).

A grande *inquietação* deste trabalho é demonstrar como ocorre a intersecção entre a prática violonística presente nos discos *Brazilliance*, gravado em 1953; *O amor, o sorriso e a flor* de 1960; e *Getz/Laurindo*, gravado em 1963 e lançado em 1966, já em um momento em que a bossa nova havia alcançado grande apelo comercial e mercadológico. No entanto, o objetivo não é defender representatividade, legitimidade ou autenticidade – conceitos frequentemente abordados na historiografia da música popular do Brasil – mas sim propor uma imersão na concepção musical do estilo. Dessa forma, este trabalho não busca atribuir uma “paternidade” à bossa nova, tampouco negar a importância de João Gilberto ou do jazz em seu desenvolvimento, mas sim compreender esse processo de maneira mais ampla e desapaixonada, reconhecendo essa relação como uma via de mão dupla, marcada por interferências e transformações mútuas.

## 2. Construção estética da bossa nova: entre o popular e o erudito

A bossa nova surgiu em um momento de intensas transformações sociais e culturais no Brasil. No final dos anos 1950, o país passava por um processo de modernização e sofisticação que se refletia diretamente na música popular, especialmente naquela produzida pelas camadas médias e intelectualizadas da sociedade. Nesse contexto, a fusão entre a música popular e erudita ganhou destaque, trazendo um novo tipo de musicalidade marcada pela busca por uma nova sonoridade. Embora a bossa nova tenha sido frequentemente associada ao jazz, é importante ressaltar que ambos compartilharam fontes estéticas comuns de música popular e erudita.

Isso pode ser observado na obra de compositores como Miles Davis e Bill Evans, que, na década de 1950, também buscavam estruturas harmônicas inspiradas em Debussy, Ravel e Stravinsky, como exemplifica o álbum *Kind of Blue* de Davis, gravado em 1959 e considerado um marco da utilização dos modernos sistemas de modos no jazz. Paralelamente, Tom Jobim e João Gilberto desenvolviam a bossa nova com uma sonoridade harmônica igualmente sofisticada, mas voltada para uma expressão de uma certa leitura da “brasilidade”, que os distinguiu do jazz. Segundo Julio Medaglia,

a partir da BN, passou-se fazer uso de acordes alterados em grande quantidade, ou seja, acordes com notas estranhas à harmonia clássica, popularmente conhecidos como “dissonantes” [...] essa harmonia mais desenvolvida permitiu também o enriquecimento e a incursão da melódica por outras tonalidades, distantes da original (Medaglia, 1993 p.76).

Há de se considerar que embora o uso harmônico característico da bossa nova não fosse comum na época, sua maior inovação não residia apenas na adoção de extensões na harmonia. A harmonia com tensões já estava presente no acompanhamento da canção brasileira desde os anos 1940, como demonstram composições de Custódio Mesquita, que exploravam grande parte do que posteriormente foi convencionado como “dissonância”. O diferencial trazido pelos compositores da bossa nova, porém, foi a maneira como essas tensões passaram a ser incorporadas diretamente à melodia, ao invés de permanecerem apenas como elementos harmônicos.

A bossa nova é também um produto da convergência de aspectos da música erudita, especialmente do impressionismo francês. Antonio Carlos Brasileiro de Almeida Jobim (1927 - 1994), um dos maiores nomes associados ao gênero, teve uma sólida formação erudita. Iniciou seus estudos musicais em piano e composição, influenciado por mestres que o apresentaram ao repertório clássico europeu. Jobim estudou com o compositor e regente Hans-Joachim Koellreutter (1915 - 2005), figura fundamental da música erudita no Brasil, que o introduziu aos princípios da música contemporânea e do contraponto (Cabral, 2008).

Influenciado também por compositores como Claude Debussy (1862 - 1918) e Maurice Ravel (1835 - 1937), Jobim desenvolveu uma harmonia mais aberta, afastando-se do modelo tonal tradicional e abraçando acordes “dissonantes”<sup>23</sup> e progressões harmônicas inovadoras para a época, que se tornaram marcas registradas de sua música.

Sua paixão pela música erudita e sua abordagem técnica da harmonia permitiram-lhe desenvolver uma sonoridade que se distanciava da tradição do samba e abria espaço para uma nova forma de expressão musical. Seu domínio da harmonia modal e a utilização de *voicings* são elementos essenciais que conectam a bossa nova à música erudita, mantendo, ao mesmo tempo, um vínculo profundo com o samba e o jazz. Sua capacidade de transitar entre o erudito e o popular foi decisiva para o surgimento da bossa nova como um movimento inovador (Almada, 2022).

Um exemplo claro dessa síntese entre a música erudita e a bossa nova é a composição de Jobim *Insensatez*, de 1961. A peça apresenta uma estrutura harmônica que remete ao *Prélude Op. 28 No. 4* de Frédéric Chopin (1810 - 1849), com progressões harmônicas que misturam tensão e resolução de maneira não convencional para a música popular da época. Jobim aplicou essas harmonias à sua própria melodia, criando uma obra que se distanciava das convenções harmônicas do samba e se aproximava das estruturas da música impressionista. O uso de acordes “dissonantes” e a modulação para tonalidades

---

<sup>23</sup> O uso do termo “dissonante” neste trabalho não pretende reforçar uma oposição rígida entre dissonância e consonância, mas sim designar acordes com extensões (como sexta, nona, décima primeira, décima terceira, etc.), cuja presença na harmonia da bossa nova é marcante. Seguindo o pensamento de Arnold Schoenberg, reconhece-se que as expressões “consonância” e “dissonância”, quando usadas como antíteses, são conceitualmente imprecisas: “as expressões consonância e dissonância, usadas como antíteses, são falsas. Tudo depende, tão-somente, da crescente capacidade do ouvido analisador em familiarizar-se com os harmônicos mais distantes” (Schoenberg, 2001, p. 58). Para ele, a distinção entre consonância e dissonância não é absoluta, mas gradual, já que “o que hoje é distante, amanhã pode ser próximo; é apenas uma questão de capacidade de aproximar-se” (Schoenberg, 2001, p. 59). Assim, emprega-se aqui o termo “dissonante” de forma descritiva e relativa, consciente de sua insuficiência como categoria fixa e de sua carga histórica e perceptiva variável.



distantes são elementos presentes tanto em Chopin quanto em Debussy, que criam uma atmosfera melancólica e introspectiva, também presentes na bossa nova.

Antes da consolidação da bossa nova, violonistas como Garoto (Aníbal Augusto Sardinha, 1915 - 1955) já exploravam caminhos harmônicos que seriam fundamentais para o novo gênero. Em composições como *Debussyana*,<sup>24</sup> ele utiliza tétrades com extensões como nona, nona bemol, décima primeira, décima primeira aumentada, décima terceira, acordes quartais, progressões com o uso do acorde napolitano, e outros, características presentes na obra de Tom Jobim e consequentemente na bossa nova. Garoto partilha das mesmas referências estéticas como o choro, o samba-canção, a música erudita francesa, representando um elo fundamental entre o samba tradicional e a bossa nova.

A obra de Garoto sintetiza um momento cultural brasileiro em que as fronteiras musicais se tornavam porosas e a mediação cultural assumia papel estético central. Além de também apresentar características que se tornaram presentes para a sonoridade da bossa nova e para a obra de Jobim, sua produção atravessa e conecta diferentes universos musicais, refletindo essa transição.

Segundo Romário Junqueira, a obra de Garoto resulta de um agenciamento entre tradições distintas, desafiando oposições entre erudito e popular. Seu estilo híbrido aparece tanto em peças para violão solo quanto em composições orquestrais e arranjos radiofônicos. Essa mediação, conforme o autor, é o que lhe permite circular por diferentes “mundos” culturais (2010, p. 12). Embora pouco reconhecido nos estudos sobre a bossa nova, seu papel nesse contexto é significativo. Como afirma Junqueira:

Apesar de pouco difundida, a participação de Garoto no surgimento da Bossa Nova não parece ser irrelevante. O disco gravado com o Trio Surdina em 1953, que contém a canção *Duas Contas* e o tema instrumental *O Relógio da Vovó* [...], sem dúvida revelam a contribuição efetiva do compositor para a constituição desse gênero. [...] A semelhança flagrante entre *Desafinado* e *O Relógio da Vovó* tem sido preterida pelos estudiosos que pesquisam a Bossa Nova. [...] Garoto também esteve fortemente ligado à efervescência cultural que deu início à Bossa Nova no Rio de Janeiro, fazendo parte do núcleo de artistas que de fato deram origem ao movimento (2010, p. 14).

---

<sup>24</sup> Sobre a análise de “Debyssiana” ver: Ferreira, Romário: *A influência da música impressionista em “Debussyana” de Garoto: uma análise sobre a transcrição de Paulo Bellinati*. Monografia (Licenciatura em Música) – Departamento de Música, Universidade Federal de Sergipe, São Cristóvão, 2023

Ao fazer a análise do choro *Sinal dos tempos* do compositor Garoto, Romário Ferreira destaca características musicais que estão presentes na bossa nova, quando afirma que

vale ressaltar que esse tipo de progressão com o uso do acorde napolitano, francês e alemão é comum na música popular, e eu posso citar aqui alguns exemplos na Bossa Nova que ocorrem nas músicas Corcovado, Desafinado, Garota de Ipanema e Wave do compositor brasileiro Antônio Carlos Jobim (2023, p. 29).

Enquanto a obra *O Relógio da Vovó* apresenta uma semelhança melódica com *Desafinado*, é possível perceber também, em *Sinal dos tempos* uma semelhança na condução rítmica em relação à batida característica da bossa nova. No compasso 35, *Sinal dos tempos* apresenta uma divisão rítmica que remete ao padrão conhecido como a “levada” da bossa nova, conforme ilustrado na Figura 5. Esse padrão em compasso binário caracteriza-se pelo uso de síncopa que liga uma célula de colcheia pontuada com semicolcheia a outra célula formada de semicolcheia, colcheia e semicolcheia, também conhecida no jargão dos músicos como “garfinho”.<sup>25</sup>



Figura 5: Compasso 31 de Sinal dos tempos.  
Fonte: (Ferreira, 2023 p. 25). Adaptado de *The guitar works of Garoto*, 1991

Antes de destacar possíveis aproximações entre a linguagem composicional de Claudio Santoro e o estilo de Jobim, é importante reconhecer que o estilo harmônico característico da bossa nova resultou da convergência de diversas referências musicais. Músicos como Garoto e Johnny Alf, por exemplo, já exploravam harmonias que mesclavam elementos da música popular e eruditas contemporâneas, criando um terreno fértil para inovações posteriores. Nesse cenário, Antônio Carlos Jobim foi em parte inspirado por

<sup>25</sup> Sobre o assunto da batida rítmica da bossa nova, este será abordado com mais detalhes no capítulo 4, onde serão explorados os principais padrões rítmicos, sua relação com o samba, suas variações e os desdobramentos no acompanhamento característico do gênero, com base em análise de partituras e gravações.

compositores como Claudio Santoro, cuja obra unia a música contemporânea europeia às raízes brasileiras, promovendo uma fusão de elementos populares e eruditos. Jobim encontra também em Santoro possibilidades harmônicas e melódicas, que viriam a ser marcas da sua sonoridade e consequentemente da bossa nova.

O Prelúdio número 1, cujo subtítulo é *Tes yeux* (Teus olhos) *Pour Lia*, é o primeiro (de 29) do Período Nacionalista, que pertence a uma série de 13 *Canções de amor*, que segundo Camila Fresca, foram feitas em “parceria com o poeta Vinícius de Moraes (1913-1980)” (2019, p. 313). Essa peça, especificamente, foi chamada de *Ouve o silêncio*. As versões para piano e canto foram estreadas em Brasília por Gelsa Ribeiro e Vanda Oititica.

Segundo Iracele Aparecida Vera Livero (2017, p.4), para compreender melhor a obra de Santoro, é necessário perceber e compreender que “ao longo dos tempos foram estabelecidos novos conceitos de harmonia e de sonoridade” assim como “é através da descoberta de novos timbres, novas sonoridades e do caráter expressivo dado, que reside o intimismo das suas emoções”.

Não é intenção do presente trabalho uma análise estruturada mais aprofundada da peça, entretanto, serão pontuadas algumas características musicais que a partitura apresenta, encontrando afinidades com a obra *Luiza*, para efeito de comparação de semelhança estético musical entre os universos da música popular em Tom Jobim e da música de concerto em Claudio Santoro.

Em relação à sua estrutura, a obra é relativamente curta e lenta como sugere o andamento *Lento expressivo*. Tem uma textura simples, de melodia acompanhada, com interessantes cadências harmônicas.

De acordo com Iracele Aparecida Vera Livero de Souza (2003, p. 169), a música possui uma seção única, que vai do compasso 1 ao 23<sup>26</sup>, seguida de uma *Coda*. Essa seção única se baseia no modo frígio e apresenta variações métricas entre compassos quaternário, ternário e binário. Nela, destaca-se a presença de um motivo rítmico na melodia, conforme apresentado na Figura 6, que se desenvolve ao longo da seção.

---

<sup>26</sup> Conforme partitura completa apresentada no Anexo deste trabalho

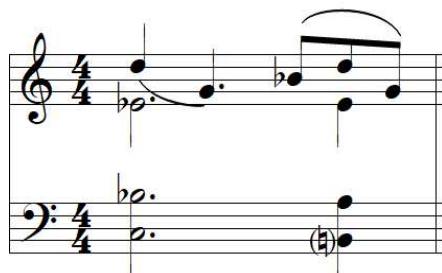


Figura 6: Motivo melódico em *Tes yeux* – Claudio Santoro. Fonte: transcrição do autor

Tal padrão rítmico é muito semelhante ao utilizado por Tom Jobim na música *Luiza*<sup>27</sup>, demonstrado na Figura 7, lançada no álbum ao vivo gravado no Festival de Montreal em 1980 e “escrita para a novela *Brilhante*, da Rede Globo de Televisão, em 1981”.<sup>28</sup>

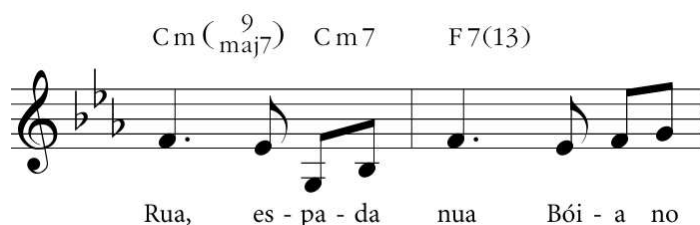


Figura 7: Motivo melódico em *Luiza* – Tom Jobim. Fonte: <https://www.jobim.org/jobim/handle/2010/4845>

Sobre os aspectos harmônicos em Santoro, é predominante a presença dos intervallos de sétimas e nonas nos blocos de acordes, que mesmo estando em um universo modal, apresenta interessantes movimentos de cadência como nos compassos 6 e 7 demonstrados na Figura 8:

<sup>27</sup> Embora o foco do recorte temporal deste trabalho seja o do início da bossa nova, a comparação com *Luiza* de Tom Jobim – composta posteriormente – é pertinente para evidenciar a permanência e evolução de certos padrões na obra do compositor, demonstrando como elementos continuaram a refletir em sua produção musical ao longo das décadas.

<sup>28</sup> Disponível em <https://www.jobim.org/jobim/handle/2010/3987>

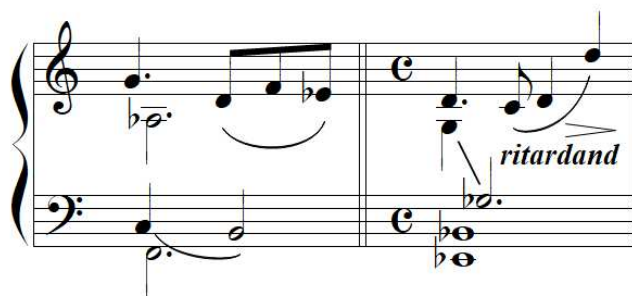


Figura 8: Cadência Fm7(9) – Eb7 em *Tes yeux* – Claudio Santoro.  
Fonte: transcrição do autor

Apesar de Claudio Santoro ter representação na área da música de concerto, é claramente perceptível a presença de elementos da música popular na obra, elementos esses que serão usados posteriormente na bossa nova. Corroborando com essa fala, Fresca afirma que

O elo musical mais evidente entre as canções de Santoro e o movimento iniciado em 1958 (com o compacto simples de João Gilberto contendo as canções *Chega de saudade* e *Bim bom*) no Rio de Janeiro é Vinícius de Moraes, mas não só. Musicalmente, a harmonia dessas canções aproxima-se das inovações da Bossa Nova, embora tenham sido compostas alguns anos antes (2019 p. 314).

Além da presença de Vinícius de Moraes, das particularidades harmônicas e do contexto temporal, é possível identificar na textura de uma melodia acompanhada características do universo da música popular, tanto na obra de Claudio Santoro quanto na de Tom Jobim. Embora os processos de criação musical nos campos da música popular e da música de concerto sigam trajetórias distintas, a concepção musical e a performance presentes nas composições de Tom Jobim revelam pontos de convergência entre esses universos, resultando em sonoridades que, em determinados aspectos, se aproximam.

Essa aproximação entre o universo popular e o erudito, evidenciadas também nas obras de Chopin e Garoto, revela que a música brasileira sempre esteve aberta ao diálogo e à incorporação de diferentes intervenções e contribuições, resultando em sonoridades híbridas e inovadoras que impactaram diretamente a obra de Tom Jobim. Como destaca Bollos,

acreditamos que essa música popular nada mais é do que uma nova tradição da música popular brasileira com características eruditas, dentro de um âmbito particularmente envolvido com questões de mercado e cultura de massa, cujo principal representante é Tom Jobim” (2010, p. 87).

Nesse sentido, a construção estética da bossa nova reflete tanto a valorização das tradições nacionais quanto a assimilação de elementos estrangeiros. Assim, para compreender plenamente as dinâmicas que moldaram a identidade musical brasileira, é fundamental analisar como o contato com outras culturas, especialmente a estadunidense, impactou e foi retratado nas produções musicais do país.

## **2.1 Intercâmbio cultural: encontros entre as músicas dos Estados Unidos e do Brasil**

A cultura brasileira, e a música em particular, manifestam, desde as primeiras décadas do século XX, uma tensão de amor e ódio em relação à cultura dos Estados Unidos, expressa explicitamente em diversas letras de canções. As referências à cultura dos Estados Unidos presentes na música brasileira dão-se a partir da década de 1920 no teatro de revista (Antunes, 2002). Segundo Vera Lúcia Menezes de Oliveira e Paiva, em artigo intitulado *A língua inglesa aos olhos dos sambistas*, há registros de revistas com nomes em inglês: “*Jazz-band* em 1923, e *Off side* em 1924” (1995, p. 133). A autora ainda relata que em 1927, na revista *Ooóó*, Araci Cortes canta um samba intitulado *Black-Botton* “futurando uma mistura de ritmos e de concepções...”, ainda que a autora não revele se este samba é de autoria de algum compositor brasileiro ou se é uma versão, uma vez que este é o título de uma tradicional canção estadunidense composta por *Perry Bradford* (Feather, 1960, p.140) e popularizada nos Estados Unidos a partir de 1926 através do espetáculo da *Broadway* intitulado *George White’s Scandals*.

Outra canção que Paiva cita é *Sapateado* de Ary Barroso e Luiz Iglésias, de 1929, música integrada à revista *Compra um bonde* e lançada em fonograma no ano seguinte pela Odeon, com Araci Cortes acompanhada pela Orquestra Copacabana.<sup>29</sup> O que a autora chama a atenção é que esta canção, originalmente lançada como *foxtrote*, é uma “apologia exagerada do ritmo americano [...] mais tarde renegada por Ari Barroso, em entrevista ao *Correio da Manhã*, em 26 de Janeiro de 1930”.

---

<sup>29</sup> Disponível para audição no site do Instituto Moreira Salles em: <https://l1nq.com/GvHFh>. Acesso em 27 de junho de 2025

Além dos teatros de revista, é possível notar que o jazz, junto com estilos musicais brasileiros, estava presente em outros ambientes como dos cabarés, como afirma Adalberto Paranhos:

No Brasil, o *jazz* também insuflou novos ares nos cabarés e nos espetáculos de teatro de revista. (...) Como já foi atestado, no liquidificador sonoro das revistas ouviam-se, em regime de comunhão de bens culturais, sambas, maxixes, marchinhas e ritmos estrangeiros, principalmente de origem norte-americana (2020, p. 233).

A partir dos anos de 1930, a intercorrência da cultura estadunidense na cultura brasileira, teve um impulso no cinema falado. Segundo Paiva “o *American way of life* é glorificado em nossas telas e a elite, que até então usava e abusava do empréstimo da língua francesa, adere à moda do inglês exportado pelos Estados Unidos” (Paiva, 1995, p. 135).

É nesse contexto que Noel Rosa, Ismael Silva e Francisco Alves compõem a canção *Não tem tradução*, lançada em fonograma<sup>30</sup> pela Odeon em 1933, interpretada por Francisco Alves acompanhado pela Orquestra Copacabana. Segundo Paiva a letra do samba é uma denúncia a essa aculturação especificamente pelo cinema falado.

João Máximo e Carlos Didier, biógrafos de Noel Rosa, discordam dessa afirmação. Para eles “o cinema falado não foi o culpado de toda transformação” uma vez que, enquanto o cinema ainda era mudo, nos bailes da época se dançavam outros ritmos estrangeiros em voga. Tal inovação se dava pela presença de termos em inglês no linguajar do brasileiro, seja “dos jovens e dos velhos, dos jornalistas e dos homens de teatro, dos escritores e dos sambistas” para os quais a genialidade de Noel Rosa não passou despercebida (1990, p. 243).

A letra destaca a relação entre tradição e modernidade, evidenciando uma tensão entre o samba e as novas tendências importadas, como o *foxtrote* e o uso de gírias estrangeiras /alô, alô boy/ e /alô Johnny/. O samba é apresentado como algo que /não tem tradução/ e que carrega uma identidade própria, que não pode ser reduzida ou substituída por expressões estrangeiras.

O verso /A gíria que o nosso morro criou / Bem cedo a cidade aceitou e usou/ reconhece o impacto cultural das comunidades populares sobre a cultura urbana mais ampla, mostrando que a linguagem e os costumes do morro têm valor e legitimidade. Há

---

<sup>30</sup> Disponível no site do IMS em: <https://l1nq.com/aa7Yi>. Acesso em 27 de junho de 2025.

uma crítica àqueles que abandonam o samba tradicional em favor de modismos estrangeiros, perdendo a autenticidade e o vínculo com suas raízes.

A figura do malandro, tradicional personagem do samba, é retratada como alguém que /deixou de sambar, dando pinote / E só querendo dançar o *foxtrote*/, simbolizando a mudança de comportamento e a adoção de uma postura mais voltada para a exibição e para a influência estrangeira, em detrimento da tradição do Brasil.

A letra também valoriza o amor e as expressões afetivas genuinamente brasileiras, /Amor lá no morro é amor pra chuchu/, contrapondo-as às formas superficiais e estrangeiras de comunicação amorosa, como o */I love you/*.

### **Não tem tradução**

O cinema falado é o grande culpado da transformação  
 Dessa gente que sente que um barracão prende mais que um xadrez  
 Lá no morro, seu eu fizer uma falseta  
 A Risoleta desiste logo do francês e do inglês  
 A gíria que o nosso morro criou  
 Bem cedo a cidade aceitou e usou  
 Mais tarde o malandro deixou de sambar, dando pinote  
 E só querendo dançar o *foxtrote*  
 Essa gente hoje em dia que tem a mania da exibição  
 Não entende que o samba não tem tradução no idioma francês  
 Tudo aquilo que o malandro pronuncia  
 Com voz macia é brasileiro, já passou de português  
 Amor lá no morro é amor pra chuchu  
 As rimas do samba não são *I love you*  
 E esse negócio de alô, alô *boy* e alô *Johnny*  
 Só pode ser conversa de telefone.

Em 1931 a Odeon lança o fonograma<sup>31</sup> intitulado *Canção pra inglês ver* com interpretação do próprio autor, Lamartine Babo. A canção, em ritmo de *foxtrote* apresenta uma letra misturando signos da língua portuguesa, assim como do inglês e do francês e que não fazem sentido a não ser pelo resultado cômico da rima (Paiva, 1995, p.137). O curioso dessa gravação é que ao final da letra, Lamartine faz uma vocalização em torno da melodia como uma referência ao *scat singing*, meio usual de improvisação característico

---

<sup>31</sup> Disponível no site do IMS em: <https://encr.pw/60wJQ>. Acesso em 27 de junho de 2025



do jazz, no qual o improvisador imita a articulação, a fraseologia e os ataques dos instrumentos (Bauer, 2002).

A letra com erros propositalmente aparentes na grafia e na sintaxe do inglês */Forget sclaine maine Itapiru/, /Forguet five underwood I Shell/ e /Fly toss my till/*, cria um efeito de estranhamento e humor, que pode ser interpretado como uma crítica à apropriação superficial e confusa da língua inglesa na cultura brasileira.

O título *Canção pra inglês ver* já sugere uma ironia: a expressão popular significa algo feito para impressionar ou enganar o público estrangeiro, especialmente o inglês, sem necessariamente ter substância real. Assim, a letra parece satirizar a tentativa de “fingir” fluência ou sofisticação cultural por meio do uso do inglês, sem domínio efetivo da língua.

A canção aborda, de forma indireta e fragmentada, a interferência americana e inglesa no Brasil, especialmente em contextos urbanos e populares. Referências a marcas, lugares e expressões estrangeiras */Standard Oil/, /Studbaker Jaceguai/, /Independance lá do Paraguai/*, misturam-se com termos e imagens brasileiras. */salada de alface/, /abacaxi whisky/, /malacacheta/, /reclaime de andaime/*, criando uma colagem cultural que evidencia certa “confusão” e o choque entre o local e o global.

A repetição do */I love you/* e a mistura de expressões francesas */Mon Paris jet’aime/* com termos brasileiros e ingleses reforçam essa ideia de intercâmbio caótico, que não é rejeição nem submissão, mas uma negociação complexa e ambígua.

É uma obra que, por meio de sua letra fragmentada, mistura linguística e humor crítico, oferece uma reflexão sobre a identidade da cultura brasileira diante da incidência estrangeira. Trata-se de uma canção que propõe um olhar irônico e consciente sobre a globalização, a linguagem e a construção da identidade, reafirmando a importância de um diálogo autêntico e crítico.

Em 29 de novembro de 1932, acompanhados pela Orquestra Victor Brasileira, Carmen Miranda e Lamartine Babo interpretam a marcha *Good Bye*, composta por Assis Valente e lançada em fonograma<sup>32</sup> pela Victor em 1933. Nacionalista declarado, Valente foi um dos sambistas mais relevantes dos anos de 1930 e desprezava os estrangeirismos (Paranhos, 2020).

---

<sup>32</sup> Disponível no site do IMS em: <https://l1nq.com/EiC63>. Acesso em 27 de junho de 2025.

A letra também representa uma sátira condenando aqueles que pretendiam se parecer com o povo da elite fazendo o uso de expressões em inglês. Aborda a interferência crescente da língua inglesa e da cultura estrangeira sobre a população brasileira, especialmente nas comunidades populares, representadas aqui pelo /moreno frajola/, figura típica do samba que simboliza o homem simples, muitas vezes marginalizado e sem acesso pleno à educação formal.

A canção critica o hábito, cada vez mais comum, de substituir expressões tradicionais em português por termos em inglês, como /*good morning*/ e /*good night*/, em detrimento de saudações genuinamente brasileiras como /boa-noite/ e /bom-dia/. Essa mudança linguística é vista como um sinal de alienação, especialmente para quem não teve oportunidade de estudar: /que nunca frequentou as aulas da escola/.

O tom da letra é didático e ao mesmo tempo irônico. O eu lírico se dirige diretamente ao /*boy*/, termo que no contexto da canção, pode representar o jovem urbano influenciado pela cultura estrangeira e o adverte a abandonar /a mania do inglês/, que é considerada /tão feia/ para o moreno frajola.

A referência ao /lâmpião de querosene/ e à /luz da *light*/ simboliza a passagem da tradição para a modernidade, mas também sugere uma certa resistência ou saudade do que é genuinamente nacional diante da imposição de elementos estrangeiros. O “lâmpião” representa o antigo modo de vida, enquanto a /luz da *light*/, termo que remete à companhia de energia elétrica, simboliza a modernização. As sílabas /B e bé, b i bi, b a ba/ funcionam como um exercício lúdico e pedagógico, reforçando a ideia de que a língua portuguesa deve ser preservada e ensinada com orgulho.

Após uma carreira de muito sucesso no Brasil, Carmen Miranda juntamente com o grupo Bando da Lua se mudam para os Estados Unidos em 1939. Após um ano de trabalho intenso de apresentações em cidades como Boston, Nova York, Chicago, Washington D.C. e outras, e ter gravado seu primeiro filme que ainda seria lançado no Brasil intitulado *Serenata Tropical*, Carmem Miranda e o Bando da Lua regressam de férias ao Brasil.

Neste ínterim, Carmen Miranda, com a saúde debilitada, é convidada pela então primeira-dama Darcy Vargas para uma participação em um show com várias atrações em prol da Cidade das Meninas<sup>33</sup>. Segundo Castro, o locutor Cesar Ladeira a anuncia enfatizando seus feitos e conquistas nos Estados Unidos. Porém a plateia estava repleta

---

<sup>33</sup> A Cidade das Meninas era “um empreendimento filantrópico a ser construído na baixada fluminense, destinado a dar abrigo e educação a jovens desvalidas” (Castro, 2005, p.248)

de membros do Estado-Novo e de empresários e industriais brasileiros que flertavam naquele momento com a Alemanha do *führer*, e não tinham muita empatia com os Estados Unidos, não recebeu o anúncio com entusiasmo. A leitura que Castro faz é que “os ministros e funcionários do governo se irritaram ao ver que a artista que emigrara com o apoio deles, para fazer valer o Brasil e sua música junto ao inimigo, voltara corrompida por esse inimigo” (2005, p.251). Castro ressalta que contribuiu para a fria recepção de Carmen, a maneira como ela se dirigiu em inglês ao público, saudando-os com um “*Good night people!*” – em vez do tradicional [...] ‘Oi, macacada!’”, que seria muito mais ao seu estilo (Castro, 2005, p.249).

Ainda segundo Castro, Carmen, que se orgulhava de cantar música brasileira por onde se apresentasse no exterior, foi infeliz ao abrir sua apresentação com uma canção em ritmo de rumba que apesar de letra em português, tinha no título e no refrão a frase em inglês: *South american way*. Após cantar três músicas Carmem sai frustrada do palco.

Em sua dissertação de mestrado Rafael Mariano Camilo Silva afirma que:

Para alguns críticos, Carmen Miranda foi acusada de ser instrumento da estratégia estadunidense de boa vizinhança com os países latino-americanos antes da Segunda Guerra e também de servir ao populismo de Getúlio Vargas. Acusavam-na ainda de acentuar estereótipos do Brasil, de rebuscar os gestos, de “americanizar-se” (2017, p. 27).

Mas essa oposição não é de todo generalizada. Dois meses após a experiência traumática, ainda de férias no Brasil, Carmen e o Bando da Lua voltam a se apresentar no mesmo palco do Cassino da Urca, agora recepcionada calorosamente por uma audiência composta de pessoas da sociedade em geral, com repertório repleto de sambas-exaltação<sup>34</sup>. Nesse show ela apresenta pela primeira vez o samba *Disseram que voltei americanizada*, de Luiz Peixoto e Vicente de Paiva, gravada pela Odeon em 2 de setembro de 1940 e lançada em novembro do mesmo ano no fonograma 11913<sup>35</sup>.

---

<sup>34</sup> Segundo a Enciclopédia da Música Brasileira, samba-exaltação é um “samba de melodia extensa e letra de tema patriótico, cuja ênfase musical recai sobre o arranjo orquestral que busca um caráter de grandiosidade, inclusive com recursos sinfônicos. Modalidade muito cultivada por compositores profissionais do teatro musicado e dos meios do rádio e do disco a partir do sucesso da composição *Aquarela do Brasil* (Ari Barroso), gravada em 1939 por Francisco Alves. A música ocupava as duas faces do disco de 78 rpm Odeon nº 11.768 e trazia como indicação “Cena Brasileira”, tendo o acompanhamento da Orquestra de Radamés Gnattali, colaborador do autor na parte do arranjo”. (Marcondes, 2003, p. 705)

<sup>35</sup> Disponível para audição no site do Instituto Moreira Salles em: <https://l1nq.com/imsUU>. Acesso em 25 de junho de 2025.

A canção expressa uma crítica irônica e bem-humorada às acusações de "americanização" feitas a uma personagem que retorna ao Brasil após um período fora, possivelmente no exterior ou em contato com a cultura estadunidense. Essa "americanização" é vista como uma ameaça à identidade cultural brasileira, especialmente no que tange à música e aos costumes populares.

Logo no início, a personagem menciona as acusações que sofre: dizem que ela voltou /americanizada com o burro do dinheiro/ e que estaria /muito rica"/. Isso sugere um estereótipo de que o contato com a cultura americana traria mudanças materiais e comportamentais, vistas com desconfiança. No entanto, a letra rebate essas críticas com ironia, questionando a validade desses julgamentos.

A personagem afirma que, apesar das acusações, continua ligada às tradições brasileiras: /Eu que nasci com o samba e vivo no sereno / Topando a noite inteira a velha batucada/. Essa afirmação reforça sua identidade cultural genuína, marcada pela música popular do Brasil e pela convivência nos ambientes típicos do samba.

A letra menciona instrumentos tradicionais do samba, como o pandeiro e a cuíca, ressaltando a importância da musicalidade típica brasileira. O desconforto com o /breque do pandeiro/ e o arrepio ao ouvir a cuíca indicam uma sensibilidade aguçada para os elementos da música popular, que não se perderam apesar das supostas mudanças.

Além disso, a personagem rejeita a ideia de que tenha perdido o /molho, ritmo, nem nada/, ou seja, a essência do samba e da cultura nacional. A referência aos "balangandans", adornos típicos usados em festas e danças populares, reforça a ligação com as tradições culturais brasileiras.

A letra expressa um forte sentimento de resistência cultural, especialmente na frase: /Eu digo mesmo eu te amo, e nunca *I love you*/, que contrapõe o amor genuíno pela cultura brasileira ao que seria uma influência estrangeira superficial.

O verso final, /Enquanto houver Brasil na hora da comida / Eu sou do camarão ensopadinho com chuchu! /, reafirma o apego às raízes, usando a comida típica como símbolo da identidade nacional, mostrando que, apesar das mudanças externas, a personagem permanece fiel ao Brasil.

A canção é um exemplo claro da ambivalência presente na cultura brasileira diante da influência dos Estados Unidos. Há um misto de fascínio, crítica e reafirmação da identidade nacional. A letra usa ironia e elementos culturais para defender a

autenticidade brasileira frente às acusações de "americanização", tornando-se um importante documento para entender as tensões culturais no Brasil do século XX.

### **Disseram que eu voltei americanizada**

E disseram que eu voltei americanizada  
 Com o burro do dinheiro que estou muito rica  
 Que não suporto mais o breque do pandeiro  
 E fico arrepiada ouvindo uma cúica  
 Disseram que com as mãos estou preocupada  
 E corre por aí que eu sei certo zum-zum  
 Que já não tenho molho, ritmo, nem nada  
 E dos balangandans já nem existe mais nenhum  
 Mas pra cima de mim, pra que tanto veneno?  
 Eu posso lá ficar americanizada?  
 Eu que nasci com o samba e vivo no sereno  
 Topando a noite inteira a velha batucada  
 Nas rodas de malandro minhas preferidas  
 Eu digo mesmo eu te amo, e nunca *I love you*  
 Enquanto houver Brasil na hora da comida  
 Eu sou do camarão ensopadinho com chuchu!

Nesta mesma linha, podemos citar a marcha *Alô John*, de autoria e interpretação de Jurandir Santos, lançada em fonograma<sup>36</sup> pela Columbia em 1933. A canção apresenta na letra um “convite ao turista americano para passar o carnaval no Brasil” e “signos do código linguístico inglês [...] adaptados fonológica, ortográfica e sintaticamente à língua portuguesa” dando sentido ao texto. (Paiva, 1995, p.139)

Expressões como */American if* drinque não estope/ e */Alô John* Cambeque prá folia/ ilustram essa transposição linguística que, ao mesmo tempo em que brinca com a pronúncia e a grafia, estabelece uma comunicação lúdica e persuasiva com o ouvinte estrangeiro.

Além disso, a marcha utiliza o vocativo “Alô John” para identificar diretamente o interlocutor estrangeiro, diferenciando-o do público brasileiro que atua como observador da interação, o que reforça a função da canção como estratégia de marketing cultural e turística. A oferta de prazer, a garantia de que não é necessário dispor de muito dinheiro

---

<sup>36</sup> Disponível no site do IMS em: <https://l1nq.com/MozIl>. Acesso em 25 de junho de 2025

(/se não reve *money* não faz mal/) e o apelo à descontração são elementos que compõem o convite sedutor para o carnaval, ressaltando a hospitalidade e o clima festivo do Brasil.

*Alô John* pode ser entendida como um exemplo precoce da apropriação crítica e criativa da língua inglesa na música popular do Brasil, que não só reflete a presença e influência cultural dos Estados Unidos no país, mas também evidencia uma resistência e adaptação cultural que reafirma a identidade nacional por meio do humor e da linguagem híbrida.

Outra referência à cultura estadunidense aparece na marcha *OK*, também de autoria de Jurandir Santos, registrada em fonograma<sup>37</sup> por Carmen Miranda e Lamartine Babo em 27 de dezembro de 1933 e lançada pela Victor em 1934. Na gravação quem faz o acompanhamento é o grupo *Diabos do Céu*. A canção cuja letra também usa signos da língua inglesa mesclado com o português é “um diálogo com sua composição anterior ‘Alô John’”. (Paiva, 1995, p.140).

A marcha *OK* é uma obra que exemplifica a criatividade e o humor presentes na música popular do Brasil da época. A letra apresenta uma mescla de expressões em inglês e português, como */Okay, okay, stop/*, */yes if you please/*, */look, look/* e */shut, shut this door/*, que são adaptadas fonológica e sintaticamente ao português, criando uma espécie de “portunhol” anglófono que provoca um efeito sonoro divertido e descontraído.

A repetição de expressões como */okay/* e */ó-ó ó-ó/* reforça o ritmo contagiante da marcha, característica típica do gênero carnavalesco, que visa a participação popular e a celebração.

Além disso, a letra sugere uma situação de cansaço e vigilância */stop* que eu já cansei/ e */estão nos espiando/* que pode ser interpretada como uma referência sutil às tensões sociais e políticas da época, ou simplesmente como um elemento narrativo que cria um clima de brincadeira e cumplicidade com o ouvinte. A menção a */pouco dinheiro/* também traz um toque de realidade cotidiana, aproximando a canção do público comum e reforçando sua função social. *OK* reflete a interação entre o local e o global, o popular e o cosmopolita, e consolida-se como uma peça importante no repertório carnavalesco e na história da música popular do Brasil.

A marcha carnavalesca *Yes, nós temos bananas*, de autoria de João de Barro e Alberto Ribeiro, interpretada por Almirante, com acompanhamento da Orquestra Odeon,

---

<sup>37</sup> Disponível no site do IMS em: <https://l1nq.com/Naujg>. Acesso em 25 de junho de 2025.

sobre direção de Simon Boutman, gravada em 4 de novembro de 1937 e lançada em fonograma<sup>38</sup> 78 rpm pela Odeon no ano seguinte, é inspirada na canção norte-americana de Frank Silver e Irving Cohn, lançada em 1923<sup>39</sup>, que comicamente “brinca” com o uso equivocado gramatical da língua inglesa, e que segundo Mello e Severiano:

É um canção humorística, cheia de disparates: “Yes, we have no bananas/ we have no bananas today/ we’ve string beans/ and onions, cabbages and scallions/ and all kind of fruit...” (“Sim, nós não temos bananas? Não temos bananas hoje/ nós temos vagens/ e cebolas, repolho e alho poró/ e toda espécie de fruta...”) [...] espalhou-se pelo mundo como um dos sucessos dos “loucos anos 1920” quando a música dos Estados Unidos assumiu a hegemonia do mercado internacional (2015, p.178).

Ao fazer a marcha, os autores brasileiros fazem, ainda que com humor, uma crítica à soberba estadunidense de se referir aos países latino-americanos como *banana republics*.

### **Yes, nós temos bananas**

Yes, nós temos bananas  
 Bananas pra dar e vender  
 Banana menina tem vitamina  
 Banana engorda e faz crescer  
 Vai para a França o café, pois é  
 Para o Japão o algodão, pois não  
 Pro mundo inteiro, homem ou mulher  
 Bananas para quem quiser  
 Mate para o Paraguai, não vai  
 Ouro do bolso da gente, não sai  
 Somos da crise, se ela vier  
 Bananas para quem quiser

Apesar de não apresentar em sua letra signos da língua inglesa, o samba *Brasil Pandeiro*, de autoria de Assis Valente e gravado pelo grupo Anjos do Inferno em 26 de fevereiro de 1941 e lançado em fonograma<sup>40</sup> pela Columbia no mesmo ano, apresenta em sua temática a relação política que havia no período graças ao esforço estadunidense de

<sup>38</sup> Disponível no site do IMS em: <https://l1nq.com/hJszJ>. Acesso em 27 de junho de 2025.

<sup>39</sup> Disponível no site do Youtube em: <https://l1nq.com/6V6Ac>. Acesso em 27 de junho de 2025.

<sup>40</sup> Disponível no site do IMS em: <https://l1nq.com/AL7Te>. Acesso em 27 de junho de 2025

aproximação cultural e comercial com o Brasil conhecido como Política da Boa Vizinhança. Dentro deste contexto, afirma Adalberto Paranhos que:

Num samba que atravessaria gerações, Assis Valente emplacou, no início dos anos 1940, um sucesso que ao que tudo indica, foi encarado como um tanto quanto insolente e desafiador por Carmen Miranda, justamente a intérprete que mais jogou luz sobre a obra desse autor e que, em tempos de política da boa vizinhança, houve por bem não gravá-la. Como quem percebe que os pratos da balança das relações entre os Estados Unidos e o Brasil pendiam muito mais para o lado dos norte-americanos, Assis Valente, não sem certo sarcasmo, propôs que as coisas fossem recolocadas no devido lugar no esfuziante samba “Brasil pandeiro” (2020, p. 236).

Anos mais tarde, em 1972, a canção foi regravaada pelo grupo *Novos baianos* no álbum *Acabou chorare*, contribuindo para a popularização e o reconhecimento da obra como um hino da cultura brasileira, especialmente do samba-exaltação.

A letra de *Brasil pandeiro* faz uma referência direta ao trabalho de Carmem Miranda nos Estados Unidos ao afirmar que o /Tio Sam /anda dizendo que o molho da baiana melhorou seu prato/. Curiosamente, antes de ser gravada pelos *Anjos do inferno*, o samba foi oferecido a Carmem Miranda, que recusou a gravação.

A canção convoca o povo brasileiro, especialmente a /gente bronzeada/ a valorizar seu patrimônio cultural, exaltando tradições musicais e culinárias típicas, como o acarajé, o abará e o cuscuz. O samba destaca a batucada como uma expressão autêntica e valiosa da identidade nacional, simbolizada pelo pandeiro, instrumento que dá nome à música e representa a batida e o ritmo característicos do samba.

A menção ao /Tio Sam/, símbolo dos Estados Unidos, que /tocar pandeiro para o mundo sambar/ e /querendo conhecer a nossa batucada/ sugere a crescente influência e o reconhecimento da cultura brasileira no cenário internacional. Ao mesmo tempo, reflete a política de aproximação cultural entre Brasil e Estados Unidos naquele contexto histórico. A letra funciona como uma afirmação de orgulho nacional e resistência cultural diante do imperialismo cultural estadunidense, ao mesmo tempo em que reconhece a importância do diálogo entre as nações.

O refrão, em forma de oração, /Brasil, esquentai vossos pandeiros / Iluminai os terreiros / Que nós queremos sambar/, reforça o convite à valorização e preservação das tradições culturais brasileiras, convocando o povo a celebrar sua identidade por meio da música e da dança.



### Brasil Pandeiro

Chegou a hora dessa gente bronzeada mostrar seu valor  
 Eu fui à Penha, fui pedir a Padroeira para me ajudar  
 Salve o Morro do Vintém  
 Pendura a saia, eu quero ver  
 Eu quero ver o tio Sam tocar pandeiro para o mundo sambar  
 O Tio Sam está querendo conhecer a nossa batucada  
 Anda dizendo que o molho da baiana melhorou seu prato  
 Vai entrar no cuscuz, acarajé e abará  
 Na Casa Branca já dançou a batucada com ioiô, iaiá  
 Brasil, esquentai vossos pandeiros  
 Iluminai os terreiros que está na hora de sambar  
 Há quem sambe diferente noutras terras  
 Outra gente, num barulho de matar  
 Batucada, reúne vossos valores  
 Pastorinhas e cantores  
 Expressões que não têm par, ó meu Brasil  
 Brasil, esquentai vossos pandeiros  
 Iluminai os terreiros que nós queremos sambar  
 Brasil, esquentai vossos pandeiros  
 Iluminai os terreiros que nós queremos sambar

O samba *Adeus América*, de Geraldo Jacques e Haroldo Barbosa, foi gravado em 28 de março de 1948 pelo grupo vocal Os Cariocas, e o fonograma lançado pela Continental no mesmo ano.<sup>41</sup> A canção também foi gravada por João Gilberto em 1985, durante apresentações ao vivo no *Montreux jazz festival*, com lançamentos posteriores em LP e CD.

Vale observar que o grupo *Os cariocas*, que foram referência no período da bossa nova, e considerados pelos críticos como “o mais criativo conjunto vocal da história desse país” já em 1948 ousavam em suas harmonias vocais com o uso de “dissonância”, assim como faziam nos Estados Unidos grupos como os *Modernaires* e os *Pied pipers* (Paranhos, 2020, p. 239).

A canção apresenta em sua temática bem simples e direta de alguém pelo anseio do *American dream* que foi atrás de melhores oportunidades nos Estados Unidos da América, mas que por motivos de saudade resolve voltar para o Brasil. Com alguns signos da língua inglesa, sobretudo referências de estilos de jazz como: *boogie woogie*, *fox-trote*

---

<sup>41</sup> Disponível no site do IMS em: <https://l1nq.com/lq96w>. Acesso em 27 de junho de 2025.

e *swing*, contrapondo-se a elementos da música brasileira, particularmente do samba, como por exemplo “cuíca” e “tamborim”.

Embora seja uma situação comum, a letra não representa uma história real vivida pelos autores, mas tem uma relevância histórica por representar “a estreia em disco de Os Cariocas, conjunto que iria revolucionar a história dos grupos vocais brasileiros” (Mello e Severiano, 2015, p.271).

Apesar de ser em ritmo de samba a música apresenta uma rápida alteração na condução rítmica, cuja levada de samba se transforma em *foxtrote* por quatro compassos (quaternário) no momento que as vozes vocalizam /e bap ueba/, em uma espécie de *scat singing*. Embora não seja improvisado é claramente em forma de pergunta e resposta.

### Adeus América

Não posso mais, ai que saudade do Brasil  
 Ai que vontade que eu tenho de voltar  
 Adeus América, essa terra é muito boa  
 Mas não posso ficar porque  
 O samba mandou me chamar (bis)  
 Eu digo adeus ao *boogie woogie*, ao *woogie boogie*  
 E ao *swing* também  
 Chega de rocks, *foxtrotes* e pinotes  
 Que isso não me convém  
 Eu voltar pra cuíca, bater na barrica  
 Tocar tamborim  
 Chega de *lights* e *all rights*, e de *lights*, *good nights*  
 Isso não dá mais pra mim, não  
 e bap ueba, e bap ueba, (bis)  
 Eu quero um samba feito só pra mim  
 Oooô, oooooôô

O samba *Edmundo (In the mood)* tem uma relação direta com a música norte-americana, não pelo conteúdo do texto, mas pelo fato de ser uma versão de uma das canções mais icônicas da era do *swing* e que foi popularizada pela *bigband* liderada por Glenn Miller em 1939 (Feather, 1960, p. 333)<sup>42</sup>. A melodia da música é caracterizada pela presença de um *riif* em forma de arpejos que varia conforme a condução harmônica.

---

<sup>42</sup> “[...] During 1939 this orchestra reached phenomenal Heights of popularity after a series of hit records, among them *Moonlight Serenade* (the band’s theme), *Sunrise Serenade*, *Little Brown Jug*, *In the Mood*. [...]”.

Vale ressaltar que a versão brasileira, é adaptada pelo músico violonista e compositor Aloysio de Oliveira<sup>43</sup>, na qual é possível notar que ele mantém a originalidade do arranjo nos elementos melódicos e harmônicos, porém altera a levada de *foxtrote* para samba.

Em sua auto biografia, Aloysio de Oliveira afirma que fazia versões de músicas americanas como passatempo, além de *Edmundo (In the mood)* também escreveu

The Old Piano Roll Blues, Rag Mop Samba, Bibidi-Babadi-Boo, Sunny Side of the Street e muitas outras. Todas adaptadas ao nosso ritmo de samba. Gravamos várias delas para a Decca Records e um desses discos chegou a merecer, na revista especializada Down Beat, o destaque de disco do mês (1983, p. 139-142).

*Edmundo (In the mood)* foi gravada por Aloysio de Oliveira acompanhado pelo grupo *Bando da lua* tendo sido o fonograma<sup>44</sup> lançado no Brasil no ano de 1951 pelo selo Copacabana.

A letra de *Edmundo* apresenta um personagem central, Edmundo, descrito como alguém distraído e desajeitado, que vive situações cotidianas de forma confusa e engraçada. A narrativa é construída a partir de pequenas cenas do dia a dia, nas quais Edmundo comete erros inusitados, como colocar o chinelo no travesseiro, fritar o roupão na cozinha, mexer a água da banheira com uma colher e passar pasta de dente no pão.

Essas imagens criam um tom humorístico e leve, explorando a figura do “homem desorientado”, que parece não ter controle sobre suas ações. A repetição da frase /É demais/ o homem não sabe o que faz/ reforça a ideia de que Edmundo é uma pessoa atrapalhada, gerando empatia e até pena, como expressa o eu lírico: /Eu tenho pena do rapaz/.

A simplicidade da letra, com sua sequência de absurdos cotidianos, funciona como uma sátira bem-humorada das pequenas confusões da vida, tornando o personagem

---

<sup>43</sup> Aloysio de Oliveira é uma figura relevante para a história da música brasileira, sobretudo para essa relação entre as músicas brasileira e estadunidense, uma vez que, membro do grupo Bando da Lua, acompanhou Carmem Miranda pelos dezesseis anos em que ela atuou nos Estados Unidos. Nesse período também trabalhou com Walt Disney, assim como os principais ícones do Jazz dos anos de 1940. Após o falecimento de Carmem Miranda, Aloysio retorna ao Brasil em 1955, atuando como Diretor Artístico da Odeon é responsável pelo lançamento de discos importantes como *Chega de saudade* de João Gilberto. A partir de 1963 funda a gravadora Elenco que lançou os principais discos da Bossa Nova e também produziu importantes discos na década de 1970 como *Matita Perê* (Tom Jobim); Eliz & Tom; e outros.

<sup>44</sup> Disponível no site do IMS em: <https://l1nq.com/sHotd>. Acesso em 27 de junho de 2025.

cômico e ao mesmo tempo humano. A narrativa em terceira pessoa cria uma distância que permite ao ouvinte observar as situações com leveza e diversão.

Outra canção que faz referência ao *Tio Sam*, ou ainda “uma divertida troca de influências entra as músicas brasileira e americana” (Mello e Severiano, 2015, p.31) é o samba *Chiclete com banana*, de autoria de Gordurinha e Almira Castilho, gravada pela primeira vez por Odete Amaral em 2 de maio de 1958 e lançada em fonograma<sup>45</sup> pela Polydor no mesmo ano. Porém, a gravação que recebe maior notoriedade é de Jackson do Pandeiro, lançada em fonograma<sup>46</sup> no ano seguinte pela Columbia.

A letra do samba, de acordo com Rafael Mariano Camilo Silva

traz consigo uma certa dose de humor que propõe uma possível troca de influências da música estadunidense com a música brasileira. [...] propõe um “desafio” ao Tio San, figura que representa os Estados Unidos da América: o de ser influenciado pela música brasileira, o que, afinal, aconteceu de fato após o surgimento da Bossa Nova. [...] Quanto à mistura do ritmo de Samba com a harmonia e linhas melódicas característicos do blues, gênero esse que foi precursor do Jazz e do Rock, a canção “Chiclete com Banana” sugere o que seria o resultado dessa mistura musical, o Samba-Rock (2017, p. 33).

O próprio título da canção sugere a fusão das duas culturas onde “chiclete” representaria o *bebop* e o *boogie-woogie*, enquanto a “banana” o samba e o baião. Para Paranhos a letra “na verdade, era uma proposta de convivência musical amistosa”. O debate em torno da música popular só se intensificaria alguns anos mais tarde, e a bossa nova já estava causando certo furor na praça (2020, p. 240).

*Chiclete com banana* expressa um projeto estético que promove uma discussão e um acordo, configurando uma proposta democrática e não xenófoba que dialoga com a modernidade e a diversidade. Frases como /Eu só boto bebop no meu samba / Quando Tio Sam pegar no tamborim/ e /Quando ele aprender que o samba não é rumba/ indicam que essa incorporação só será legítima quando houver compreensão das raízes brasileiras. A letra expressa a ideia de que o samba não deve ser subalterno nem simplesmente imitar ritmos estrangeiros, mas sim estabelecer a valorização da identidade nacional dentro de um contexto global. Com seu tom bem-humorado, celebra

<sup>45</sup> Disponível no site do IMS em: <https://encr.pw/ZkwIk>. Acesso em 27 de junho de 2025

<sup>46</sup> Disponível para audição no site do Instituto Moreira Salles em: <https://l1nq.com/AAj43>. Acesso em 27 de junho de 2025.

essa mistura cultural, simbolizada na imagem do “chiclete com banana”, dois elementos distintos que, juntos, criam algo novo.

### **Chiclete com banana**

Eu só boto *bebop* no meu samba  
 Quando Tio Sam tocar um tamborim  
 Quando ele pegar  
 No pandeiro e no zabumba.  
 Quando ele aprender  
 Que o samba não é rumba.  
 Aí eu vou misturar  
 Miami com Copacabana.  
 Chiclete eu misturo com banana,  
 E o meu samba vai ficar assim  
 Eu quero ver a confusão  
 É, um samba-rock, meu irmão  
 É, mas em compensação,  
 Eu quero ver um *boogie-woogie*  
 De pandeiro e violão.  
 Eu quero ver o Tio Sam  
 De frigideira  
 Numa batucada brasileira

Em 1962, ano em que a bossa nova se solidifica internacionalmente, sobretudo nos Estados Unidos com discos gravados e pela apresentação de bossa nova no *Carnegie Hall* – evento que viria ocupar lugar de destaque na historiografia – o compositor Carlos Lyra, considerado por Tom Jobim o melhor melodista da bossa nova, compõe a música *Influência do jazz*.

Enquanto os demais compositores expoentes da bossa nova gravam seus discos pela Odeon, Lyra, na surdina, gravou e lançou seu primeiro álbum pela Philips, gerando um certo descontentamento por parte dos colegas. Com a discussão política em torno do nacional-populismo, Carlos Lyra assume uma posição de militância fundando com Oduvaldo Vianna Filho, Ferreira Goulart e outros companheiros, o Centro Popular de Cultura da União Nacional dos Estudantes, agravando a insatisfação por parte dos colegas bossa-novistas gerando fissura na bossa nova.

A letra de *Influência do jazz*, ao contrário do que parece, não celebra tal “influência” como algo positivo, mas apresenta um alerta, uma denúncia de uma influência demasiada

do jazz na música brasileira. São poucos os intérpretes que trazem para a performance esse tom de deboche, que pode ser identificado na interpretação de Célia Reis no fonograma lançado em 1962 pela Philips<sup>47</sup>. É possível notar na entonação vocal um ar de escracho, incorporando ironicamente cacoetes interpretativos do *bebop*, numa junção de sílabas que configuram o *scat singing*, inclusive abasileirando foneticamente a palavra jazz (/dʒæz/) para “jáis” (/ʒajs/).

Como que por contradição, a maioria dos intérpretes tendem a considerar a música como uma espécie de autorização para o uso de elementos jazzísticos no samba, fazendo com que o sentido da música passe por um processo de resignificação. Isso é possível perceber na gravação de Leny Andrade de 1963. Sobre essa interpretação, Paranhos afirma que:

Leny Andrade – a mais jazzística das cantoras do movimento bossa-novista – resignificou “Influência do jazz” simplesmente dessignificando seu discurso. Com um ar de quem não-está-nem-aí com a denúncia formulada, ela promove, no fundo, uma neutralização absoluta da mensagem pró-nacionalização da música popular brasileira. E extrai todas as conseqüências jazzísticas da composição. Da letra, esvaziada de sua carga semântica original, interessa-lhe apenas a musicalidade das palavras, que se fundem no balanço do *bebop* e no balanço da bossa. (2004, p. 28).

### **Influência do jazz**

Pobre samba meu  
 Foi se misturando se modernizando, e se perdeu  
 E o rebolado cadê, não tem mais  
 Cadê o tal gingado que mexe com a gente  
 Coitado do meu samba mudou de repente  
 Influência do jazz  
 Quase que morreu  
 E acaba morrendo, está quase morrendo, não percebeu  
 Que o samba balança de um lado pro outro  
 O jazz é diferente, pra frente pra trás  
 E o samba meio morto ficou meio torto  
 Influência do jazz  
 No afro-cubano, vai complicando  
 Vai pelo cano, vai

---

<sup>47</sup> Disponível no site do IMS em: <https://encr.pw/DHBx8>. Acesso em 27 de junho de 2025. Trata-se da a gravação pioneira da canção *Influência do jazz*, anterior à versão de Carlos Lyra, lançada em 1963 no LP *Depois do carnaval*.

Vai entortando, vai sem descanso  
Vai, sai, cai... no balanço!  
Pobre samba meu  
Volta lá pro morro e pede socorro onde nasceu  
Pra não ser um samba com notas demais  
Não ser um samba torto pra frente pra trás  
Vai ter que se virar pra poder se livrar  
Da influência do jazz

Embora o Brasil tenha experimentado uma intensa troca com a produção musical dos Estados Unidos desde as primeiras décadas do século XX – como demonstrado em canções como *Yes, nós temos bananas*, *Canção pra inglês ver*, *Alô John* e *Adeus América*, que oscilam entre crítica e deboche –, essa relação se deu de maneira profundamente desigual e desequilibrada. A presença de referências norte-americanas foi absorvida e ressignificada por práticas musicais locais já consolidadas, evidenciando uma notável capacidade de reelaboração estética. A chamada política da boa vizinhança, impulsionada pelo governo Roosevelt durante a Segunda Guerra Mundial, ampliou ainda mais a circulação de produtos culturais estadunidenses no Brasil, favorecendo um fluxo massivo de signos, ritmos e imagens que foram reinterpretados com criatividade, mas sem ocultar o peso do desequilíbrio existente entre os dois países.

Essa capacidade de transformação, longe de enfraquecer a identidade musical nacional, contribuiu para a riqueza e diversidade da música brasileira, preparando o terreno para o surgimento de gêneros como a bossa nova, que, ao mesmo tempo em que dialogava com tendências internacionais, preservava uma singularidade enraizada na cultura do país. Nesse contexto, Carmen Miranda e Tom Jobim exemplificaram diferentes formas de recepção da música brasileira no exterior. Carmen, com sua imagem associada aos estereótipos tropicais, conquistou grande popularidade nos Estados Unidos, sendo uma das principais responsáveis pela introdução da música brasileira no imaginário estadunidense. Já Tom Jobim, com a ascensão da bossa nova, foi amplamente reconhecido pela sua musicalidade e se tornou um ícone internacional da música brasileira. Embora ambos tenham alcançado sucesso global, suas trajetórias refletem diferentes formas de interpretação e acolhimento da produção cultural brasileira fora do Brasil, sendo moldadas em parte pelas percepções e contextos culturais norte-americanos.

Dando continuidade a esse processo de diálogo entre o local e o global, a partir da segunda metade da década de 1960, novas dinâmicas passaram a marcar o cenário

musical brasileiro, evidenciando uma reconfiguração da música popular que incorporava referências externas. No contexto da década de 1960, não se pode desconsiderar a emergência da jovem guarda tendo se destacado como um fenômeno cultural que promoveu a reconfiguração da música popular do Brasil a partir da assimilação crítica de referências internacionais, sobretudo do *rock and roll*, do soul e do pop oriundos dos Estados Unidos e da Europa. Liderado por figuras como Roberto Carlos, Erasmo Carlos e Wanderlêa, o movimento incorporou elementos como a guitarra elétrica, estruturas harmônicas típicas do rock e uma estética visual inspirada na juventude transnacional, reinterpretando-os segundo as dinâmicas culturais brasileiras. Mais do que uma simples apropriação de modelos estrangeiros, a jovem guarda operou uma mediação simbólica entre o global e o local, contribuindo decisivamente para a modernização do mercado fonográfico nacional e deixando marcas duradouras na formação da identidade musical das gerações subsequentes. Como sintetiza Ricardo Pugialli, a jovem guarda

começou como uma versão brasileira do rock and roll de Bill Haley e seus cometas, Elvis Presley, entre outros, e logo sofreu influência dos Beatles e de outros astros britânicos, das canções românticas da Itália e França, formando uma linguagem própria, brasileira, apelidada de “Iê-Iê-Iê” (por causa do título do primeiro filme dos Beatles, “Os Reis do Iê-Iê-Iê” – “yeah yeah yeah”). Depois do programa de televisão, que estreou no dia 22 de Agosto de 1965, o movimento denominou-se “Jovem Guarda” (Pugialli, 2006, p.11).

Esse processo de incorporação e transformação de referências estrangeiras, especialmente por meio do diálogo com o rock internacional, ganhou novos contornos com o tropicalismo. No final da década de 1960, Caetano Veloso aprofundou a reflexão sobre a trajetória da canção popular brasileira, suas rupturas e continuidades, ao propor o conceito de “linha evolutiva”. Para ele, trata-se de um processo contínuo de renovação musical em que as tradições são preservadas e ampliadas por meio da incorporação criativa de novos elementos. Veloso usou esse conceito para descrever a evolução do samba à bossa nova, considerando esta última como um marco que atualizou a música brasileira ao integrar tradição e inovação de forma crítica e criativa, incorporando elementos da cultura pop internacional sem perder as raízes nacionais (Veloso, 2017).

A circulação desigual entre as tradições musicais do Brasil e dos Estados Unidos também pode ser observada no modo como certos gêneros se estruturaram institucionalmente ao longo do século XX. O jazz, em particular, desenvolveu um aparato formativo abrangente, que não apenas organizou suas práticas composicionais e



interpretativas, mas também construiu uma base teórica e pedagógica consistente, capaz de orientar a formação de músicos e o ensino da música popular em escala internacional.

Segundo Silvano Baia

essa institucionalização chegou mais próxima da constituição de um sistema sociocultural fechado (linguagem básica, formas, repertório, teorias, técnicas, sistema de ensino, panteão de gênios, formas de sociabilidade, critérios de avaliação crítica e juízos de valor) (Baia, 2015, p. 310).

Essa constituição enquanto um sistema sociocultural favoreceu sua adoção como modelo nos espaços acadêmicos e culturais, inclusive no Brasil.

Por outro lado, gêneros como o choro e o samba, embora marcados por grande elaboração interna, não foram acompanhados por uma estrutura institucionalizada equivalente. Conforme observa Baia, “para a música brasileira popular tomada de conjunto, inexistia algo semelhante, que oferecesse referências para a abordagem dos fatores internos das obras em relação aos seus aspectos externos” (2015, p. 310). A ausência desse sistema teórico-pedagógico contribuiu para que manifestações musicais brasileiras fossem analisadas e ensinadas frequentemente a partir de categorias externas, muitas vezes oriundas do próprio jazz, o que resultou em leituras deslocadas das particularidades formais e históricas da produção musical brasileira.

### 3. Música em trânsito: escuta, performance e disputas de sentido na formação da bossa nova

Em consequência da sua ascensão rápida no cenário internacional, a bossa nova sempre foi um fenômeno musical complexo, marcado por múltiplas interpretações e disputas de significado. Desde seus primeiros anos, o “movimento”<sup>48</sup> gerou controvérsias, especialmente sobre a sua relação com outras tradições musicais, como o jazz. Muitos críticos, tanto no Brasil quanto no exterior, passaram a classificar a bossa nova como uma simples variante do jazz, algo que incomodou seus próprios criadores, debate esse que existiu mesmo entre os bossanovistas, como Carlos Lyra expressou em *Influência do jazz*.

Segundo Tom Jobim (entrevista à BBC, 1986), um dos ícones do movimento, expressou seu desagrado com essa visão redutora: “O que acontece com o negócio do jazz, que deu grande confusão, é que o americano chama de jazz tudo que balança. Isso confundiu uma geração inteira de críticos puristas aqui no Brasil que ficaram dizendo que o Pixinguinha é jazz, que o João Gilberto é jazz, que o Tom Jobim é jazz. É jazz se você chamar tudo de jazz”.<sup>49</sup>

Essa declaração de Jobim revela não apenas o incômodo diante de uma leitura simplista da bossa nova, mas também um desprezo por uma visão que desconsidera as especificidades da tradição musical brasileira.

Em entrevista concedida à jornalista Marília Gabriela, realizada em sua residência no Rio de Janeiro, Tom Jobim – à época prestes a completar 60 anos – problematizou as narrativas que associam a bossa nova ao jazz. Ao ser questionado sobre possíveis paralelos entre a bossa nova e o rock de sua época, o compositor afirmou:

Só que a bossa nova era um “troço” brasileiro, não é? E que os brasileiros se esforçaram muitíssimo para que a bossa nova fosse jazz, (...) uma “forção” de barra incrível. Quando surgiu a bossa nova, por exemplo, na voz do baiano João Gilberto em *Chega de Saudade* (Jobim solfeja a música) isso não tinha nada de jazz, isso era bossa nova (...) os artigos começaram: a bossa nova é cinquenta por cento jazz. Quer dizer, antes da bossa nova ser bossa nova já começa o assunto do jazz, o que interessa a

<sup>48</sup> Adoto como definição de “movimento” a que Silvano Baia localizou nos trabalhos acadêmicos que analisou: “em geral entende-se por movimento musical, artístico ou cultural uma corrente estética ou de pensamento que caracteriza um conjunto de autores, geralmente sem muita organicidade e com uma duração temporal delimitada. Por exemplo, são mencionados como movimentos musicais bossa nova, jovem guarda e a tropicália.” (Baia, 2015, p. 147).

<sup>49</sup> Entrevista concedida por Tom Jobim à BBC em 1986. Disponível no site da BBC em: <https://encr.pw/uEl5R>. Acesso em: 4 jun. 2025.

eles e a nós brasileiros é entregar a bossa nova aos americanos que a princípio relutaram a aceitar essa coisa toda, tá bem, se vocês dizem que bossa nova é jazz... (Jobim, 1987).<sup>50</sup>

A declaração de Jobim revela uma crítica à tensão identitária que marcou a recepção internacional da bossa nova. Ao reforçar a autonomia estética do gênero, o compositor desafia a tendência de subordiná-lo a matrizes estrangeiras, como o jazz, destacando sua origem no samba e no choro brasileiros. Essa resistência evidencia um esforço de preservação da identidade nacional frente às pressões externas, alinhando-se a debates sobre autenticidade artística e preservação cultural.

A partir dessa crítica, podemos perceber como a bossa nova, longe de ser uma importação ou subgênero estrangeiro, estabelece uma comunicação própria com as várias linguagens musicais que circulavam globalmente. A proposta de Jobim indica uma tensão central na construção da bossa nova: a busca por um som novo que, sem deixar de dialogar com o internacional, reafirma um compromisso profundo com a autenticidade brasileira.

Com isso, podemos passar para uma análise das disputas que marcaram a recepção da bossa nova no cenário internacional, especialmente nos Estados Unidos. Embora o termo "bossa nova" tenha sido rapidamente absorvido como um rótulo midiático e comercial, a música que lhe deu origem não se reduz a um estilo homogêneo, mas se articula a um campo de experimentações sonoras e gestos performativos. Esses elementos não surgem do nada, mas se constituem em diálogo com as tradições musicais já existentes, bem como com as transformações culturais e técnicas do pós-guerra, tanto no Brasil quanto no exterior.

Esse momento de inflexão da bossa nova, por sua vez, se articula em torno de uma série de confluências: entre música popular e erudita, entre improvisação e arranjo, entre a tradição nacional e a circulação internacional. A resposta a essas tensões é uma das chaves para entender o lugar da bossa nova nas discussões musicais do seu tempo. Um exemplo ilustrativo dessa disputa pode ser encontrado na reportagem *The real story of bossa nova*, publicada pela revista norte-americana *Down Beat* em 8 de novembro de 1962. O artigo, que visava esclarecer ao público americano as origens e características desse "novo" som brasileiro, serve hoje como uma importante fonte para refletir sobre

---

<sup>50</sup> JOBIM, Tom. Entrevista a Marília Gabriela. [S. l.], [s. d.]. Disponível no site do YouTube em: <https://11nk.dev/R80xT>. Acesso em 29 abril de 2025.

como a bossa nova foi recebida, traduzida e reinterpretada fora do Brasil, especialmente nos Estados Unidos.

### 3.1 “A verdadeira história da bossa nova”, segundo a revista *Down Beat* de 08 de novembro de 1962

Treze dias antes do show de bossa nova no Carnegie Hall em Nova York, Estados Unidos da América, o jornalista norte-americano Gene Lees<sup>51</sup>, publicou na revista *Down Beat*, um artigo de três páginas intitulado *The real story of bossa nova* (A verdadeira história da bossa nova)<sup>52</sup>, cujo teor, como o próprio título sugere era identificar a procedência deste novo estilo musical que estava conquistando grande reconhecimento na época.

Ao denominar a bossa nova como “jazz samba”<sup>53</sup>, o artigo já sugere, por meio desse rótulo, a intenção de classificá-la como um subgênero do jazz. Além disso, destaca que “a bossa nova, como a conhecemos, não é nem nova nem inteiramente brasileira. Suas raízes remontam a uma década atrás, e sua aplicação prática como uma nova forma nasceu em Hollywood, Califórnia”<sup>54</sup> (p. 21). Nesse contexto, faz referência à gravação do já mencionado álbum *Brazilliance*, registrado pelo quarteto composto por Laurindo Almeida (violão), Bud Shank (saxofone), Roy Harte (bateria) e Harry Babasin (contrabaixo), ressaltando que essa obra representaria o “ponto de fusão de um novo experimento no jazz”<sup>55</sup> (p. 21).

Essa parcialidade se torna ainda mais pronunciada quando são incluídas as afirmações do contrabaixista Babasin, que, ao considerar as linhas de baixo dos ritmos

---

<sup>51</sup> Gene Lees (1928–2010) foi um crítico musical, biógrafo, letrista e jornalista canadense, conhecido por sua atuação como editor da revista *Down Beat* entre 1959 e 1962 e por suas contribuições para o jazz e a música popular. Ele escreveu letras em inglês para clássicos da bossa nova de Antonio Carlos Jobim, como *Corcovado* (*Quiet Nights of Quiet Stars*), e teve papel fundamental na divulgação da bossa nova nos Estados Unidos. Lees também produziu extensa crítica musical e biografias, além de publicar a *newsletter Jazzletter* a partir de 1981. GENE LEES. In: Wikipédia: a enciclopédia livre. Wikimedia Foundation, 2023. Disponível em: <https://acesse.one/sZNB5>. Acesso em 27 de abril de 2025.

<sup>52</sup> Disponível em: <https://encr.pw/IFkxD>. Acesso em 29 de abril de 2025. O facsímile da revista *Down beat* de 8 de novembro de 1962, encontra-se no Anexo.

<sup>53</sup> Essa denominação passou a ser amplamente utilizada pelos norte-americanos para se referir à bossa nova, evidenciando uma tentativa de enquadrar o novo estilo dentro do universo do jazz. Não apenas marcou a recepção do gênero nos Estados Unidos, como também foi utilizada como título do álbum *Jazz Samba*, lançado por Stan Getz e Charlie Byrd também em 1962.

<sup>54</sup> Tradução do autor. No original: *bossa nova, as we know it, is neither new nor wholly Brazilian. Its roots trail back a decade, and its practical application as a new form found birth in Holly wood, Calif.*

<sup>55</sup> Tradução do autor. No original: *crucible of a new jazz experimente.*

brasileiros como rígidas, formais e simples, teria modificado essas linhas de acordo com a estrutura proposta na Figura 9, afirmando que “o resultado foi a base da bossa nova”<sup>56</sup> (p.21).



Figura 9: Manuscrito de Babasin da representação da condução do contrabaixo na bossa nova.  
Fonte: Revista Down Beat, LEES. 1962, p. 21. Transcrição do autor

Embora o texto demonstre certa parcialidade, ao favorecer a narrativa de que os norte-americanos teriam criado a bossa nova, ele também contribui, de maneira coerente ao apresentar a versão plausível de Laurindo Almeida, atribuindo-lhe uma “modéstia característica”<sup>57</sup> (p. 22) assumindo que “Gilberto desenvolveu esse ritmo de bossa nova. Ele o toca no violão. Foi inspirado no violão. Hoje, na América Latina, (...). **Eles tocam o samba**”<sup>58</sup> (p.22, grifo do autor).

O artigo ainda dá voz à versão de Babasin. Segundo o artigo

Babasin, por outro lado, é igualmente firme ao atribuir a origem da bossa nova a Laurindo. “Nós descobrimos o padrão,” declarou ele, “como foi notado por Laurindo. E acabou sendo uma combinação do ritmo do

<sup>56</sup> Tradução do autor. No original: *The result was the basis of bossa nova*

<sup>57</sup> Tradução do autor. No original: *characteristic modesty*.

<sup>58</sup> Tradução do autor. No original: *Gilberto developed this bossa nova rhythm. He plays it on the guitar. It was inspired on the guitar. Today in Latin America, the jazz bossa nova is very popular. They just play the samba*

samba com o jazz tocado com uma sensação livre, leve e solta.” O baixista disse que sente que essa abordagem foi adotada pelos brasileiros, que a colocaram em um padrão rígido. É irônico, afirmou ele, que Almeida agora veja o padrão rígido posteriormente desenvolvido por seus colegas brasileiros como o verdadeiro ritmo da bossa nova<sup>59</sup> (p. 22).

Considerando que o artigo foi publicado em um momento em que a bossa nova havia sido recentemente estabelecida, o artigo dá voz a Laurindo Almeida, que enfatiza o papel desempenhado pelo contrabaixo na definição do ritmo característico do gênero: “é tão sincopado que define todo o ritmo. É o elemento principal para manter o ritmo coeso quando se toca bossa nova. E você precisa ouvir essa batida acontecendo. Se você não ouvir essa batida, não é bossa nova”<sup>60</sup>, (p. 22) e fornece um exemplo de próprio punho, conforme apresentado na Figura 10:



Figura 10: Manuscrito de Laurindo Almeida representando as acentuações na bossa nova.  
Fonte: Revista Down beat, LEES. 1962, p. 22. Transcrição do autor.

<sup>59</sup> Tradução do autor. No original: *Babasin, on the other hand, is equally definite in attributing the origin of bossa nova to Laurindo. “We stumbled on the pattern,” he declared, “as it was notated by Laurindo. And it turned out to be a combination of samba rhythm and jazz played with a free, light, loose feeling.” The bassist said he feels this approach was adopted by the Brazilians who set it into a rigid pattern. It is ironic, he said, that Almeida now sees the rigid pattern subsequently developed by his Brazilian colleagues as the true bossa nova rhythm.*

<sup>60</sup> Tradução do autor. No original: *It’s so syncopated, it throws the whole rhythm down. It’s the main thing in holding the rhythm together when you’re playing the bossa nova. And you’ve got to hear this beat going on. If you don’t hear this beat, it’s not bossa nova.”*

No exemplo dado por Laurindo é possível perceber que a condução do contrabaixo na bossa nova – assim como no samba – a batida do primeiro tempo é mais curta que a segunda, uma clara referência ao surdo de segunda usado nas escolas de samba. Laurindo atribui a essa condução do baixo de “equilíbrio rítmico” (p. 22).

Fazendo um paralelo com o jazz, o texto situa que “a bossa nova é para o samba e a música brasileira o que o movimento do bop foi para o jazz – uma ruptura harmônica e rítmica das limitações anteriores da música”<sup>61</sup> (p. 23). Além disso, diferencia a bossa nova de outros estilos musicais da América Latina, em relação à sutileza da instrumentação, sobretudo os instrumentos de percussão, onde na bossa nova

ao contrário da conga, bongôs e timbales da música afro-cubana, não engole o ouvinte, mas o permeia. A isso normalmente se adiciona um violão (não amplificado) tocado no estilo de dedilhado, o que completa a sutileza<sup>62</sup> (p. 23).

O artigo também aborda a questão dos ostinatos rítmicos e a diferença na percepção do “swing” entre músicos brasileiros e estadunidenses, ao afirmar que

a bossa nova tem uma sensação óbvia de compasso binário, um balanço; no entanto, a maioria dos músicos de jazz não pensa duas vezes antes de sobrepor conceitos de 4/4 sobre ela, em vez de criar algo em suas improvisações que seja consistente com essa sensação<sup>63</sup> (p. 23).

Por fim, esboça uma análise inicial de natureza comparativa ao confrontar o padrão de acompanhamento adotado por Laurindo Almeida com aqueles empregados por João Gilberto, identificado como “a figura dominante do movimento no Brasil no momento”<sup>64</sup> (p. 23).

---

<sup>61</sup> Tradução do autor. No original: *bossa nova is to the samba and Brazilian music as the bop movement was to jazz – a breakthrough harmonically and rhythmically of the preceding limitations of the music.*

<sup>62</sup> Tradução do autor. No original: *unlike the conga, bongos, and timbales of Afro-Cuban music, does not engulf the listener but permeates him. To this is usually added a guitar (unamplified) played finger style, which completes the subtlety.*

<sup>63</sup> Tradução do autor. No original: *bossa nova has an obvious two-beat feel, a lilt; yet the majority of jazz musicians will think nothing of superimposing 4/4 concepts upon it instead of creating something in their improvisations that is consistent with the feel.)*

<sup>64</sup> Tradução do autor. No original: *the dominant figure in the movement in Brazil now.*

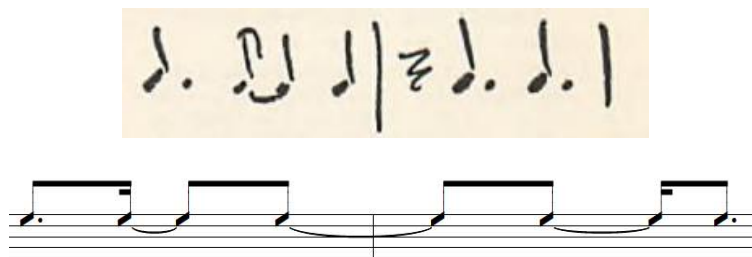


Figura 11: Padrão rítmico básico da bossa nova atribuído a Laurindo Almeida segundo o artigo.  
 Fonte: Revista *Down beat*, LEES. 1962, p. 22. Transcrição e adaptação do autor para compasso binário (2/4).

A Figura 11, supracitada<sup>65</sup> representa o padrão rítmico fundamental da bossa nova atribuído a Laurindo Almeida, conforme descrito no artigo. Embora a notação da partitura difira do exemplo apresentado na Figura 10, que não faz uso da ligadura no primeiro compasso e acrescenta uma pausa de colcheia no segundo, os ataques de cada nota na Figura 11 correspondem exatamente aos mesmos tempos, indicando que o padrão é idêntico, sendo a diferença apenas na forma de escrita. Segundo o artigo, tal padrão distingue-se dos padrões usados por João Gilberto, identificados como sendo àqueles hegemônicos do gênero no contexto brasileiro naquele período (p. 23), conforme ilustrado na Figura 12 subsequente.

As acentuações rítmicas apresentadas nas figuras 10 e 11, atribuídas a Laurindo Almeida e discutidas no artigo, remetem a um padrão que lembra, de certa forma, a estrutura rítmica da marcha-rancho. Por sua vez, a primeira acentuação representada na Figura 12, atribuída a João Gilberto, aproxima-se de um perfil rítmico que evoca, características próprias do samba-canção. Embora o presente trabalho não se detenha especificamente na análise desses gêneros, a comparação e o estudo aprofundado desses padrões rítmicos serão realizados no capítulo 4, onde suas relações e influências na construção da linguagem rítmica da bossa nova serão discutidas em maior detalhe.

<sup>65</sup> Os padrões rítmicos foram transcritos e adaptados para o compasso binário (2/4), com o objetivo de padronizar as comparações entre todos os padrões apresentados no presente trabalho. A discussão sobre padrões rítmicos da bossa nova será realizada no capítulo 4.





Figura 12: Variações do padrão rítmico da bossa nova usados por João Gilberto segundo o artigo.  
 Fonte: Revista *Down beat*, LEES. 1962, p. 22. Transcrição e adaptação do autor para compasso binário (2/4)

Nesse contexto, o artigo reconhece que as experiências pregressas de Laurindo Almeida com Bud Shank teriam constituído um elemento fundamental para a consolidação do padrão rítmico posteriormente associado à bossa nova. Como afirma o autor:

A troca de interesse tem ocorrido há anos e agora alcançou seu auge. Os discos que Laurindo fez com Bud Shank há anos podem ter sido a experimentação necessária para desencadear todo esse processo<sup>66</sup> (p. 23).

Dessa forma, o artigo corrobora a compreensão de que o padrão rítmico característico da bossa nova teria resultado de um processo cumulativo de intercâmbios e experimentações entre músicos brasileiros e estadunidenses, tendo as gravações de Laurindo Almeida e Bud Shank como um dos marcos inaugurais desse desenvolvimento.

<sup>66</sup> Tradução do autor. No original: *The interchange of interest has been going on for years and has just now reached a peak. The records that Laurindo made with Bud Shank years ago may have been just enough experimentation to set the whole thing off.*

É importante ressaltar que, quando o artigo menciona a palavra “improvisação”, fica claro que ela está presente nos discos gravados por artistas estadunidenses, já que, no cânone inicial da bossa nova a improvisação, enquanto elemento importante da linguagem do jazz, não está presente, especialmente no período de sua formação.

Quanto a questão rítmica, em uma entrevista<sup>67</sup> concedida por Tom Jobim em 1962 – mesmo ano de publicação do artigo da *Down Beat* – na residência do saxofonista Gerry Mulligan, nos Estados Unidos, revela aspectos significativos sobre a recepção e a difusão da bossa nova. Realizada durante o processo de internacionalização do gênero, a conversa evidencia a crescente popularização da bossa nova tanto no Brasil quanto no exterior. Jobim comenta como a expressão “bossa nova” havia se transformado em uma espécie de grife cultural no Brasil, sendo amplamente empregada até mesmo na comercialização e promoção de produtos diversos, o que demonstra não apenas sua inserção na indústria de bens culturais, mas também seu impacto na cultura de consumo da época.

No entanto, um momento particularmente revelador ocorre quando Mulligan enfrenta dificuldades para executar no clarinete com precisão a divisão rítmica da melodia de *Samba de uma nota só*, especialmente na *coda*. A base harmônica utilizada por Jobim, segue uma cadência II-V, seguida de outra que prepara um acorde de empréstimo modal. No registro em vídeo, observa-se a intervenção de Jobim, que demonstra a divisão rítmica corretamente, evidenciando a diferença de “sotaque” – ou, como muitos músicos denominam, o *feeling* rítmico – entre os dois estilos. Esse episódio reforça a ideia de que a abordagem de Jobim como compositor está mais alinhada ao samba do que ao jazz, sublinhando a especificidade rítmica da música brasileira. A partir dessa perspectiva, torna-se ainda mais relevante discutir o papel central que o violão ocupa na conformação dessa identidade musical, tema que será explorado a seguir.

### 3.2 Considerações sobre a centralidade do violão na música popular

O violão<sup>68</sup> desempenha um papel central na música popular do Brasil, sendo um instrumento que carrega tanto a expressão individual do compositor quanto a identidade

<sup>67</sup> Disponível no site do YouTube em: <https://acesse.one/xWmeu>. Acesso em 27 de abril de 2025.

<sup>68</sup> A palavra “violão” é exclusiva da língua portuguesa; em outros idiomas, o instrumento é chamado de “guitarra” (guitar, guitarra, chitarra, Gitarre). A partir do final dos anos 1950, a guitarra elétrica ganhou projeção mundial, especialmente com o advento do rock, do blues e do rhythm and blues, gêneros que influenciaram profundamente a música popular global. Artistas como Rosetta Tharpe, considerada uma das pioneiras da guitarra elétrica no gospel e no blues, e Chuck Berry, um dos fundadores do rock and roll, foram

cultural de um povo. Carlos Sandroni afirma que o violão, além de amplificar as confidências do compositor, está profundamente enraizado na cultura popular, possuindo um “extraordinário poder de síntese” (Sandroni, 2001 p. 15). Essa característica faz com que ele seja não apenas um veículo de harmonia e melodia, mas também um elemento determinante na construção da sonoridade de diversos gêneros musicais.

Dentro desse contexto, um dos aspectos mais marcantes do violão na música brasileira é a chamada “batida”. Os violonistas brasileiros utilizam esse termo para se referir a “um modelo rítmico de acompanhamento, suscetível de certo grau de variação” (Sandroni p. 15). Essa estrutura rítmica, ao mesmo tempo flexível e reconhecível, contribui para a singularidade da música popular do país, diferenciando-a de outras tradições musicais. Para Sandroni:

a batida não é simples fundo neutro sobre o qual a canção viria passear com indiferença. Ao contrário, a primeira nos diz muito sobre o conteúdo da segunda. A batida é de fato, na música popular brasileira, um dos principais elementos pelos quais os ouvintes reconhecem os gêneros. Nesse país, e certamente em outros também, quando escutamos uma canção, a melodia, a letra ou o estilo do cantor, permitem classificá-la num gênero dado. Mas antes mesmo que tudo isso chegue aos nossos ouvidos, tal classificação já terá sido feita graças à batida que, precedendo o canto, nos fez mergulhar no sentido da canção e a ela literalmente deu o tom (Sandroni, 2001, p.16).

Dessa forma, o estudo do violão e de sua batida destaca a relevância do ritmo na música popular. Mais do que um simples acompanhamento, a batida define a identidade dos gêneros musicais e transmite seu contexto cultural. Assim, o violão se reafirma como um instrumento essencial na tradição e diversidade da música brasileira.

A centralidade do violão se manifesta de forma pragmática na passagem do samba tradicional para a bossa nova. O samba, com sua riqueza rítmica e percussiva, sempre encontrou no violão um parceiro fundamental. Laurindo Almeida, por exemplo, foi um dos pioneiros ao integrar elementos do samba e do choro à linguagem do violão clássico, antecipando soluções harmônicas e rítmicas que seriam aprofundadas posteriormente.

No caso da batida de João Gilberto na bossa nova, vai além de um mero elemento rítmico, abrangendo também aspectos harmônicos. Seu violão não se limita a uma função

---

fundamentais para consolidar a guitarra como símbolo de inovação sonora e expressão pessoal. No Brasil, contudo, o termo “violão” permaneceu como designação do instrumento acústico de seis cordas, mantendo sua identidade e tradição próprias.

percussiva, mas incorpora notas com alturas definidas e aberturas específicas para cada acorde, resultando em uma integração singular entre ritmo e harmonia. Esse equilíbrio não deve ser analisado isoladamente, mas sim dentro de uma abordagem mais ampla, na qual a fusão desses elementos contribui para a singularidade e identidade musical do intérprete.

O samba praticado por violonistas anteriores à bossa nova, como Canhoto da Paraíba e Dino 7 Cordas, de modo geral, privilegiava uma abordagem mais direta, com ênfase na percussividade e na condução do ritmo, frequentemente dialogando com o cavaquinho e os instrumentos de percussão. Após a bossa nova, o violão passou a ocupar um espaço mais introspectivo, com uso recorrente de acordes com extensões, contribuindo para toda uma geração de músicos e estabelecendo uma nova estética.

Além disso, o papel do violão deve ser compreendido no contexto do arranjo musical, uma vez que ele interage com outros instrumentos, como contrabaixo, piano, sopros, cordas e percussão, contribuindo para a sonoridade do conjunto. A forma como o violão se insere no arranjo determina sua função dentro da música, podendo assumir um caráter mais percussivo, harmônico ou até melódico, dependendo das escolhas estilísticas do arranjador. Dessa forma, compreender a importância da batida de João Gilberto na bossa nova exige uma análise que vá além do instrumento em si, considerando sua relação dinâmica com os demais elementos musicais que estruturam o gênero.

### **3.3 O samba como a base rítmica da bossa nova**

O samba ocupa um lugar central na formação da base rítmica da bossa nova, especialmente pela incorporação de elementos musicais de origem africana, em especial pelo uso da síncopa. Entre os pesquisadores que se debruçaram sobre a análise do ritmo do samba, destaca-se Carlos Sandroni, cujo livro *Feitiço decente: transformações do samba no Rio de Janeiro (1917-1933)* tornou-se uma referência importante para a compreensão das transformações do gênero dentro da periodização proposta, que se consolidaram por volta de 1930. A abordagem de Sandroni propõe uma análise detalhada dos elementos musicais e sociais que contribuíram para a consolidação do samba, discutindo tanto aspectos técnicos, como a síncopa e a assimetria rítmica, quanto os contextos históricos e culturais que o moldaram.

Segundo Sandroni, estudos sobre a música africana identificam a "presença de certas frases rítmicas totalmente inusitadas para os padrões ocidentais", nas quais a subdivisão de cada tempo pode variar entre duas ou três notas, seguindo uma lógica aditiva. Isso significa que, dentro de um mesmo ostinato rítmico, podem coexistir tanto subdivisões binárias quanto ternárias (2001, p. 26). Dessa forma, a notação tradicional não dispõe de uma fórmula de compasso capaz de representar essa assimetria rítmica com precisão. A única solução viável é o uso recorrente da síncopa, que marca o deslocamento das notas em relação ao tempo forte, conferindo ao samba sua identidade rítmica característica.

O uso do termo síncopa como uma solução proveniente de uma cosmovisão europeia para explicar um suposto problema de irregularidade ou deslocamento rítmico pode ser problemático, pois tal irregularidade não está presente na perspectiva da cultura africana, cuja lógica de organização métrica é aditiva e não divisível.

A bossa nova, enquanto derivado do samba – aspecto que será discutido adiante – é pensada no Brasil fundamentalmente em compasso binário. Contudo, na leitura feita pelos estadunidenses, optou-se por representar a batida<sup>69</sup> da bossa nova em compasso quaternário nos seus materiais gráficos. Em uma das primeiras abordagens musicológicas sobre o padrão rítmico da bossa nova, a partir do disco *Chega de saudade*, Medaglia afirma que

Além do aspecto harmônico, também o ritmo foi modificado. Desenvolveu-se muito mais a estrutura rítmica de acompanhamento, que deixou de ser simétrica, possuindo estrutura própria, independente do canto; deixou de ser repetitiva, não sendo paralela ao canto e sempre se antecedendo um mínimo ao tempo forte do compasso. [...] Na percussão afirmou-se também, a partir desse disco, uma nova estrutura básica de acompanhamento, sobre a qual o baterista realiza variações pessoais. A figura rítmica, que se solidificou então, passou a identificar, mesmo em outros países, todas as pretensões (realizadas ou não) no sentido de fazer BN. Ela se resume, em sua maneira mais simples, na repetição de um compasso básico, que é quaternário, diferindo da batida tradicional, binária (Campos, 2008, p.76).

---

<sup>69</sup> De acordo com Luis Felipe Soares Gomes, “A expressão ‘batida’, sinônimo de ‘levada’, é uma categoria nativa, ou seja, do senso prático comum, e refere-se ao ritmo articulado por instrumentos harmônicos (principalmente o violão) e/ou percussivos, que desempenham uma função que, supostamente, está em segundo plano, a de acompanhar.” (2017, p. 44)

Considerando o samba um gênero plural e com diversas vertentes, antes de afirmar que bossa nova é samba, é fundamental especificar a qual vertente está se falando. É recorrente na historiografia do samba, identificar uma diferença de estilo entre o samba produzido a partir de 1917 – ano da gravação de *Pelo Telefone*, cuja autoria é atribuída a Donga – e aquele desenvolvido a partir da década de 1930, associado aos compositores do grupo do Estácio de Sá. De uma perspectiva musicológica, o trabalho de Carlos Sandroni (2001) propõe uma distinção entre esses dois estilos, analisando suas estruturas sonoras.

Ao realizar uma transcrição a partir da gravação original de *Pelo Telefone*, verificou-se que a condução rítmica do violão segue uma batida em dois tempos, padrão este que coincide ao sugerido por Sandroni (2001, p.31), conforme ilustrado na Figura 13.

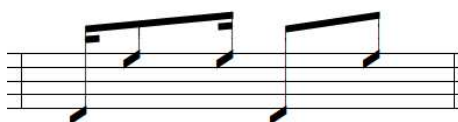


Figura 13: Padrão rítmico recorrente em *Pelo Telefone*.  
Fonte: Sandroni, 2001, p.31, transcrição e adaptação do autor

Já os sambas compostos a partir dos anos 1930 apresentam um ostinato, ou padrão rítmico, estruturado em quatro tempos, conforme Figura 14.

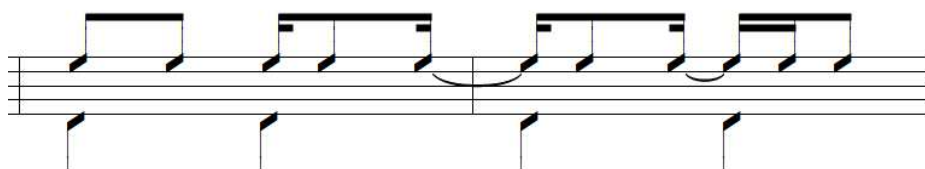


Figura 14: Padrão rítmico do samba a partir dos anos de 1930.  
Fonte: Sandroni, 2001, p.36, transcrição e adaptação do autor

Essa diferença é fundamental para distinguir o samba antigo do samba novo. Embora autores como Sérgio Cabral, Ari Vasconcelos e José Ramos Tinhorão tenham abordado a evolução do gênero, eles não sistematizaram musicalmente como esses sambas soavam. Em contato com estudos sobre música africana, Sandroni identificou o "paradigma do Tresillo", cuja assimetria rítmica se constrói sobre um ciclo de oito pulsações, divididas em 3 + 3 + 2, conforme representado na notação musical da Figura 15:



Figura 15: Paradigma do tresillo. Fonte: Sandroni, 2001, p.30, transcrição do autor

Esse ritmo, além de estar presente em músicas da cultura tradicional e popular de outros países da América Central, como em Cuba, Sandroni ainda afirma que também

pode ser encontrado hoje na música brasileira de tradição oral, por exemplo nas palmas que acompanham o samba de roda baiano, o coco nordestino e o partido-alto carioca; e também nos gonguês dos maracatus pernambucanos, em vários tipos de toques para divindades afro-brasileiras e assim por diante (2001, p. 30).

Aparece também no acompanhamento de peças populares impressas de Ernesto Nazareth, Chiquinha Gonzaga e outros compositores do final do século XIX, cujas variações desse ostinato são classificadas como maxixe, lundu, polca, habanera e tango brasileiro, os quais desempenharam um papel fundamental na formação do samba. Para Sandroni:

Embora em outros contextos possam ter determinações próprias, quando estampados nas capas das partituras brasileiras do século XIX, nos informavam basicamente que se tratava de música “sincopada”, “tipicamente brasileira” e propícia aos “requebrados mestiços” (2001, p. 33).

Esse padrão rítmico esteve presente no repertório que antecedeu o samba moderno e foi progressivamente substituído pelo que Sandroni chamou de “paradigma do Estácio”, que surgiu na década de 1930.

No final dos anos 1920, um grupo de compositores do bairro Estácio de Sá, no Rio de Janeiro, formou o bloco carnavalesco *Deixa Falar*, considerado a primeira escola de samba. Esse grupo, que incluía nomes como Ismael Silva, Newton Bastos e Bide, trouxe uma nova abordagem rítmica ao samba, com destaque para a introdução de instrumentos como tamborim, cuíca e surdo.

As gravações feitas a partir da década de 1930 revelam uma evolução na estrutura rítmica, com um padrão mais complexo do que o modelo 3 + 3 + 2. Sandroni identificou que esse novo formato apresenta uma divisão de tempo baseada em 16 pulsações, representada musicalmente conforme a figura 14 acima.

Esse padrão, característico do "samba carioca", se consagrou, com variações, na notação musical e permanecem em uso até os dias atuais.

A transição para o samba moderno representa um processo complexo de transformação cultural e musical. Inicialmente, muitos dos padrões rítmicos que hoje caracterizam o samba eram preservados e transmitidos principalmente em contextos de tradição oral, como rodas de samba, terreiros e celebrações religiosas de matriz africana. Esses ritmos, profundamente enraizados nas práticas coletivas das comunidades afro-brasileiras, carregavam significados sociais, espirituais e identitários. Com o advento da indústria fonográfica e a crescente popularização do samba nas décadas iniciais do século XX, essas fórmulas rítmicas passaram a ser adaptadas e reinterpretadas para atender às exigências do mercado musical e dos meios de comunicação de massa. Assim, elementos antes restritos a ambientes comunitários e rituais foram incorporados à música gravada e comercializada, contribuindo para a consolidação do samba como um dos principais gêneros da música popular do Brasil. Esse processo não apenas ampliou o alcance do samba, mas também promoveu transformações em sua estrutura, arranjos e formas de execução, evidenciando a dinâmica entre tradição e inovação na história da música brasileira.

Após 1930, o cenário musical brasileiro passou por uma transformação significativa com a crescente aceitação, por parte do público, de padrões rítmicos mais sincopados e complexos. Essa mudança refletiu uma ruptura com a cultura musical dominante até então, que era fortemente marcada pela influência das tradições europeias, caracterizadas por ritmos mais regulares e previsíveis. A incorporação de ritmos sincopados, típicos das heranças afro-brasileiras e das manifestações populares, como o samba, não apenas diversificou o repertório musical, mas também contribuiu para a valorização de identidades culturais locais. Essa nova preferência rítmica indicou uma ampliação do gosto musical nacional, evidenciando um processo de resistência e ressignificação cultural que desafiava os padrões estéticos europeus tradicionais e consolidava a originalidade da música popular do Brasil.

Além disso, o aumento da participação da população afro-brasileira na vida pública contribuiu para que esses ritmos fossem não apenas aceitos, mas também registrados e difundidos comercialmente. As gravações do grupo do Estácio consolidaram um novo padrão percussivo, ligado às escolas de samba, no qual a introdução do surdo e do tamborim desempenharam um papel essencial. A complexidade rítmica característica



desse período se tornou um elemento marcante das gravações de samba das décadas de 1930 e 1940, reforçando sua identidade rítmica e consolidando sua presença na cultura brasileira.

Ao analisar a execução da batida da bossa nova no violão, é possível identificar claramente suas raízes no “samba moderno”. As cordas primas do violão reproduzem o ritmo característico do tamborim, enquanto o polegar simula a batida do surdo, estabelecendo uma conexão direta com os instrumentos percussivos tradicionais do samba. Essa apropriação rítmica evidencia como a levada da bossa nova se desenvolveu a partir das estruturas do samba moderno, reinterpretando-as em um novo contexto musical e instrumental.

Considerando a análise profícua de Sandroni para o samba tradicional, é importante reconhecer que o universo do samba é plural e abarca diversas vertentes que apresentam características rítmicas, harmônicas e culturais distintas. Gêneros como o partido alto, o samba de carnaval, samba-canção e a bossa nova, embora compartilhem raízes comuns, desenvolvem suas próprias estruturas rítmicas e contextos sociais, ampliando a diversidade do samba brasileiro. Enquanto Sandroni foca especialmente nas transformações do samba urbano carioca e na levada que consolidou o estilo mais tradicional, dentro da periodização por ele delimitada, outras formas de samba incorporam elementos específicos que dialogam com diferentes práticas musicais e identidades regionais. Assim, uma análise abrangente do samba deve considerar essa multiplicidade, reconhecendo que a batida e as práticas instrumentais variam conforme o subgênero, refletindo a riqueza e a complexidade da música popular do Brasil em suas múltiplas expressões.

#### 4. Análise estilística comparativa: Laurindo / João Gilberto / Laurindo

Nesta seção será realizada uma análise estilística comparativa entre três gravações, com ênfase no acompanhamento rítmico do violão e na identificação de padrões característicos da bossa nova. O objetivo é identificar e comparar esses padrões, buscando compreender aspectos da transformação e variação desses elementos dentro do gênero. A análise evidenciará as particularidades técnicas e estéticas que definem a bossa nova, observar diálogos e adaptações entre diferentes intérpretes e momentos históricos, além de fornecer subsídios para uma melhor compreensão da linguagem violonística no contexto da música popular do Brasil, contribuindo para a construção da identidade sonora da bossa nova, destacando as possíveis inovações rítmicas e a sua provável relação com o samba tradicional e o jazz.

Serão observados trechos específicos dos seguintes fonogramas: *Inquietação*, (1953), do álbum *Brazilliance* Vol. 1, de Laurindo Almeida e Bud Shank; *Corcovado* (1960), do álbum de João Gilberto *O amor, o sorriso e a flor*; e *Corcovado* (1966), do álbum *Stan Getz with Laurindo Almeida*.

A escolha dessas gravações se justifica por apresentarem pontos de contato significativos: os álbuns foram produzidos e lançados nos Estados Unidos, com repertório de compositores brasileiros; contam com violonistas responsáveis pela base harmônica – Laurindo Almeida e João Gilberto – e, os álbuns com Laurindo, destacam-se saxofonistas consagrados no cenário do jazz estadunidense, como Bud Shank no primeiro e Stan Getz no segundo. Além disso, nas gravações de Laurindo observa-se a presença da abertura de *chorus* para improvisação, elemento característico do jazz da época, ausente na gravação de João Gilberto. Esses aspectos contribuem para uma análise mais aprofundada das intersecções entre os dois estilos.

Apesar de muitos considerarem o compacto *Chega de saudade* de 1958 como o “marco zero” da bossa nova, conforme já discutido neste trabalho, o fonograma a ser usado como referencial de comparação será *Corcovado*, do álbum *O amor o sorriso e a flor*, de João Gilberto, lançado em 1960. *Corcovado*, além de pertencer ao cânone da bossa nova e da música brasileira popular em geral, assim como da música estadunidense<sup>70</sup>, está presente no disco *Stan Getz with Laurindo Almeida* (1966). Discos a serem analisados.

---

<sup>70</sup> *Corcovado* foi composta por Antônio Carlos Jobim em 1960. A versão original tem letra em português, escrita por ele mesmo. Posteriormente, a música ganhou versões com letras em inglês, sendo a mais conhecida *Quiet nights of quiet stars*, com letra de Gene Lees. Tom Jobim é o compositor brasileiro com o

#### 4.1 Inquietação (1953) – Laurindo Almeida e Bud Shank

O primeiro trecho analisado é do fonograma *Inquietação*, composição de Ary Barroso<sup>71</sup>, gravado nos Estados Unidos por Laurindo Almeida em parceria com o saxofonista Bud Shank. Essa gravação integra o álbum *Brazilliance* Vol. 1, lançado pela *World Pacific Records* em 1953, representa um marco na fusão entre elementos da música brasileira e do jazz norte-americano (Francischini, 2012, p. 83).

A primeira gravação de *Inquietação*, em forma de canção, ocorreu em 1935, quando foi registrada em um compacto de 78 rotações interpretada por Silvio Caldas com acompanhamento da Orquestra da Odeon, sob a regência de Simon Bountman<sup>72</sup>. Servindo como ponto de partida, essa versão nos ajuda a observar as transformações ocorridas na abordagem rítmico-harmônica da música na releitura feita por Laurindo Almeida, duas décadas depois.

Originalmente registrada como samba, apresenta no acompanhamento uma instrumentação típica das orquestras de rádio, uma marcação rítmica muito próxima à dos sambas do período pré-Estácio, com uma batida de dois tempos similar à dos sambas gravados a partir de 1917, abordagem já discutida anteriormente neste trabalho. Sua harmonia é baseada exclusivamente em tríades do campo harmônico de Lá menor natural, exceto pelo acorde de função dominante E7 (mi com sétima menor), oriundo da elevação da sensível que ocorre nos modos menores harmônico e melódico, sendo que as notas da melodia se estruturam sobre as tríades dos respectivos acordes, conforme apresenta a Figura 16.

---

maior número de músicas incluídas no *Real Book*, coletânea de partituras em formato de *lead sheet* (linha melódica e cifra) amplamente utilizada por músicos de jazz para estudo e performance. Originalmente criada por estudantes do *Berklee College of Music* nos anos 1970, a obra passou a reunir composições reconhecidas como parte do repertório internacional do jazz. A presença de *Corcovado* nessa seleção evidencia o reconhecimento e a projeção internacional de sua obra no repertório do jazz.

<sup>71</sup> Ary Barroso (1903-1964) foi um dos compositores mais importantes da música popular brasileira, responsável por criar algumas das mais emblemáticas canções do repertório nacional. Sua obra abrange diversos gêneros, como o samba, a marcha e a música de carnaval. Barroso é amplamente reconhecido por sua habilidade em unir elementos da música popular brasileira com influências internacionais, como o jazz e a música clássica. Canções como "Aquarela do Brasil", "Na baixa do sapateiro" e "Inquietação" são exemplos de sua criatividade e capacidade de sintetizar diferentes estilos musicais. Além de compositor, Ary Barroso foi também radialista e apresentador, tendo uma influência significativa na popularização da música brasileira tanto no Brasil quanto no exterior, especialmente nos Estados Unidos, onde sua música foi muito apreciada. Sua importância na história da música brasileira é inquestionável, pois ajudou a consolidar a música popular como uma expressão de identidade nacional. Disponível no site da Enciclopédia Itaú Cultural em: <https://encr.pw/BXCix>. Acesso em 13 abril de 2025.

<sup>72</sup> Disponível no site do IMS em: <https://l1nq.com/gnI1u>. Acesso em 27 de junho de 2025.

INQUIETAÇÃO  
Odeon - 1935  
Silvio Caldas

Ary Barroso

Quem se dei-xou es-cra-vi-sar e no-a-bis-mo dis-pen-car de\_um a-mor qual-quer.

Figura 16: Partitura simplificada (melodia e cifra aproximada) baseada na versão de Silvio Caldas, fonograma Inquietação (Odeon 1935). Fonte: Transcrição do autor

Com um acorde por compasso, analisando a nota inicial da melodia em cada um deles, percebe-se que, no primeiro compasso, a nota *lá* corresponde à tônica do acorde de Am (*lá* menor). No segundo compasso, a nota *si* funciona como a terça maior do acorde de G (*sol* maior). No terceiro compasso, a nota *lá* desempenha o papel de terça maior no acorde de F (*fá* maior), e assim sucessivamente.

Na versão do álbum *Brazilliance* Vol. 1, de 1953, *Inquietação* é apresentada em formato totalmente instrumental, seguindo o estilo característico de grupos de jazz da época, com formação composta por contrabaixo (Harry Babasin), bateria (Roy Harte), saxofone (Bud Shank) e violão (Laurindo Almeida). Este último assume um papel central na interpretação: em diversos trechos, não apenas executa a melodia, como também conduz simultaneamente a base rítmico-harmônica. A peça passa ainda por um processo de rearmonização, incorporando acordes em tétrades com extensões como sexta, nona, décima primeira aumentada e décima terceira. Em alguns momentos, a nota da melodia se integra a essas “dissonâncias”, revelando uma abordagem melódico-harmônica típica do universo jazzístico da época no qual Laurindo estava inserido.

Esta versão apresenta uma forma estrutural organizada em seções distintas, com variações interpretativas. A *introdução* possui 4 compassos. Em seguida, ocorre a apresentação do *tema*, executado pelo violão, que realiza simultaneamente a melodia e a harmonia. A forma dessa seção é A-A'-B-A''-C-A''', sendo constituída por seis subseções de oito compassos, acrescentados de mais dois compassos de transição, totalizando 50 compassos em compasso binário (2/4), no ritmo de samba e na tonalidade de *Lá* menor. Após essa exposição, a mesma estrutura formal (A-A'-B-A''-C-A''') é mantida para o *chorus* de improvisação realizado no saxofone alto por Bud Shank. Nesta seção, há mudança para

compasso quaternário (4/4), o ritmo assume características do jazz e a tonalidade passa para Dó menor. Por fim, o *coda* de 4 compassos apresenta a mesma estrutura da introdução, porém na nova tonalidade.

Para o presente trabalho, o trecho a ser analisado, será a introdução e a parte A da apresentação do tema, conforme demonstrado na Figura 17<sup>73</sup>. A partitura representa uma transcrição aproximada da gravação, na qual o contrabaixo também atua na condução rítmico-harmônica. Cabe ressaltar que o baixo do violão, executado por Laurindo, nem sempre é claramente perceptível, pois se entrelaça com o contrabaixo acústico, dificultando em alguns momentos perceber se ele está dobrando o baixo em uníssono. Essa característica reforça a ideia de que sua condução rítmico-harmônica está inserida em uma textura mais ampla, onde o violão atua como mais um elemento de um conjunto jazzístico coeso.

---

<sup>73</sup> A partitura na Figura 17 representa uma transcrição aproximada da gravação. Em alguns trechos, não está claro quando ocorre a dobra entre o violão e o contrabaixo, ou quando apenas o contrabaixo está presente. Buscou-se também captar os acordes nas respectivas aberturas executadas por Laurindo Almeida, mas incluindo também a presença do contrabaixo.

**INQUIETAÇÃO**  
 Condução ritmo-harmônico do violão de Laurindo Almeida  
 Album: Brazilliance - 1953

*Ary Barroso*

The musical score is written for guitar in 2/4 time. It begins with a 4-measure introduction (measures 1-4) featuring a sequence of chords: Am7(9), Bb7(#11), Am7(9), and Bb7(#11). Part A starts at measure 5 and continues through measure 17. The chord progression in Part A is more complex, involving tritone substitutions and other advanced harmonic techniques. The notation includes various chord symbols such as Am7(9), Bb7(#11), Dm7(6), G7(13), Cm7(6), Dm6(9), Bbm6, Bbm6/E, C7M, and Ebo. The score is divided into measures 1-4, 5-8, 9-12, 13-16, and 17.

Figura 17: Partitura aproximada da execução do violão de Laurindo Almeida na introdução e parte A de *Inquietação* (1953).  
 Fonte: Transcrição do autor

Os quatro primeiros compassos representam a introdução da música e, logo de início, percebe-se que, nos compassos 2 e 4, Laurindo opta pelo acorde Bb7(#11) (si bemol com sétima menor e décima primeira aumentada), que funciona como um subV7 para o acorde de Am (lá menor).

O uso do acorde substituto do dominante (bII7, subV7, ou substituto tritonal) já era uma prática consolidada no jazz e na tradição europeia antes do surgimento da bossa nova. Este recurso harmônico consiste na substituição de um acorde dominante (V7) por outro dominante (subV7) cuja fundamental está a um trítone de distância, ou seja, uma quarta aumentada ou quinta diminuta acima ou abaixo. Ambos os acordes compartilham o mesmo intervalo de três tons entre a terça e a sétima, ainda que invertidos, o que garante a funcionalidade harmônica da substituição.

O conceito harmônico por trás do acorde subV7 está presente na música erudita desde o período clássico, com maior exploração no romantismo e impressionismo. Compositores como Claude Debussy e Maurice Ravel utilizaram acordes com funções

semelhantes ao subV7 para enriquecer suas progressões harmônicas, criando conceitos harmônicos ambíguos, texturas complexas, e cromáticas que ampliam o vocabulário tonal tradicional. Obras como *Clair de Lune* e *Prélude à l'après-midi d'un faune* (Debussy), bem como *Jeux d'Eau* (Ravel), exemplificam o uso de harmonias que antecipam o conceito de subV7, contribuindo para uma sonoridade mais sutil e impressionista. Essa prática pode ser vista como uma forma precoce de substituição do dominante, antecedendo o uso formalizado do subV7 na música popular ocidental e demonstrando uma evolução paralela entre os dois universos musicais.

Segundo Sérgio Paulo Ribeiro de Freitas, parte da teoria moderno-contemporânea entende que o agrupamento de sons conhecido como acorde de sexta aumentada, em uso há cerca de 400 anos na música ocidental, já recebeu diferentes nomes e descrições ao longo da história. Esse acorde foi cifrado, realizado e teorizado nas práticas barrocas do *baixo contínuo*, posteriormente chamado de “acorde de sexta aumentada” (com variantes italiana, francesa ou alemã), e, com a disseminação do vocabulário do jazz, passou a ser identificado também por termos e cifras como “dominante substituta”, “SubV7” e outros correlatos (Freitas, 2010, p. 164). Freitas destaca que

na resolução Db7→C, o primeiro acorde de Db7 nada mais é que um G7 com a quinta alterada em um semitom descendente, situando-se a quinta no baixo do acorde (o que não significa que ela seja a fundamental). O acorde é, portanto, uma dominante alterada com a quinta no baixo, acorde que é muito usado na harmonia do repertório da MPB e também na harmonia jazzística (Ziviani, 2007, p. 16 apud Freitas, 2010, p. 164).

No contexto da música popular, Freitas observa que a capacidade de atração do acorde de sexta aumentada, obtida pela transformação de diversas notas do diatonismo do primeiro grau menor em notas de tensão, está diretamente relacionada à *hierarquia tonal*. Essa característica é especialmente relevante para compreender como as músicas romântico-populares reinventam e expandem o uso tradicional da harmonia da “*sixte superflue*” (Freitas, 2010, p. 168).

Assim, o subV7, entendido a partir da tradição erudita e de sua assimilação na música popular, não apenas representa um recurso de expressividade e sofisticação harmônica, mas também evidencia a complexidade e a flexibilidade das funções dominantes na música ocidental. Como demonstra Freitas, os diversos termos, cifras e conceitos associados ao subV7 estão interligados e balizam um mesmo conjunto de notas,

cuja aplicação se expandiu muito além do contexto pré-dominante tradicional. A possibilidade de transpor essas estruturas para qualquer “pré-lugar de chegada” amplia enormemente o leque de sonoridades disponíveis ao compositor e ao intérprete, permitindo que dominantes sejam “retocados” com sonoridades derivadas da menor melódica e criando figuras harmônicas paradoxais, como acordes menores com sexta e sétima maior funcionando como dominantes. Essa capacidade de disfarce e camuflagem harmônica, segundo Freitas, subverte e enriquece as relações funcionais clássicas, permitindo que um mesmo conjunto de notas seja empregado tanto em funções tonais tradicionais quanto em contextos tônicos ou subdominantes, o que reforça o papel central do subV7 na renovação e na sofisticação da linguagem harmônica da música popular ocidental (Freitas, 2010, p. 165-169).

No jazz, a prática do subV7 ganha destaque a partir da era do *swing*, e se torna ainda mais presente com o desenvolvimento do *bebop*, onde a busca por complexidade harmônica e cromatismo estimulou ao uso criativo de substituições. Um dos exemplos mais clássicos desse recurso pode ser encontrado em *A Night in Tunisia* (1942), composta por Dizzy Gillespie, onde a cadência de subV7 aparece de maneira marcante. A introdução da peça já sugere esse tipo de abordagem harmônica, que se tornou característica no vocabulário do *bebop*.

Outro exemplo aparece em *Have you met Miss Jones?* (1937), de Richard Rodgers e Lorenz Hart, cuja ponte (*bridge*) emprega movimentos harmônicos por terças maiores, mas é comumente rearmonizada por músicos de jazz com uso de subV7s para criar tensão cromática nas aproximações dos centros tonais. Já em gravações de Charlie Parker, como *Ornithology* (1946) ou *Scrapple from the Apple* (1947), o subV7 é amplamente usado na improvisação, no qual saxofonistas e pianistas substituíam dominantes por seus equivalentes tritonais de forma espontânea.

Outros autores também reforçam a ideia de Freitas sobre o uso do subV7, especialmente ao abordar sua aplicação na harmonia popular contemporânea. Segundo Mark Levine, no livro *The jazz theory book* (1995), o subV7 é um dos pilares do vocabulário harmônico do jazz, sendo ensinado desde os estágios iniciais da formação teórica de músicos do gênero. Ele afirma que “quase todas as cadências II–V–I podem ser substituídas por II–subV–I, proporcionando uma nova cor harmônica e abrindo



possibilidades para movimentos cromáticos entre acordes”<sup>74</sup> (Levine, 1995, p. 271). Além disso, em *The jazz piano book* (1989), Levine usa como exemplo os compassos 31 a 33 do *standard All the things you are*, nos quais aparece originalmente a progressão harmônica II-V-I (Cm7 – F7 – Bbm7), propõe o uso do subV7 (Cm7 – B7(#5) – Bbm7). Neste, mostra que a “nota da melodia no acorde F7, sol, é a nona do acorde” enquanto que “o acorde B7 substitui o acorde original F7, não apenas cria um movimento cromático no contrabaixo, mas também altera a nota da melodia da nona para uma quinta aumentada”<sup>75</sup> (Levine, 1989, p.39). Levine conclui o capítulo afirmando que “rearmonizações como essa transformam antigos *standards* em canções que soam mais suaves e modernas”<sup>76</sup> (1989, p. 39).

Gravações da orquestra de Duke Ellington e da Stan Kenton orchestra – esta última com a qual Laurindo Almeida tocou entre 1947 e início dos anos 1950 – frequentemente faziam uso de subV7s em arranjos, recurso que também passou a ser explorado por músicos brasileiros. Essa convergência reflete uma estética ampla que permeava o cenário musical internacional da época, marcada pela busca de novas possibilidades sonoras, mas também por meio de uma tradição própria de ensino e prática musical que se desenvolveu ao longo do século XX.

No Brasil, autores também reforçam o papel do uso do subV7 na música popular. De acordo com Ian Guest (2009), a harmonia, quando compreendida em seus aspectos mais amplos, admite uma variedade de substituições modais e cromáticas que servem tanto à função quanto ao efeito estético do acorde. O subV7, nesse contexto, surge como uma alternativa ao V7 tradicional, compartilhando com ele o trítone e, portanto, a função de preparar a resolução. A diferença está na via cromática utilizada: ao invés de uma resolução ascendente por quinta justa (ex.: G7 → C), opta-se por uma resolução de semitom descendente (ex.: Db7 → C), gerando um efeito harmônico diferente. Segundo Guest, “é possível obter efeito interessante organizando os acordes em ordem descendente e preparando cada grau com seu respectivo sub V7” (2009, p. 81).

---

<sup>74</sup> Tradução do autor. No original: “Almost every ii-V-I progression can be altered by substituting a tritone dominant (subV7) for the V7 chord, adding harmonic color and enabling smoother chromatic voice leading.”

<sup>75</sup> Tradução do autor. No original: *The melody note on the F7 chord, G, is the ninth of the chord. [...] B7 substitutes for the original F7 chord, not only making for chromatic bass motion, but also changing the melody note from ninth to a +5.*

<sup>76</sup> Tradução do autor. No original: *Reharmonization such as this transforms old standards into tunes that sound fresher and more modern.*

Almir Chediak reforça essa ideia ao apresentar o subV7 como parte integrante da prática harmônica dos músicos brasileiros, sobretudo a partir da década de 1960. Para o autor, a substituição tritonal “representa uma sofisticação do pensamento tonal, pois conserva a tensão funcional ao mesmo tempo que renova o percurso melódico e harmônico” (Chediak, 2002, p. 114). Essa renovação é especialmente evidente na bossa nova e no samba-jazz, onde cadências tradicionais são frequentemente transformadas por substituições criativas, como o uso do bII7 no lugar do V7 em *turnarounds* e modulações.

A perspectiva estética que destaca o papel do subV7 como recurso expressivo nas introduções e reharmonizações evidencia que o uso recorrente de dominantes substitutos funciona como elemento de personalização harmônica, permitindo ao intérprete imprimir sua identidade sobre estruturas tradicionais. Essa prática aproxima-se da lógica presente em várias tradições musicais modernas, nas quais a substituição harmônica é tratada não apenas como ferramenta funcional, mas como escolha estilística.

A articulação entre a análise histórica e funcional do acorde de sexta aumentada e suas transformações (Freitas), a sistematização didática do subV7 (Chediak), sua fundamentação teórica e prática no jazz (Levine) e a abordagem funcional e modal das substituições (Guest) evidencia que o subV7 se consolidou como elemento central na linguagem harmônica da música popular. Essa consolidação ocorre especialmente nas zonas de contato entre o popular e o erudito, o tonal e o modal, o nacional e o internacional, refletindo a busca por sofisticação harmônica quanto a valorização da identidade estilística do intérprete.

Retomando o trecho destacado na figura 16, observa-se que a melodia permanece bastante fiel à versão original. No entanto, devido à reharmonização, as notas da melodia passam a integrar diferentes tensões em relação a cada acorde reharmonizado, gerando novas nuances sonoras. No compasso 6, por exemplo, a nota *si*, que anteriormente exercia o papel de terça do acorde de G (sol maior), passa a funcionar como sexta do acorde de Dm (ré menor). O mesmo fenômeno se repete no compasso seguinte, onde a nota *lá*, antes terça do acorde de F (fá maior), assume agora a posição de sexta do acorde de Cm (dó menor).

Ainda que o violão execute simultaneamente melodia e harmonia, é possível identificar, em sua condução, a presença de um padrão rítmico-harmônico, conforme ilustrado na Figura 18.

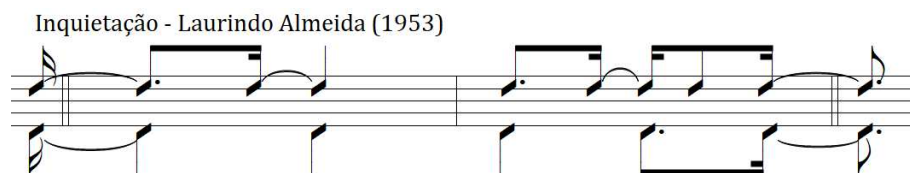


Figura 18: Padrão rítmico recorrente executado por Laurindo Almeida em *Inquietação* (1953). Fonte: Transcrição do autor

É possível notar que, embora a condução rítmico-harmônica de Laurindo Almeida esteja ancorada em uma base clara de samba, seu desenvolvimento se distancia dos padrões convencionais do gênero. Essa abordagem confere ao acompanhamento uma sensação de liberdade que talvez remeta ao universo do jazz. Contudo, é importante delimitar a qual vertente do jazz essa referência se aplica. A flexibilidade rítmica presente aqui, não corresponde à improvisação livre e flexível típica do *bebop*, como se observa, por exemplo, nos acompanhamentos de Johnny Alf. Trata-se, antes, de uma construção cuidadosa, na qual os ataques do violão são posicionados de maneira estratégica para preencher os espaços deixados pela melodia, desempenhando uma função semelhante à dos naipes de metais nos arranjos da era do *swing*.

Essa abordagem cuidadosa e articulada reflete a experiência consolidada de Laurindo Almeida, cuja formação erudita e atuação internacional já lhe conferiam reconhecimento significativo. Vale lembrar que, nessa época, Laurindo já era um músico reconhecido tanto no Brasil quanto nos Estados Unidos, onde residia desde 1947. Entre 1947 e meados de 1950, integrou como guitarrista, compositor e arranjador a *big band* de Stan Kenton, uma das orquestras de jazz mais importantes do período (Francischini, 2012, p. 78).

#### 4.2 Corcovado (1960) – João Gilberto

O segundo trecho selecionado para análise tem como objetivo servir de referência para a comparação dos padrões rítmicos do acompanhamento da bossa nova ao violão. Trata-se de um excerto da música *Corcovado*, extraído do fonograma presente no álbum de João Gilberto, *O amor, o sorriso e a flor*, lançado em 1960 pela gravadora Odeon. Esse foi o segundo álbum de longa duração de João Gilberto, sucedendo o seminal *Chega de saudade* (1959). No mesmo ano, o disco foi lançado nos Estados Unidos, com o título *Brazil's brilliant João Gilberto*, pela gravadora Capitol. Ambos os discos integram o

conjunto de obras iniciais que consolidaram a estética do que se convencionou chamar de bossa nova, sendo fundamentais para a difusão internacional do gênero.

A concepção musical deste álbum é baseada na síntese e na economia de elementos que é marcada por uma sensibilidade introspectiva e por um ritmo sutil e insinuante, que dialoga com o samba tradicional. Os arranjos ficaram a cargo de Antônio Carlos Jobim, cuja presença consolida a parceria artística e afetiva entre os dois maiores expoentes da bossa nova. Embora não conste formalmente nos créditos, é reconhecido que Jobim exerceu papel central na definição do repertório e na sonoridade geral do disco. As gravações ocorreram nos estúdios da Odeon, no Rio de Janeiro, e a produção e direção artística, embora sem crédito explícito na edição original, insere-se no contexto do trabalho de bastidores realizado por figuras como Aloysio de Oliveira, cuja atuação na Odeon foi essencial para viabilizar as primeiras gravações do gênero.

O título do álbum, *O amor, o sorriso e a flor*, é extraído do verso final da canção *Meditação*, de Jobim e Newton Mendonça, o que já sugere a atmosfera lírica e emocional que permeia o disco como um todo. Composto por doze faixas, entre elas *Corcovado*, o álbum propõe músicas curtas, arranjos discretos e execuções delicadas, reforçando a concepção introspectiva e moderna da nova canção brasileira<sup>77</sup>.

Embora frequentemente identificado como um álbum de caráter intimista e minimalista, *O amor, o sorriso e a flor* apresenta arranjos orquestrais discretos em várias faixas. Algumas canções como *Corcovado*, *Samba de uma nota só* e *Meditação*, contam com introduções e acompanhamentos sutis de instrumentos como flauta, clarinete, piano, contrabaixo acústico, bateria com escovas e cordas, configurando uma orquestra de câmara típica das gravações da época. Esses elementos orquestrais têm papel complementar e expressivo em relação ao violão e à voz de João, exercendo uma função

---

<sup>77</sup> A importância histórica do disco transcende o circuito fonográfico nacional. Em 1961, a Capitol Records lançou uma versão internacional intitulada *Brazil's brilliant João Gilberto*, tornando-se peça-chave na internacionalização da bossa nova e influenciando músicos de jazz nos Estados Unidos, como *Stan Getz* e *Charlie Byrd*. Essa circulação internacional preparou o terreno para o sucesso mundial do álbum *Getz/Gilberto* (1964), considerado o ponto alto da projeção da bossa nova como linguagem musical transnacional. Portanto, *O amor, o sorriso e a flor* pode ser compreendido como um álbum de consolidação: ele reafirma os traços inaugurais apresentados em *Chega de saudade* e projeta João Gilberto como o grande intérprete e estilizador da bossa nova. Sua contribuição para a canção brasileira reside tanto na forma como no conteúdo: ao reformular os modos de cantar, tocar e arranjar, João Gilberto inaugura uma nova maneira de pensar a canção popular, mais minimalista, mais sofisticada, e ao mesmo tempo profundamente brasileira.

importante na construção da ambiência sonora do álbum, funcionando quase como extensões do fraseado vocal e da harmonia proposta por Gilberto e Jobim.

Considerada a versão original, mais precisamente a pioneira da canção composta por Tom Jobim, essa versão de *Corcovado* consolidou-se como um dos marcos fundadores da bossa nova, conforme já mencionado. Embora João Gilberto tenha explorado outros padrões rítmicos ao longo de suas gravações e apresentações ao vivo, a condução rítmica do violão nesta faixa será tomada como referência para ilustrar a batida inovadora por ele desenvolvida.

Sobre a estrutura da forma, essa versão da canção apresenta uma *introdução* de 12 compassos, na qual a flauta e as cordas assumem o papel melódico inicial, antecipando a entrada da voz. Em seguida, ocorre a apresentação do *tema*, que é cantada por João Gilberto. A forma dessa seção é A-B, dividida em 36 compassos binários (2/4). Após essa exposição, é apresentado o *coda* de 14 compassos que retoma a ideia similar à da introdução, seguida por uma espécie de *codeta*, na qual a flauta desenvolve uma melodia que é brevemente desvanecida pelo efeito do *fade out*.

Para o presente trabalho, o segundo trecho a ser analisado, será a introdução e a parte A da exposição do tema, conforme apresentado na Figura 19.

**CORCOVADO**  
 Condução rítmico-harmônico do violão de João Gilberto  
 Album: João Gilberto - O amor, o sorriso e a flor (1960)

The musical score for the guitar introduction and section A of 'Corcovado' is presented in 2/4 time. The introduction is marked 'introdução - flauta' and 'Tom Jobim'. The score includes the following chord symbols: Am6, G#m6, Gm7, G#m6, F7M, F6, Fm6, Em7, Am7, D7/A, G#m6, Gm7, Gm6, F7M, F6, Fm6, Em7, A7(b13), Am6, Dm7, G7/4(9), G7/4(b9), and G#m6. The score is divided into sections A and B, with section A marked 'A' and section B marked 'B'.

Figura 19: Partitura da condução rítmico-harmônica da introdução e parte A de *Corcovado* (1960).  
 Fonte: Transcrição aproximada do autor a partir do fonograma.

Ao analisar a interpretação de João Gilberto em *Corcovado*, presente no álbum *O amor, o Sorriso e a Flor* (1960), observa-se uma ampliação e refinamento da técnica anteriormente identificada na análise da gravação de *Inquietação* (1953). Nesta faixa, o violão assume uma função rítmico-harmônica caracterizada pela articulação precisa das linhas de baixo e das vozes superiores, executadas com grande controle dinâmico e

rítmico. A alternância entre os dedos do polegar e dos dedos indicador, médio e anular cria duas linhas rítmicas simultâneas que interagem com a melodia de forma sutil e estratégica, preenchendo os espaços deixados pela voz e gerando uma textura rítmica complexa. Essa construção cuidadosa manifesta-se na utilização intensiva da síncopa e em deslocamentos rítmicos que, embora proporcionem uma sensação de liberdade, permanecem firmemente ancorados no padrão rítmico do samba. O acompanhamento ao violão, portanto, não é mero suporte harmônico, mas um elemento ativo na definição da identidade rítmica da música, evidenciando o perfeccionismo e a inovação técnica de João Gilberto, que se tornam marcas distintivas da bossa nova.

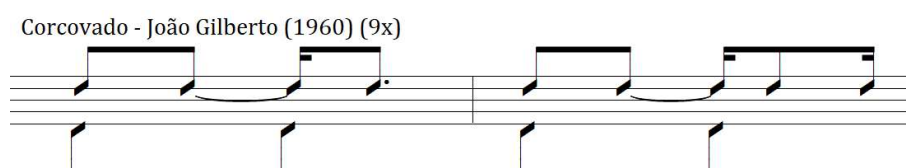


Figura 20: Padrão rítmico recorrente executado por João Gilberto em *Corcovado* (1960). Fonte: Transcrição do autor

Conforme apresentado na Figura 20, o padrão rítmico mais recorrente executado nove vezes por João Gilberto na versão de *Corcovado*, de 1960, entre a *introdução* e a parte *A* da canção, é dividido em dois compassos binários (2/4), com duas células rítmicas em cada compasso, totalizando quatro células rítmicas de um tempo cada. O primeiro compasso, é formado por uma célula rítmica de duas colcheias, às vezes antecipada em forma de síncopa, ligada à célula seguinte, composta por uma semicolcheia e uma colcheia pontuada. O compasso seguinte contém, inicialmente uma primeira célula rítmica com duas colcheias, seguida de outra célula rítmica conhecida como “garfinho” (semicolcheia-colcheia-semicolcheia).

#### 4.3 Corcovado (1966) – Laurindo Almeida

Gravado em 1963, em plena ascensão da bossa nova nos Estados Unidos, o álbum *Stan Getz with Laurindo Almeida*<sup>78</sup> situa-se em um momento de intenso intercâmbio

<sup>78</sup> A produção ficou a cargo de Creed Taylor, figura central na consolidação do selo Verve Records como plataforma para a bossa nova no exterior. O engenheiro de som responsável foi Val Valentin, conhecido por sua atuação em diversas gravações do gênero, enquanto as notas de encarte foram escritas por James T. Maher. A arte da capa ficou por conta de Alberta Hutchinson, com design gráfico de Acy R. Lehman. O álbum tem duração total de 32 minutos e 12 segundos.

cultural entre a música brasileira e o jazz norte-americano. O álbum apresenta sete faixas que exploram tanto composições que com o tempo viriam a se tornar clássicos da bossa nova quanto criações autorais de Almeida, revelando um equilíbrio entre elementos da música brasileira e aspectos da linguagem do jazz, especialmente no que se refere à improvisação.

O repertório é composto por: *Menina moça (Young lady)* de Luiz Antônio; *Once again (Outra vez)* de Antônio Carlos Jobim; *Winter moon*, colaboração entre Laurindo Almeida e Portia Nelson; *Do what you do, do* (Laurindo Almeida e Jeanne Taylor); *Samba da Sagra* (Laurindo Almeida); *Maracatu-too*, coautoria entre Almeida e Getz; além da faixa bônus *Corcovado*, de Jobim, adicionada na reedição em CD de 1984. A formação musical do disco destaca a performance de Stan Getz no saxofone tenor e Laurindo Almeida ao violão, acompanhados por George Duvivier no contrabaixo e por bateristas como Dave Bailey, Edison Machado ou José Soares (a identificação exata varia conforme fontes). O pianista Steve Kuhn participa nas faixas 1 e 6, enquanto os percussionistas José Paulo e Luiz Parga atuam na faixa 6.

Apesar da recente “invasão Britânica” promovida pelo fenômeno da *beatlemania*, naquele período, a recepção da bossa nova no mercado estadunidense havia sido amplamente favorecida pelo sucesso comercial e crítico de álbuns anteriores do saxofonista Stan Getz, como *Jazz Samba* (1962), em colaboração com Charlie Byrd, e *Getz/Gilberto* (1964), gravado com João Gilberto, Antônio Carlos Jobim e Astrud Gilberto. No intervalo entre essas obras, em 1963, Getz realizou três gravações com músicos brasileiros: *Jazz Samba Encore!* com Luiz Bonfá; *Getz/Gilberto* com João Gilberto e Jobim; e *Getz/Almeida*, com o violonista Laurindo Almeida. Paralelamente, artistas brasileiros também contribuíram para essa expansão, como no caso de *Sylvia Telles U.S.A.*, lançado pela gravadora Philips. Gravado em território norte-americano, o disco foi produzido por Aloysio de Oliveira, que como já dito anteriormente, foi uma figura-chave na mediação cultural entre Brasil e Estados Unidos.

Curiosamente, embora tenha sido registrado antes do célebre *Getz/Gilberto*, o disco com Almeida só seria lançado posteriormente, em 1966, já quando o auge comercial da bossa nova nos Estados Unidos começava a declinar.



O terceiro trecho escolhido para ser analisado no presente trabalho, representado na Figura 21, é a versão de *Corcovado* do álbum *Stan Getz with Laurindo Almeida*, que assim como *Inquietação* (1953) a música é apresentada em versão instrumental.

Sobre a estrutura da forma, apresenta uma *introdução* de 4 compassos, na qual o contrabaixo entra sozinho fazendo uma cadência II-V-I de Dó maior. No quarto compasso, ocorre uma convenção dobrada entre o contrabaixo e o saxofone, sendo que este último já emenda na melodia da música. Coincidentemente, trata-se de uma introdução curta, cuja estética e textura que remetem à introdução de *Inquietação* (1953).

Em seguida, ocorre a apresentação do *tema*, feita pelo saxofone. Assim como na versão de João Gilberto, a forma dessa seção é A-B, dividida em 36 compassos binários (2/4). Neste caso, após a apresentação do *tema*, é feita a convenção de saxofone e contrabaixo da introdução e o *tema* é reapresentado executado pelo violão, que realiza simultaneamente a melodia e a harmonia exatamente como em *Inquietação* (1953) ainda em ritmo de samba. Em seguida abre-se um *chorus* para improvisação executado pelo saxofone em cima da mesma base harmônica do tema completo. Finalizando com a “convenção da introdução” outro *chorus* para improvisação é aberto, agora executado pelo piano. Em seguida o *tema* é reapresentado pelo saxofone. Para finalizar, uma pequena *coda* de 1 compasso é feito pelo contrabaixo.

**CORCOVADO**  
Condução ritmo-harmônico do violão de Laurindo Almeida  
Album: Stan Getz with Laurindo Almeida (1966)

The image displays a musical score for the song 'Corcovado'. It features a guitar line in the top staff and a vocal line in the bottom staff. The guitar line is in 4/4 time and includes a 'Tom Jobim' section. The vocal line is in 4/4 time and includes a 'Tom Jobim' section. The score is annotated with various chords and harmonic structures. The chords are: Am6, G#m(b13), Gm7, (Gm6), F6(7M), F6, Fm6, Em7, A7(b9) (A7b13), Am6, Dm7(b5) (Dm7), and E7(b9) (G7/4(9) Am6 G7/4(b9)).

Figura 21: Condução rítmico-harmônica de Laurindo Almeida em *Corcovado* (1966). Fonte: Transcrição do autor

Nesta versão, Laurindo Almeida não promove uma rearmonização substancial, mantendo-se fiel à concepção harmônica estabelecida por João Gilberto na gravação de 1960, sofrendo poucas alterações nesse aspecto. No compasso 10, Laurindo não faz o uso do acorde de Sol menor com sexta (Gm6), optando por manter a sétima no acorde de Sol menor com sétima menor (Gm7), e nos compassos 11 e 12, onde originalmente aparecem os acordes de Fá com sétima maior (F7M) e Fá maior com sexta (F6), Laurindo opta por usar a sexta e a sétima maior (F6,7M), seguido de Fá com sétima maior (F7M) invertendo assim a ordem dos acordes. No compasso 16, Laurindo opta pelo acorde de dominante Lá maior com sétima e nona menor (A7b9), ao invés do acorde de Lá com sétima e décima terceira menor (A7b13) usado por João Gilberto.

Sobre o padrão rítmico, é possível perceber que a partir do compasso 14, Laurindo opta por uma condução rítmica que remete ao samba-canção com algumas variações. No trecho selecionado para análise, é possível perceber que Laurindo Almeida mantém uma condução rítmica baseada em um padrão recorrente. No trecho correspondente à letra,

/um cantinho um violão/ (do compasso 5 até o 11), ele executa, por três vezes esse padrão, conforme apresentado na Figura 22.

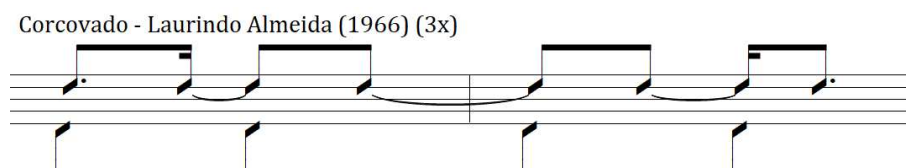


Figura 22: Padrão rítmico recorrente executado por Laurindo Almeida em *Corcovado* (1966). Fonte: Transcrição do autor

Esse padrão, também é dividido em dois compassos binários (2/4), com duas células rítmicas em cada compasso, totalizando quatro células de um tempo cada. O primeiro compasso é formado por uma célula composta de colcheia pontuada e semicolcheia, ligada à célula seguinte, formada por duas colcheias. O compasso seguinte apresenta inicialmente uma primeira célula rítmica com duas colcheias – das quais apenas a segunda soa, pois, a primeira está ligada à última colcheia do compasso anterior – ligada à última célula rítmica, composta por uma semicolcheia e uma colcheia pontuada.

Já no trecho equivalente ao texto /muita calma pra pensar/ (a partir do compasso 13), ele adota conduções rítmicas semelhantes apresentando leves variações. Sobre os padrões rítmicos característicos da bossa nova, falaremos no tópico seguinte.

Em sua concepção original, a bossa nova não fazia o uso da improvisação como elemento estrutural, privilegiando uma execução contida e precisa, com arranjos centrados na interação entre voz e violão. No entanto, nas gravações, especialmente nas versões de Laurindo Almeida, o improviso foi incorporado por meio de *chorus*, aproximando essas interpretações de práticas comuns no jazz. Dessa forma, as versões de Laurindo representam uma convergência entre a linguagem da música brasileira e a liberdade expressiva do improviso.

No jazz, o improviso, embora frequentemente pareça uma criação totalmente espontânea, é o resultado de uma complexa interação entre liberdade expressiva e parâmetros estilísticos compartilhados. Como observa Paul F. Berliner (2009), os ouvintes, energizados por sua vitalidade, transportados por seu poder afetivo e impressionados por sua elegância e coesão, podem muito bem imaginar que o jazz foi “totalmente composto e ensaiado antes de sua apresentação”. No entanto, “os artistas de

jazz comumente se apresentam sem partituras e sem um maestro especializado para coordenar suas performances”<sup>79</sup> (2009, p.1).

Contribui ainda mais para o mistério que envolve o jazz a natureza transitória e única de suas criações: “as ideias em evolução de cada performance, sustentadas momentaneamente pelas ondas do ar, desaparecem à medida que novos desenvolvimentos as superam, aparentemente nunca se repetindo”<sup>80</sup> (2009, p.1).

A improvisação no jazz, portanto, não significa ausência de regras, mas sim a habilidade de compor – ou compor e executar simultaneamente – “no calor do momento e sem qualquer preparação”<sup>81</sup> (2009, p.1). Ainda que definições tradicionais, como a de um prestigiado dicionário de música, tenham afirmado até recentemente que improvisar é a “arte de executar música espontaneamente, sem o auxílio de manuscrito, esboços ou memória”<sup>82</sup> (2009, p. 1), músicos experientes reconhecem que há sempre um equilíbrio entre espontaneidade e familiaridade. “Wynton Marsalis observou, desde cedo, que, embora as coisas criadas pelos artistas mudassem de evento para evento, ele podia, no entanto, reconhecer aspectos dos estilos dos artistas em suas novas criações”<sup>83</sup> (2009, p.2).

Isso revela que, mesmo na improvisação, elementos do estilo individual permanecem identificáveis, demonstrando que o improviso no jazz é tanto uma expressão pessoal quanto um diálogo com uma tradição coletiva. Nesse contexto, o improvisador de jazz negocia continuamente entre estrutura e espontaneidade, utilizando seu conhecimento técnico, sensibilidade artística e repertório de frases e padrões para criar solos únicos a cada execução. A improvisação, portanto, ocupa um lugar central na prática do jazz, permitindo constante inovação sem romper com os parâmetros do gênero.

---

<sup>79</sup> Tradução do autor. No original: *Energized by its vitality, transported by its affective powers, and awed by its elegance and cohesion, listeners might well imagine that jazz was thoroughly composed and rehearsed before its presentation. Yet jazz artists commonly perform without musical scores and without a specialized conductor to coordinate their performances.*

<sup>80</sup> Tradução do autor. No original: *Contributing further to the mystique surrounding jazz is the transient and unique nature of jazz creations; each performance's evolving ideas, sustained momentarily by the air waves, vanish as new developments overtake them, seemingly never to be repeated.*

<sup>81</sup> Tradução do autor. No original: *A popular general dictionary maintains that 'to improvise is to compose, or simultaneously compose and perform, on the spur of the moment and without any preparation*

<sup>82</sup> Tradução do autor. No original: *Similarly, a prestigious music dictionary has, until recently, asserted that improvisation is the 'art of performing music spontaneously, without the aid of manuscript, sketches or memory*

<sup>83</sup> Tradução do autor. No original: *Wynton Marsalis noticed early on that, although the things created by the artists changed from event to event, he could, nevertheless, recognize aspects of artists' styles in their new creations*

A seguir, serão apresentadas algumas possibilidades de padrões rítmicos que sustentam a identidade da bossa nova, aprofundando a compreensão do ritmo que define o gênero.

#### 4.4 Padrões Rítmicos da Bossa Nova

A bossa nova, surgida no final da década de 1950 no Brasil, consolidou-se como um “movimento” musical, caracterizado por uma abordagem estética mais contida, especialmente perceptível no trato com a instrumentação, nos arranjos, no uso da voz, e na abordagem das letras.

Embora não seja esse o foco do presente estudo, vale destacar que as letras não se restringem apenas a uma temática cotidiana ou à linguagem coloquial; frequentemente, o conteúdo textual mantém uma estreita relação com os elementos musicais, como a harmonia e a melodia. Um exemplo notável encontra-se em *Samba de uma nota só*, de Tom Jobim e Newton Mendonça. Segundo Carlos Almada, “o samba é de fato baseado ‘numa nota só’ (ou quase isso, na verdade, já que outra nota ‘vai entrar’ logo em seguida, como afirma a letra)” (2022, p. 302). Como observa o autor, a melodia “é aquela que mais diretamente se associa às metáforas presentes no texto” e apresenta “uma alternância dos dois graus escalares mais importantes da funcionalidade tonal – dominante–tônica – com o apoio conclusivo só acontecendo, de fato, no último momento” (2022, p. 302). A harmonia, por sua vez,<sup>84</sup> se movimenta em torno dessa nota fixa, com “qualidades não diatônicas, provenientes das classes de «SubV», «II relativo» e empréstimo modal”, além de incorporar “tensões harmônicas, contrastando com aqueles da seção B” (2022, p. 300).

Nesse sentido, David Treece destaca que a canção representa “o exemplo paradigmático desse padrão de tensão e reconciliação, o mais extremo, de fato, no paralelismo ironicamente explícito e autoconsciente entre seus elementos musicais e temáticos” (2013, p. 77)<sup>85</sup>, evidenciando a interdependência estrutural entre letra e música. Na segunda parte da canção, texto e música se afastam da proposta original e estabelecem um contraste marcado. Almada observa que “a seção B é marcada por uma

---

<sup>84</sup> Para mais detalhes sobre a harmonia na obra de Antônio Carlos Jobim, conferir em: ALMADA, Carlos. A harmonia de Jobim. Campinas: Editora da Unicamp, 2022.

<sup>85</sup> Tradução do autor. No original: “The paradigmatic example of this pattern of tension and reconciliation, the most extreme example, in fact, in the ironically explicit, self-conscious parallel between its musical and thematic strands”

profusão de notas [...] formatadas em ‘burocráticas’ e previsíveis sucessões escalares, alternando movimentos ascendentes e descendentes, quase como exercícios técnicos” (2022, p. 21). Esse aspecto é complementado pela leitura crítica de Treece ao afirmar que a sessão B “nos afasta dessa afirmação de complementaridade equilibrada [...] para percorrer ‘promiscuamente’ toda a escala, literalmente esgotando todas as possibilidades de aventura fora do casamento original de iguais” (2013, p. 77-78)<sup>86</sup>. Assim, tanto Almada quanto Treece convergem ao reconhecer que a oposição entre as duas seções da canção reforça, por meio da própria organização melódica e textual, um percurso dialético: da economia expressiva à proliferação discursiva, e, por fim, ao retorno a uma unidade que sintetiza a articulação entre melodia e letra.

Dentre os diversos elementos que compõem essa sonoridade, a abordagem rítmico-harmônica do violão – notadamente representado por João Gilberto – desempenha um papel estruturante, que transcende a função de acompanhamento, assumindo posição central na articulação com os demais componentes sonoros, contribuindo de forma decisiva para a identidade tímbrica e estética do gênero, que, apesar de sua singularidade inovadora, preserva uma estreita correspondência rítmica com o samba.

Nesse sentido, a chamada “batida de João Gilberto” constitui-se como um marco estilístico do violão brasileiro, sobretudo no contexto da bossa nova. No trabalho de Gustavo Pinheiro e Bruno Manguiera (2023), fruto de um projeto de iniciação científica desenvolvido no âmbito do Núcleo de Estudos em Música Popular da Universidade de Brasília, os autores analisam padrões de acompanhamento ao violão em duas faixas do LP *João Gilberto* (1961), com o objetivo de identificar e sistematizar elementos recorrentes da prática interpretativa do músico. Segundo os autores,

as gravações realizadas por João Gilberto entre 1958 e 1961 acabaram por formatar um estilo de acompanhamento ao violão cuja repercussão se encontra fartamente documentada em depoimentos dos mais destacados músicos (Pinheiro; Manguiera, 2023, p. 70).

A respeito de sua técnica, os autores ressaltam que essa batida, além de sintetizar elementos rítmicos do samba tradicional, foi concebida por João como uma tentativa de

---

<sup>86</sup> Tradução do autor. No original: “takes us away from this statement of balanced complementarity, the exclusive coupling of two notes, to range ‘promiscuously’ up and down the entire scale, literally exhausting all the possibilities of adventure outside the original marriage of equals”.

simular, no violão, os timbres e a riqueza rítmica de instrumentos de percussão característicos do samba, como o tamborim e o reco-reco, criando uma identidade sonora singular para o gênero (Pinheiro; Mangueira, 2023, p. 71). Essa concepção sintetiza a tradição rítmica do samba em uma abordagem inovadora ao violão, contribuindo decisivamente para a formação de uma nova estética na música popular do Brasil.

Esse padrão proposto por João Gilberto influenciou significativamente a concepção da bateria na bossa nova, especialmente nas performances de Milton Banana, cuja abordagem rítmica se caracterizava por uma integração sutil com o violão. Em vez de competir com a pulsação proposta pelo instrumento harmônico, o baterista optava por uma atuação complementar, moldada em função da estética contida no gênero.

Ao analisar a performance de Milton Banana a partir de registros fonográficos, Felipe Diego de Moraes, identifica a predominância de quatro matrizes estilísticas distintas, apresentadas em ordem cronológica: o “samba batucado”, o “samba escovado”, o “samba de prato conduzido” e o “samba de prato fraseado” (2020, p.61).

Segundo o Moraes, “acompanhando João Gilberto, o baterista realizou turnês pelos Estados Unidos, Europa. Dentre estas viagens está o festival de Bossa Nova, em 1962, no Carnegie Hall, evento marcante na história da música brasileira. Milton compreendia as exigências do violonista” (2020 p. 22), o que reforça a noção de que a bateria de Milton Banana não apenas acompanha, mas participa ativamente da construção do discurso musical e da estética da bossa nova.

A partir das análises conduzidas, Moraes conclui que a condução rítmica de Milton Banana no samba – e, por consequência, na bossa nova – apresenta uma forte predominância da matriz conhecida como “samba de prato conduzido”, cuja principal característica é “o uso contínuo das semicolcheias na mão direita”, normalmente executadas no chimbal ou no prato de condução (Moraes, 2020, p. 81). Essa escolha técnica revela uma concepção estética que valoriza a constância rítmica e a fluidez interpretativa. Além disso, Moraes destaca que o baterista se notabilizou por “conduzir com equilíbrio os timbres entre as peças do instrumento, nuances produzidas pelo músico que demonstram sua singularidade” (Moraes, 2020, p. 81). A sutileza dinâmica e a clareza das texturas resultam em uma performance que, embora discreta, exerce papel estruturante na sonoridade do gênero.

Essa nova abordagem rítmica encontra eco na análise de Júlio Medaglia, que observa que, com a bossa nova, o padrão quaternário adotado, diferenciado da batida

tradicional binária do samba, passou a ser executado, “em geral, com a ‘escovinha’ sobre a pele da caixa clara (mão direita) e a inferior com a baqueta na borda de metal desse instrumento (mão esquerda)” (Campos, 1993, p. 77), o que reforça o caráter textural e sutil da nova linguagem percussiva, conforme sugerido na Figura 23, extraída do próprio texto do autor.

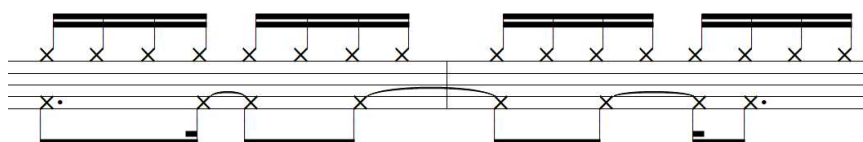


Figura 23: Padrão rítmico básico da bossa nova segundo Júlio Medaglia.  
Fonte: Campos, 1993 p.77, transcrição e adaptação do autor

Essa combinação de elementos resultou em uma nova estética rítmica, cuja característica principal é a complementaridade: o violão e a bateria se encaixam de maneira orgânica, estabelecendo uma base rítmica fluida, mas precisa, que sustenta a harmonia e o canto com extrema leveza. Trata-se, portanto, de um diálogo entre instrumentos que reconfigura a ideia de percussão na música popular do Brasil, deslocando o protagonismo do ritmo para um campo mais relacional e textural.

Nas últimas décadas, o mercado editorial brasileiro voltado para a música popular tem se consolidado como um importante espaço de sistematização e transmissão de saberes musicais. No que diz respeito à bossa nova, especificamente, alguns livros desempenharam um papel fundamental na padronização e na difusão de seu padrão rítmico, servindo como referência tanto para estudantes quanto para profissionais da música. Para este trabalho, e para efeito de comparação, serão consideradas as obras de Antonio Adolfo (1989), Nelson Faria (2012) e Marco Pereira (2007), que, a partir de diferentes abordagens pedagógicas, contribuíram significativamente para a formulação e circulação de um modo recorrente de compreender e executar o ritmo característico do gênero.

Na obra *O Livro do músico: harmonia e improvisação para piano, teclados e outros instrumentos*, Antonio Adolfo, editado por Almir Chediak, propõe, conforme representados na Figura 24, quatro sugestões de padrões rítmicos característicos da bossa nova, originalmente apresentados em compasso binário (2/2). Para fins de padronização nesta análise, tais padrões foram adaptados ao compasso binário (2/4).









Figura 27: Padrão rítmico básico da bossa nova e suas variações segundo Nelson Faria.  
 Fonte: Faria, 2012, p. 63-73; transcrição e adaptação do autor.

Tais padrões representam um corpus importante para a compreensão da performance instrumental da bossa nova, particularmente no violão, instrumento central no desenvolvimento do estilo. Além disso, o método de Faria sistematiza práticas que anteriormente eram transmitidas oralmente ou de forma intuitiva, conferindo-lhes caráter pedagógico e analítico.

Esse mapeamento técnico revela como a bossa nova constrói uma estética própria, fundada não apenas em escolhas harmônicas, mas também em gestos performativos específicos, como a sutileza do toque, a articulação rítmica e o uso do espaço sonoro. Ao apresentar essas variações, Faria contribui para a valorização de uma linguagem musical que, embora fortemente identificada com a tradição popular, apresenta grau elevado de complexidade e elaboração.

Marco Pereira, em sua obra intitulada *Ritmos brasileiros* (2007), também contribui de forma significativa para o entendimento da linguagem violonística da bossa nova ao sistematizar sua batida característica. Através de uma abordagem prática e detalhada, o autor organiza os elementos rítmicos e harmônicos que compõem o estilo, facilitando sua assimilação por estudantes e músicos. Sua proposta didática destaca-se por explicitar os padrões de mão direita e suas variações, o que contribui para uma compreensão mais clara da lógica interna da levada, consolidando-a como parte essencial do vocabulário do violonista brasileiro.

Sobre a primeira variação, apresentada na Figura 28, Marco Pereira afirma que essa condução rítmica é a que mais se aproxima do samba tradicional, sendo justamente aquela que ficou consagrada como a “batida” de João Gilberto. O autor observa ainda que “é base rítmica mais adequada ao acompanhamento das canções com síncope no início das frases melódicas, em oposição às melodias que se iniciam no tempo forte do compasso” (Pereira 2007, p. 23). Dessa forma, ele destaca a eficácia dessa levada ao promover uma interação rítmica mais sutil e fluida, sustentando uma relação de equilíbrio entre acompanhamento e linha melódica.

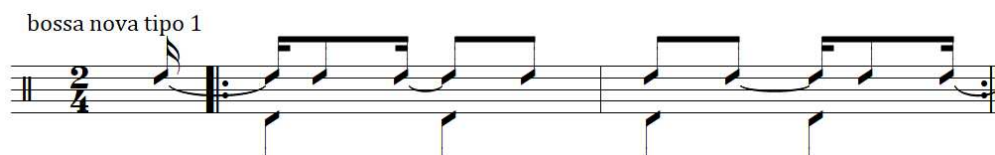


Figura 28: Padrão rítmico bossa nova tipo 1, segundo Marco Pereira. Fonte: Pereira, 2007, p. 23. Transcrição do autor

Na segunda variação apresentada, como mostra a Figura 29, Pereira identifica uma condução rítmica que, embora ainda ligada ao samba, apresenta alterações nas inflexões e nas síncopas em relação à batida tradicional. O autor sugere que essa forma de execução teria surgido de uma espécie de confusão rítmica por parte dos primeiros compositores e violonistas da Zona Sul do Rio de Janeiro, que, sem ainda frequentarem os redutos tradicionais do samba, acabaram misturando elementos do samba-canção com o samba propriamente dito, incorporando, assim, um certo "boleroismo" à levada. Como resultado, diversas canções compostas com base nessa fórmula acabaram se popularizando, o que contribuiu para que essa variação também se consolidasse como uma das batidas características da bossa nova (Pereira 2007, p.23).



Figura 29: Padrão rítmico, bossa nova tipo 2, segundo Marco Pereira. Fonte: Pereira, 2007, p. 23. Transcrição do autor.

Apresentando o terceiro e último modelo de bossa nova, como mostra a Figura 30, Marco Pereira descreve essa variação como particularmente simples, reduzida a um único motivo rítmico. Segundo ele, esse modelo se distancia consideravelmente do samba tradicional, que é caracterizado pela síncope, e frequentemente resulta em uma execução mais rígida e repetitiva. Pereira alerta que, devido à sua simplicidade, é necessário ter cautela ao utilizá-lo, já que poucos temas da bossa nova se adaptam bem a essa batida. Contudo, ele reconhece que, em canções lentas, essa variação pode ser eficaz, destacando que João Gilberto soube aplicá-la de maneira muito convincente em algumas de suas interpretações (Pereira, 2007, p. 24).

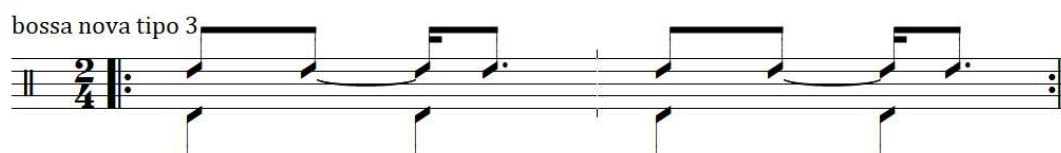


Figura 30: Padrão rítmico bossa nova tipo 3, segundo Marco Pereira. Fonte: Pereira, 2007, p. 23. Transcrição do autor.

É relevante destacar a contribuição de Laurindo Almeida para o desenvolvimento de uma abordagem mais flexível no acompanhamento ao violão, que antecede certas práticas características da bossa nova. Por sua vez, João Gilberto reformula esse gesto técnico-estético ao incorporar antecipações, síncopas e silêncios que articulam uma base rítmica autônoma em relação à melodia vocal. Medaglia descreve essa organização como uma “estrutura própria independente do canto” (Campos, 1993, p. 76-77). Importa ressaltar que essa aparente liberdade rítmica não deve ser confundida com o caráter improvisacional do jazz, mas sim entendida como uma elaboração precisa, com escolhas arquitetadas que conferem à batida do violão uma regularidade subjetiva e intencional.

Embora a bossa nova, tal como se consolidou a partir da década de 1960, ainda não existisse, a gravação de *Inquietação* (1953) revela elementos que sugerem uma aproximação maior com samba do que com o jazz. Nesse contexto, há indícios de que a característica rítmica peculiar ao violão de João Gilberto – frequentemente descrita como

uma "quebra" na regularidade do acompanhamento – não esteja relacionada à liberdade rítmica e flexível típicas do *bebop*, mas sim, caso se considere pertinente e oportuno uma comparação com o jazz, a uma construção meticulosamente pensada, semelhante e paralela à concepção da estruturação e organização dos arranjos das *big bands* do período do *swing*. Nesses arranjos, os ataques dos *nipes* de madeiras (ou de metais) estabelecem um diálogo rítmico com as “deixas” da melodia, criando uma organização coletiva e precisa que pode ser comparada à forma como João Gilberto articula ritmicamente seu acompanhamento, sem deixar de preservar a singularidade da base rítmica alinhada ao samba.

Ao comparar os padrões rítmicos recorrentes dos três fonogramas analisados com o material de cunho pedagógico disponível no mercado editorial, especificamente vinte e dois apresentados ao longo deste estudo, observa-se que o padrão rítmico recorrente executado por João Gilberto em *Corcovado* (1960), representado na Figura 20 e tomado como referência central neste estudo, não encontra correspondência com nenhuma das estruturas rítmicas propostas por Antonio Adolfo (1989), conforme a Figura 24, nem com aquelas apresentadas por Nelson Faria (2012) ilustradas nas Figuras de 25 a 27. Ressalta-se que essa ausência de correspondência se refere exclusivamente a essa performance específica, não excluindo a possibilidade de que padrões similares apareçam em outras interpretações, considerando a grande variedade de abordagens interpretativas em João Gilberto, aspecto não focalizado nesta análise.

Ainda sobre o padrão rítmico recorrente executado por João Gilberto em *Corcovado* (1960), ao considerar a última semicolcheia do padrão como uma antecipação por síncope da primeira nota, prática recorrente em suas performances, observa-se que esse padrão apresenta correspondência com a primeira variação da bossa nova atribuída ao músico pela revista *Down beat*, representada na Figura 12. Além disso, também se aproxima do modelo rítmico “bossa nova tipo 3”, sugerido por Marco Pereira (2007), representado na Figura 30.

De modo análogo, a condições rítmicas recorrentes observadas nas interpretações de Laurindo Almeida, tanto em 1953 (Figura 18), quanto em 1966 (Figura 22), também se distanciam das modelagens sistematizadas por Antonio Adolfo.

A interpretação de Laurindo Almeida, registrada em *Inquietação* (1953), revela uma abordagem aparentemente distinta com os modelos sistematizados nos materiais examinados, assim como das demais gravações. Uma possível explicação para essa

diferença é o fato de o violão executar simultaneamente a base rítmico-harmônica e a melodia. Ainda assim, é possível identificar, em sua organização rítmica, elementos como a distribuição das células rítmicas ao longo dos dois compassos binários (2/4), a escolha dos ataques das notas em momentos semelhantes aos observados em outras formulações, a presença reiterada de síncopas e a organização articulada dos acentos dentro da linguagem, evidenciando nitidamente a presença do sotaque do samba moldada por uma lógica “bossanovisticamente” estruturada. Tais elementos conferem à execução de Almeida características que, posteriormente, seriam atribuídas à condução rítmica da bossa nova.

Já o padrão rítmico recorrente adotado na interpretação de Almeida em *Corcovado* (1966), é aquele que apresenta maior correspondência direta com os modelos dos materiais examinados. O primeiro é o modelo rítmico da bossa nova proposto pela revista *Down beat* (1962), representado nas Figuras 10 e 11; o segundo corresponde ao padrão apresentado por Júlio Medaglia (Campos, 1993), representado neste trabalho na Figura 23; e o terceiro é a proposta denominada “clave da bossa nova”, sugerida por Nelson Faria (2012), ilustrada na Figura 25. Cabe destacar que, tanto a proposta publicada pela revista *Down beat* quanto o texto original de Medaglia são anteriores ao lançamento do disco. Não obstante, a condução rítmica de Almeida em *Corcovado* (1966) aproxima-se, em termos interpretativos, mais das soluções rítmicas apresentadas por João Gilberto em *Corcovado* (1960), do que daquelas por ele mesmo adotadas em *Inquietação* (1953).

bossa nova tipo 3

Figura 30: Padrão rítmico bossa nova tipo 3, segundo Marco Pereira

Figura 12: Variações do padrão rítmico da bossa nova usados por João Gilberto segundo Nelson Faria

Figura 26: Clave Invertida da bossa nova segundo Nelson Faria

Figura 23: Padrão rítmico básico da bossa nova segundo Júlio Medaglia

Figura 10 e 11: Padrão rítmico atribuído a Laurindo Almeida segundo Nelson Faria

Figura 25: Clave da bossa nova segundo Nelson Faria

Inquietação - Laurindo Almeida (1953)

Figura 18: Padrão rítmico recorrente executado por Laurindo Almeida em *Inquietação* (1953)

Corcovado - João Gilberto (1960) (9x)

Figura 20: Padrão rítmico recorrente executado por João Gilberto em *Corcovado* (1960)

Corcovado - Laurindo Almeida (1966) (3x)

Figura 22: Padrão rítmico recorrente executado por Laurindo Almeida em *Corcovado* (1966)

Figura 31: Equivalência dos padrões rítmicos da bossa nova do presente trabalho.



Isso sugere que Almeida, ao interpretar *Corcovado* em 1966, buscou incorporar elementos rítmicos característicos de João Gilberto, em vez de seguir seu próprio estilo anterior, contribuindo assim para a consolidação do ritmo da bossa nova.

Essas observações levantam questões relevantes quanto aos limites das abordagens pedagógicas na representação da batida da bossa nova, sobretudo quando baseadas em modelos padronizados que, por vezes, não refletem com exatidão as variações e especificidades presentes nas execuções originais. A comparação entre os padrões encontrados nos registros fonográficos e os sistematizados nos materiais didáticos, conforme demonstrado na Figura 31, indica a importância de considerar a performance como uma dimensão essencial na constituição da linguagem rítmica da bossa nova. Elementos como articulação, acentuação e microvariações de célula rítmica frequentemente escapam às notações convencionais e demandam análises auditivas minuciosas e metodologias interpretativas mais integradas.

Do ponto de vista metodológico, é pertinente observar que, embora as análises aqui conduzidas revelem padrões significativos e apontem aproximações relevantes entre diferentes práticas performáticas e proposições pedagógicas, o escopo da amostragem – restrito a um conjunto delimitado de fonogramas e materiais didáticos – impõe limites à extensão das conclusões alcançadas. Este trabalho, portanto, não tem a pretensão de esgotar o tema, mas de oferecer uma contribuição pontual ao debate, sinalizando caminhos analíticos e reflexivos possíveis. Reconhece-se, assim, que investigações futuras, baseadas em amostragens mais amplas e em abordagens comparativas que articulem diferentes fontes documentais, registros fonográficos e práticas performáticas, poderão aprofundar a compreensão da constituição rítmica da bossa nova, bem como de seus processos de transmissão, transformação e formalização teórica.

Nesse sentido, os dados analisados indicam que a batida da bossa nova não pode ser plenamente compreendida por meio de representações fixas ou por esquemas padronizados de acompanhamento, uma vez que sua conformação resulta de uma prática performática que incorpora escolhas interpretativas altamente situadas e contextuais. A discrepância entre os registros fonográficos de João Gilberto e Laurindo Almeida e os modelos pedagógicos disponíveis evidencia um descompasso entre a prática musical e sua sistematização teórica, ressaltando a importância de abordagens analíticas que integrem a escuta crítica, a observação do gesto musical e a transcrição contextualizada como instrumentos metodológicos fundamentais para a compreensão do fenômeno.

A constatação de que determinados elementos rítmicos presentes nas gravações de Laurindo Almeida antecipam, em alguma medida, aspectos posteriormente associados à estética da bossa nova permite sugerir que a consolidação dessa linguagem musical resultou de um processo dinâmico e heterogêneo, no qual diversos músicos, práticas e concepções estilísticas contribuíram para a configuração de um estilo cuja identidade se constrói tanto pela inovação quanto pela reelaboração criativa de tradições preexistentes.

Assim como é possível considerar Laurindo Almeida como um dos precursores da bossa nova, especialmente no que se refere ao tratamento rítmico-harmônico, também se pode argumentar que o próprio desenvolvimento do gênero colaborou para uma transformação progressiva em sua maneira de abordar o acompanhamento no violão. A batida de João Gilberto, nesse contexto, revela uma organização de padrões rítmicos derivados do samba, estruturados de maneira sistemática e funcional. Embora o módulo rítmico predominante seja configurado em dois compassos binários, a célula rítmica oriunda do samba-canção, frequentemente concentrada em um único compasso, é empregada pontualmente ao longo do acompanhamento. Gilberto a utiliza como elemento de variação e contraste, em vez de adotá-la como padrão fixo, o que resulta em uma condução marcada por deslocamentos e retomadas rítmicas, sem que se perca a estabilidade métrica binária.

A partir de audições minuciosas de suas gravações, constata-se na condução rítmica de seu violão uma distinção significativa no tratamento do primeiro e do segundo tempos. O polegar executa o segundo tempo com uma leve extensão temporal, remetendo à regularidade do surdo no samba, em oposição à hipótese que vincula sua condução à regularidade do baixo no jazz. Adicionalmente, observa-se uma articulação específica nas primas, que são executadas de forma seca e destacada, mais próxima ao *staccato* do que ao *legato*, o que remete ao bloco de tambores típico das escolas de samba. Apesar das variações e particularidades de execução, a batida de João Gilberto mantém uma relação estrutural clara com a linguagem rítmica do samba, reelaborada por meio da “bossa” que emergia naquele contexto, instaurando uma inovação estética decisiva no gênero.

## Considerações Finais

Sem desconsiderar os estudos já existentes sobre o papel de João Gilberto na consolidação do que se convencionou chamar de bossa nova, esta pesquisa propôs ampliar o escopo analítico a fim de identificar elementos musicais que sustentem essa caracterização de forma mais abrangente.

Mais especificamente, foram investigados não apenas a condução rítmica do violão, mas também sua relação com a condução harmônica, a melodia e, eventualmente, a letra. O objetivo foi verificar a presença desses elementos nos discos *Stan Getz with Laurindo Almeida* (1966), analisando de que forma se conectavam às características da bossa nova já identificadas em álbuns anteriores, como *João Gilberto – O amor, o sorriso e a flor* (1960). Além disso, considerou-se a possibilidade de tais elementos já estarem presentes no álbum *Brazilliance* (1953).

Desse modo, buscou-se aprofundar a discussão acerca do deslocamento rítmico atribuído a João Gilberto. A pesquisa investigou se tal abordagem pode ter sido influenciada por uma possível liberdade interpretativa característica do jazz, já presente na condução rítmica de Laurindo Almeida em 1953, ou se essas características seriam inerentes a cada estilo, sem que necessariamente houvesse influência mútua entre as tradições.

A análise comparativa dos três fonogramas revelou uma evolução perceptível no papel do violão no contexto da música brasileira em convergência com a música popular estadunidense. Enquanto Laurindo Almeida já introduzia, em 1953, uma condução rítmica menos regular e mais articulada aos vazios melódicos, João Gilberto radicalizou essa “liberdade”, estruturando sua batida como um novo paradigma de acompanhamento.

Curiosamente, ao interpretar a bossa nova em 1966, Laurindo Almeida parece ter absorvido parte dessa presença “gilbertiana” em sua performance, apresentando uma condução rítmica menos rígida e mais sensível à dinâmica da canção. Essa via de mão dupla parece indicar que, embora João Gilberto tenha estabelecido um marco definitivo na linguagem da bossa nova, o percurso até a sua consolidação foi plural marcado por um amplo conjunto de experimentações estilísticas. A batida da bossa nova, no entanto, não surge de forma isolada, mas se configura como uma reformulação rítmica sustentada por práticas anteriores na música popular do Brasil. Embora a bossa nova seja nitidamente

um gênero de samba, não se pode desconsiderar sua relação estrutural com gêneros como o samba-canção, o bolero e ainda a marcha rancho.

De acordo com Mello e Severiano (2015), os elementos musicais que soaram como novidade estética estão quase todos na harmonia, nos acordes alterados, pouco utilizados por nossos músicos da época, e na nova batida de violão executada por João Gilberto. Mas, ainda segundo esses autores, não se pode desconsiderar que nas décadas de 1940 e 1950 vigorava no Brasil o samba-canção, também conhecido como “samba de fossa”, com influência do bolero. Roberto Menescal, em depoimento a Zuza Homem de Mello, diz que “nós surgimos em reação àquela fase parada do samba-canção-abolerado” (Mello, 2022, p. 102). Menescal ainda afirma que

Quem definiu mesmo foi João Gilberto com sua batida: quando ele tocava, todo mundo sabia que havia uma coisa nova. Ninguém sabia o que era, mas já havia a necessidade disso. Tom já tinha feito o samba “Aula de matemática”, Carlinhos tinha feito “Ciúme”, que eram sambas-canções só um pouco mais depressa (Mello, 2022, p. 78).

Portanto, esta pesquisa não buscou reduzir a invenção da bossa nova a um único ponto de origem, mas sim expandir seu campo de referência, destacando como a convergência entre samba e jazz, presente já nas gravações de Laurindo Almeida nos anos 1950, pode ter sido um fator crucial para o surgimento da estética que João Gilberto viria a cristalizar.

Apesar de muitos considerarem o compacto *Chega de saudade* (1958) como o “marco zero” da bossa nova, esta é frequentemente associada ao marco inicial estabelecido pelos três primeiros discos de João Gilberto, cuja batida de violão, colocação vocal e arranjos inovadores foram fundamentais para a popularização do gênero. No entanto, a visão que monumentaliza essas gravações como o ponto de origem da bossa nova é discutível, pois o gênero se desenvolveu a partir de elementos preexistentes na música brasileira. Aspectos como a leveza e o intimismo da orquestração diferenciam a bossa nova da música estadunidense da época, contribuindo para sua identidade sonora singular. Além disso, sua poética literária e temáticas específicas reforçam ainda mais esse caráter distintivo.

A discussão sobre a origem da bossa nova e sobre quem a teria “inventado” revela-se, em última instância, uma questão de difícil resolução. Talvez mesmo insolúvel. Isso ocorre porque a definição de gênero musical, em muitos casos, opera mais como uma

convenção útil à categorização mercadológica da indústria fonográfica do que como um retrato preciso das dinâmicas criativas e das intersecções sonoras. As fronteiras entre gêneros são, via de regra, porosas e instáveis; nesse sentido, mais do que buscar um "criador" da bossa nova, parece mais pertinente compreender o gênero como o resultado de um processo coletivo, gradual e difuso de elaboração estética.

Os primeiros discos de João Gilberto marcam, assim, o momento de cristalização dessa estética, que passou a ser identificada e difundida com o nome "bossa nova", um rótulo que não apenas batiza o estilo, mas legitima sua inserção no mercado e na história da música popular do Brasil.

A análise das três obras selecionadas: *Inquietação*, de Laurindo Almeida (1953), *Corcovado* de João Gilberto no disco *O amor, sorriso e a flor* (1961) e uma versão posterior de *Corcovado*, interpretada por Laurindo Almeida já no contexto pós-bossa nova, evidencia o papel de Laurindo Almeida como um possível elo precursor do estilo, ao mesmo tempo em que revela como, após a consolidação do gênero, Laurindo também assimilou elementos dessa nova estética em sua obra posterior. Já nos anos 1950, Laurindo Almeida apresentava soluções rítmico-harmônicas e uma abordagem violonística que, anos depois, seriam associadas à bossa nova. A comparação entre as versões de *Corcovado* mostra transformações na linguagem musical de Laurindo, sugerindo um processo de reelaboração estética, no qual o precursor passa a dialogar com o movimento que ajudou a gestar. Como já discutimos, tanto Laurindo Almeida quanto João Gilberto afirmaram, em diferentes momentos, que o que faziam era samba. Essa autodefinição evidencia como a categorização musical é, em alguma medida, uma construção retrospectiva, sujeita a diferentes perspectivas e múltiplas interpretações. Assim, tão difícil quanto delimitar as fronteiras exatas de um gênero musical é determinar com precisão o impacto de Laurindo Almeida sobre João Gilberto. Ainda que existam indícios de influências diretas ou indiretas, o processo de apropriação e ressignificação na música é sempre complexo e multifacetado.

Mais do que um gênero isolado, a bossa nova pode ser entendida como um desdobramento direto do samba, que engloba diferentes vertentes, como o samba-canção, o carnaval e o partido-alto. Nesse sentido, em vez de representar uma ruptura, a bossa nova configura-se como uma estilização dentro de um contexto musical mais amplo, reinterpretando e refinando tradições já existentes sem perder sua conexão com elas.

Assim, como observa Caetano Veloso em *Verdade Tropical*, “João, embora nascido e criado no sertão baiano, vizinho a Pernambuco, sugeria uma linha mestra do desenvolvimento do samba que tinha sua origem no samba de roda do recôncavo e seu ponto de maturação no samba urbano carioca – e recusava estrategicamente exotismos regionais” (2017, p. 110). Essa leitura evidencia uma continuidade entre práticas tradicionais e formas modernas de expressão musical, recusando visões simplificadoras ou folclorizantes sobre as origens da bossa nova.

Ainda segundo Veloso, “toda a perspectiva crítica nos parecia empobrecida pelo esquecimento de uma linha evolutiva que tinha possibilitado o surgimento de João, Jobim e Vinícius, pela desatenção à nobilíssima linhagem a que eles se filiavam” (2017, p. 104). Sua observação destaca o risco de se pensar a bossa nova apenas como um fenômeno de ruptura ou como invenção isolada, desconsiderando os elos históricos e estéticos que lhe deram sustentação.

Assim como o rock e o jazz, o samba constitui um complexo de gêneros, dentro do qual a bossa nova pode ser entendida como um subgênero. Ainda assim, sua relevância estética e cultural lhe confere singularidade suficiente para que, por muitos, seja tratada como um gênero à parte. O mesmo fenômeno ocorre com o *bebop* e o *foxtrote* no âmbito do jazz, que, apesar de possuírem características próprias e distintas, fazem parte de um mesmo universo estilístico. Dessa forma, os gêneros musicais não possuem fronteiras rígidas ou imutáveis, mas sim contornos fluidos que se redefinem ao longo do tempo.

É justamente essa fluidez que torna tão evidente a relação entre a gravação de *Inquietação* e a sonoridade da bossa nova, sobretudo quando analisada com o olhar contemporâneo. A escuta atual da obra permite perceber elementos que, ainda que não fossem necessariamente reconhecidos como pertencentes à bossa nova no momento de sua criação, dialogam com os traços estilísticos que viriam a definir o gênero.

Embora essas amostras apresentem elementos que provavelmente levam a crer que há uma mudança na concepção rítmico-harmônico de Laurindo Almeida ao longo dos anos, elas podem não ser suficientes para afirmar de maneira taxativa que todas essas transformações em sua prática violonística ocorreram exclusivamente a partir de João Gilberto. Ainda assim, após a consolidação da bossa nova como um movimento de grande alcance, é pertinente questionar até que ponto esse novo paradigma também incidiu sobre a obra posterior de Laurindo Almeida. A interação entre estilos e artistas não ocorre de maneira linear, mas sim em um fluxo dinâmico de trocas e reelaborações mútuas. Este

estudo, portanto, reforça a necessidade de compreender os gêneros musicais não como categorias estanques, mas como redes interconectadas, em constante diálogo e transformação.

Após sua consolidação no Brasil, a bossa nova foi rapidamente incorporada pelo jazz estadunidense, tornando-se parte fundamental do repertório de improvisação de músicos em todo o mundo. Composições de Tom Jobim, como *Garota de Ipanema*, *Desafinado*, *Corcovado* e muitas outras, tornaram-se *standards* do jazz, presentes em gravações de artistas como Stan Getz, Ella Fitzgerald, Frank Sinatra, Sarah Vaughan e outros. A integração da bossa nova ao universo do jazz não apenas ampliou sua difusão internacional, mas também contribuiu para um processo de reelaboração estética, em que elementos do gênero foram assimilados e transformados pela linguagem jazzística.

Na resenha de *Brazilian Jive*, de David Treece, Silvano Baia destaca que a bossa nova, embora originalmente concebida como um gênero cancional, teve sua disseminação internacional mediada pelo jazz norte-americano, o que levou, segundo Treece, à “transformação de um gênero cancional em um estilo instrumental”, resultando no “desmembramento das complexas relações estruturais entre o tratamento melódico-harmônico, o movimento rítmico e o argumento discursivo e sua vocalização”. Essa reformulação teria facilitado sua circulação global, mas também contribuiu para que, “em alguns países e ambientes”, fosse percebida como “banalidade de dubio valor artístico, uma forma de *muzak* ou *easy listening* para elevadores, supermercados, shoppings, salas de espera e aeroportos”. Baia informa ainda que, conforme Treece, “esta é uma apreensão que só se pode ter a partir do hemisfério norte”, sugerindo que tal percepção não corresponde ao contexto brasileiro (2014, p. 146).

A internacionalização da bossa nova não se restringiu ao universo do jazz. O gênero foi amplamente utilizado em trilhas sonoras de filmes, comerciais e ambientes sofisticados, tornando-se símbolo de elegância e modernidade. Como afirma Silvano Baia, “uma faixa da música popular, a bossa nova e setores identificados com a sigla MPB, realizaria, ironicamente e por vias tortas, o projeto do nacionalismo musical de construção de uma música artística verdadeiramente nacional” (2015, p. 318-319). A bossa nova, mais do que a própria MPB, tornou-se o carro-chefe da projeção internacional da música popular do Brasil, chegando aos palcos de festivais de prestígio, como Montreux, e integrando o repertório de intérpretes globais de renome.

A presença da bossa nova no repertório de intérpretes consagrados do jazz estadunidense, evidencia sua capacidade de dialogar com diferentes tradições musicais e sua permanência como símbolo de sofisticação. Discos como *Ella Abraça Jobim* (1981), de Ella Fitzgerald, e *Francis Albert Sinatra & Antonio Carlos Jobim* (1967), de Frank Sinatra, são exemplos emblemáticos dessa integração. Além disso, o gênero permanece parte fundamental da formação de músicos populares, tanto no Brasil quanto no exterior. Instituições renomadas, como a *Berklee College of Music*, incluem a bossa nova em seus currículos, reconhecendo sua importância para o desenvolvimento técnico e expressivo de instrumentistas e cantores.

Em última instância, compreender a bossa nova como um campo em disputa, simbólica, estética e histórica, permite não apenas reavaliar suas origens, mas também ampliar o entendimento sobre os mecanismos de legitimação e consagração musical. Ao enfatizar as zonas de contato entre artistas, repertórios e contextos históricos diversos, reafirma-se a importância de se pensar a música popular como fenômeno cultural complexo, profundamente enraizado em dinâmicas sociais e identitárias em constante mudança. A bossa nova, nesse sentido, permanece um objeto privilegiado para refletir sobre as formas pelas quais a música se constrói como linguagem e memória coletiva.



## 5. Referências

### 5.1 Referências Bibliográficas

ABDO, Sandra Neves. **Execução/Interpretação musical**: uma abordagem filosófica. Per Musi. Belo Horizonte, v.1, p. 16-24, 2000.

ADOLFO, Antonio. **O livro do músico: harmonia e improvisação para piano, teclados e outros instrumentos**. 3. Ed; Editora Lumiar, 1989

ALMADA, Carlos de Lemos: **A harmonia de Jobim**. Campinas, Sp. Editora da Unicamp, 2022. 352p.

ALMEIDA, Alexandre Zamith. **Por uma visão de música como performance**. ANPPOM 2011.

ANDRADE, Mario de. **Ensaio sobre música brasileira**. Editora da USP, 2020.

ANDRADE, Mario de. **Ensaio sobre a música brasileira**. São Paulo: I. Chiarato e Cia., 1928.

ANTUNES, Delson: **Fora do sério**: um panorama do Teatro de Revista no Brasil. Rio de Janeiro: FUNARTE, 2004.

BAIA, Silvano Fernandes. **A historiografia da música popular no Brasil: análise crítica dos estudos acadêmicos até o final do século XX**. Uberlândia: EDUFU, 2015.

\_\_\_\_\_. Resenha: Brazilian jive, de David Treece. **Música Popular em Revista**, Campinas, ano 3, v. 1, p. 142-150, jul./dez. 2014.

BARBOSA, Orestes. **Samba: sua história, seus poetas, seus músicos e seus cantores**. Rio de Janeiro: MEC/Funarte, 1978

BAUER, William R. **Scat singing: a timbral and phonemic analysis**. Curret Musicology. Trustees of Columbia University in the City of New York, 2002

BELLINATI, Paulo. **The Guitar Works of Garoto**. vols. 1 and 2. San Francisco. CA: GSP, 1991.

BERENDT, Joachin-Ernest; HUESMANN, Gunther. **O Livro do jazz: de Nova Orleans ao século XXI**. Tradução: Rainer Patriota e Daniel Oliveira Pucciarelli. São Paulo: Perspectiva, 2014.

BERLINER, Paul F. **Thinking in jazz: the infinite art of improvisation**. Chicago: University of Chicago Press, 2009.

BOLLOS, Liliana Harb. A Bossa Nova Através da Crítica Musical: renovação à custa de mal-estar. **Sessões do Imaginário**: Famecos/PUCRS. Porto Alegre n.13 2005. Disponível

em <https://revistaseletronicas.pucrs.br/ojs/index.php/famecos/article/view/862>. Acesso em 23 fev. 2023

\_\_\_\_\_. Disseram que o samba voltou americanizado. **DAPesquisa**, Florianópolis, v. 6, n. 8, p. 502-515, 2018. DOI: 10.5965/1808312906082011502. Disponível em: [nbhttps://www.revistas.udesc.br/index.php/dapesquisa/article/view/14031](https://www.revistas.udesc.br/index.php/dapesquisa/article/view/14031). Acesso em: 24 fev. 2023.

\_\_\_\_\_. Canção do Amor Demais: marco da música popular brasileira contemporânea. **Per musi**, p. 83-89, 2010.

CAMPOS, Augusto. (org). **O balanço da bossa e outras bossas**. 5. Ed.; 3 reimp., São Paulo: Perspectiva, 2008

CABRAL, Sérgio. **Antônio Carlos Jobim: uma biografia**. Rio de Janeiro: Luminar 2008.

CALADO, Carlos. **Jazz ao vivo**. São Paulo: Perspectiva, 1989.

\_\_\_\_\_. **O jazz como espetáculo**. São Paulo: Perspectiva, 1990.

CASTRO, Ruy. **Chega de saudade: a história e as histórias da Bossa Nova**. São Paulo: Companhia das Letras, 2005.

DOMINGUES, Petrônio. **De Nova Orleans ao Brasil: o jazz no Mundo Atlântico**. Revista Brasileira de História, v. 40, n. 85, p. 171-192, 2020.

DOWN BEAT. Chicago: Maher Publications, v.29, n.23, 8 nov. 1962

CASTRO Ruy. **Carmen: A vida de Carmem Miranda, a brasileira mais famosa do século XX**. São Paulo: Companhia das Letras, 2005

CHEDIAK, Almir. **Harmonia e improvisação: volumes 1 e 2**. Rio de Janeiro: Lumiar Editora, 2002.

\_\_\_\_\_. **Songbook: Tom Jobim, Vol. 1**. Lumiar Editora. Rio de Janeiro. 1990

CONE, Edward T. **Musical form and music performance**. New York: W.W. Norton & Company, 1968

FARIA, Nelson. **O livro do violão brasileiro (The brazilian guitar book): samba, bossa nova, choro e outros estilos**. São Paulo: Irmãos Vitale, 2012.

FEATHER, Leonard. **The Encyclopedia of Jazz**. New York: Da Capo Press, 1960.

FERREIRA, Romário. **A influência da música impressionista em “Debussyana” de Garoto: uma análise sobre a transcrição de Paulo Bellinati**. Trabalho de Conclusão de Curso, Universidade Federal de Sergipe, 2023

FRANCISCHINI, Alexandre. **Laurindo Almeida: música brasileira, identidade e globalização**. 2012. 233f. (Doutorado em Música) – Universidade Estadual Paulista, Instituto de Artes, 2012.

\_\_\_\_\_. **Laurindo Almeida e o jazz de samba: uma outra história sobre as origens da concepção harmônica da bossa nova**. Universidade Estadual Paulista. p.56-62 Artigo [https://www.academia.edu/47930833/Anais\\_Simpemus\\_3\\_2006](https://www.academia.edu/47930833/Anais_Simpemus_3_2006). Acesso 23 fev. 2023

\_\_\_\_\_. **Laurindo Almeida: dos trilhos de Miracatu às trilhas em Hollywood** [online]. São Paulo. Editora Unesp. São Paulo: Cultura Acadêmica, 2009. 254p. ISBN 978-85-7983-035-8. Avaliable from SciELO Books <<http://books.scielo.org>>.

FREITAS, Sérgio Paulo Ribeiro de. **Que acorde ponho aqui? Harmonia, práticas teóricas e o estudo de planos tonais em música popular**. 2010. Tese (Doutorado em Música) – Instituto de Artes, Universidade Estadual de Campinas, Campinas, 2010.

FRESCA, Camila. **A trajetória de Claudio Santoro a partir de suas canções**. Revista Música, v. 19 n. 2 USP, Dezembro 2019

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

GARCIA, Walter (org.). **João Gilberto**. São Paulo: Cosac Naify, 2012.

GOMES, Luis Felipe Soares. **Stan Getz e a bossa nova (1962-1964): Uma análise estilística**. Dissertação (Mestrado em Música) Universidade do Estado de Santa Catarina. Florianópolis 2017.

GOMES, Marcelo Silva. **Samba-Jazz aquém e além da Bossa Nova: três arranjos para Céu e Mar de Johnny Alf**. Tese (Doutorado em Música) – Instituto de Artes, Universidade Estadual de Campinas, 2010

GUEST, Ian. **Harmonia: Método Prático**. Vol. 1. São Paulo: Irmãos Vitale, 2009.

GUIMARÃES, Francisco (Vagalume). **Na roda do samba**. Rio de Janeiro: MEC/Funarte, 1978.

HOBBSBOWN, E. J. **História Social do Jazz**. Rio de Janeiro: Paz e Terra 1996.

JUNQUEIRA, Humberto. **A obra de Garoto para violão: o resultado de um processo de mediação cultural**. 2010. 127 f. Dissertação (Mestrado em Música) – Universidade Federal de Minas Gerais, Escola de Música, Belo Horizonte, 2010.

LEES, Gene. **The Real Story of bossa nova**. in *Down Beat*, Chicago, 8 de novembro de 1962. Disponível em: <https://www.worldradiohistory.com/Archive-All-Music/DownBeat/60s/62/Downbeat-1962-11-08.pdf>. Acesso em: 29 de abril de 2025.

LEVINE, Mark. **The Jazz Theory Book**. Petaluma: Sher Music Co., 1995.

LEVINE, Mark. **The Jazz Piano Book**. Petaluma, CA: Sher Music Co., 1989.

LIVEIRO, Iracele Vera. **Primeiro Prelúdio para Piano: obra inédita de Claudio Santoro**. Annpom. Campinas 2017

MADEIRA, Bruno. **Horizontalizando relações entre obra, performances, compositor e performer**. Universidade do Estado de Santa Catarina. Brasil. 2020. Revista Vortex <https://doi.org/10.33871/23179937.2020.8.3.1.3>

MARCONDES, Marcos Antônio (Org.). **Enciclopédia da música brasileira: popular, erudita e folclórica**. 3. ed. 1. Reimp. São Paulo: Art Editora; Publifolha, 2003.

MAMMÌ, Lorenzo. **João Gilberto e o projeto utópico da bossa nova**. In: GARCIA, Walter (org.). João Gilberto. São Paulo: Cosac Naify, 2012. p. 157-166.

MÁXIMO, João; DIDIER, Carlos. **Noel Rosa: uma biografia**. Brasília: Linha Gráfica/UnB, 1990.

MEDAGLIA, Júlio. **Balanço da bossa**. In: CAMPOS, Augusto de (org.). Balanço da bossa e outras bossas. São Paulo: Perspectiva, 1993. p. 67-123.

MELLO, Jorge. **Garoto**: partituras inéditas. Belo Horizonte: Acervo Digital do Violão Brasileiro, 2010.

MELLO, Zuza Homem de. **Eis aqui os Bossa Nova**. São Paulo: WMF Martinsfontes, 2022.

MELLO, Zuza Homem de; SEVERIANO, Jairo. **A canção no tempo: 85 anos de músicas brasileiras: V. 1: 1901- 1957**. São Paulo: Editora 34. 2015

\_\_\_\_\_. **A canção no tempo: 85 anos de músicas brasileiras. V. 2: 1958-1985**. São Paulo: Editora 34, 2015.

MORAES, Felipe Diego de. **Características da condução do samba pelo baterista Milton Banana em seu conjunto de música instrumental**. 2020. 103 f. Dissertação (Mestrado em Música) – Programa de Pós-Graduação em Música, Universidade Federal de Uberlândia, Uberlândia, 2020.

NAPOLITANO, Marcos. **História e Música**: história cultural da música popular. Belo Horizonte: Autêntica, 1999.

NASCIMENTO, Hermilson Garcia do. **Recriaturas de Cyro Pereira: Arranjo e interpoética na Música Popular**. Tese (Doutorado em Música) – Instituto de Artes, Universidade Estadual de Campinas, 2011.

NASCIMENTO, Wanderson Felipe Silva do. **Aspectos da linguagem da improvisação jazzística na bossa nova: duas versões de solo do saxofonista Stan Getz da música desafinado**. Dissertação (Mestrado) Universidade Federal de Goiás, Escola de Música e Artes Cênicas, 2019.

OLIVEIRA, Aloysio de: **De banda pra lua**. Record, 1983

OLIVEIRA, Maria Cláudia. **Bossa nova, história, som e imagem**. Rio de Janeiro: Spala, 1995.

PAIVA, Vera Lúcia Menezes de Oliveira. **A língua inglesa aos olhos dos sambistas**. Signótica 7:133-147, jan./dez. 1995

PARANHOS, Adalberto. **Querelas e aquarelas do Brasil: o jazz na mira do nacionalismo musical (anos 1920-1960)**

PEREIRA, Marco. **Ritmos Brasileiros**. Rio de Janeiro: Garbolights, 2007.

PINHEIRO, Gustavo Passos; MANGUEIRA, Bruno. **Padrões de acompanhamento na bossa nova ao violão de João Gilberto**, em duas faixas do LP João Gilberto (1961). In: Congresso Internacional da ABRAPEM – 2023, Anais [...]. Brasília: ABRAPEM, 2023. p. 69-81. Disponível em: <https://abrapem.org/wp-content/uploads/2023/10/69.-Padroes-de-acompanhamento-na-bossa-nova-ao-violao-de-Joao-Gilberto-02.pdf>. Acesso em: 4 maio 2025.

PUGIALLI, Ricardo. **Almanaque da Jovem Guarda**. Rio de Janeiro: Ediouro, 2006

REIVISTA DA MÚSICA POPULAR. Coleção completa em *fac-símile*: setembro de 1954-setembro de 1956. Rio de Janeiro: Bem-te-vi Produções Literárias/Funarte, 2006.

SALGADO, Michelle Botelho da Silva. **Canções de Amor de Cláudio Santoro**: análise e contextualização da obra. USP São Paulo, 2010. Dissertação de Mestrado

SANDRONI, Carlos. **Feitiço Decente**: transformações do samba no Rio de Janeiro (1917-1933). Rio de Janeiro: Jorge Zahar, 2001.

SANTANA, João. **O Brasil que inventou a bossa nova**. *BBC News Brasil*, 22 jan. 2023. Disponível em: <https://www.bbc.com/portuguese/articles/cr7v5v8py85o>. Acesso em: 15 abril de 2025.

SANTOS, Fábio Saito dos. **Estamos aí: um estudo sobre as influências do Jazz na Bossa Nova**. 2006. 188 f. Dissertação (Mestrado em música) – Universidade Estadual de Campinas. 2006.

SARAIVA, Joana Martins. **A invenção do sambajazz: discursos sobre a cena musical de Copacabana no final dos anos de 1950 e início dos anos 1960**. 109 f. Dissertação (Mestrado em História) – Pontifícia Universidade Católica do Rio de Janeiro; Rio de Janeiro. 2007.

SEVERIANO, Jairo. **Uma história da música popular brasileira: das origens à modernidade**. São Paulo: Editora 34, 2017.

SCHOENBERG, Arnold. **Harmonia**. Tradução de Marden Maluf. São Paulo: Editora UNESP, 2001.

SILVA, Rafael Mariano Camilo et al. **Desafinado: dissonâncias nos discursos acerca da influência do Jazz na Bossa Nova**. Dissertação (Mestrado) Universidade Federal de Uberlândia. 2017.

SOUZA, Henrique Almeida Martins de. **Identidades narrativas e música popular: uma abordagem musicológica da bossa nova**. Rio de Janeiro, 2016. Dissertação (Mestrado em Etnografia das Práticas Musicais) – Escola de Música, Universidade Federal do Rio de Janeiro, Rio de Janeiro, 2016.

SOUZA, Iracele Aparecida Vera Lívero de . **Santoro: Uma história em miniaturas. Estudo analítico-interpretativo dos prelúdios para piano de Cláudio Santoro**. Campinas 2003. Dissertação (Mestrado em Música)

TINHORÃO, José Ramos. **Música popular: um tema em debate**. São Paulo. Editora 34, 1997.

\_\_\_\_\_. **História social da música popular brasileira**. São Paulo. Editora 34, 1998.

TREECE, David. **Brazilian jive: from samba to bossa and rap**. London: Reaktion Books Ltd., London UK, 2013.

TWOMEY, John. Stan Getz's Biography. 2014. Disponível em: <https://www.stangetz.net/bio.html>. Acesso em: 19 nov. 2023

VAZ, Carlos Giovanny Domingos. **Arranjos para violão solo de Marco Pereira: análise de procedimentos**. 2017.158 f. Dissertação (Mestrado em Música) - Universidade Federal de Uberlândia.

VELOSO, Caetano. **Verdade tropical**. 3. ed. São Paulo: Companhia das Letras, 2017.

REVISTA DO RÁDIO (RJ) - 1948 a 1970. Disponível em: <https://memoria.bn.br/docreader/DocReader.aspx?bib=144428&pesq=laurindo&pagfis=9878>. Acesso em: 19 nov. 2023.

## 5.1 Referências Musicais

BARBOSA, Assis Valente. **Brasil pandeiro**. Intérprete: Anjos do Inferno. [S.l.]: Odeon, 1941. 1 disco (78 rpm).

BARROSO, Ary. **Yes, nós temos bananas**. Intérprete: Carmen Miranda. [S.l.]: Odeon, 1938. 1 disco (78 rpm).

CAYMMI, Dorival. **Adeus América**. Intérprete: Dorival Caymmi. [S.l.]: Odeon, 1950. 1 disco (78 rpm).

GORDURINHA; CASTILHO, Almira. **Chiclete com banana**. Intérprete: Jackson do Pandeiro. [S.l.]: Copacabana, 1959. 1 disco (78 rpm).

JOBIM, Antônio Carlos. **Corcovado**. Intérprete: João Gilberto. In: *O amor, o sorriso e a flor*. LP. Rio de Janeiro: Odeon, 1960.

JOBIM, Antônio Carlos. **Corcovado**. Intérpretes: Stan Getz e Laurindo Almeida. In: *Stan Getz with Guest Artist Laurindo Almeida*. LP. Nova York: Verve Records, 1966.

LYRA, Carlos. **Influência do jazz**. Intérprete: Carlos Lyra. [S.l.]: Philips, 1961. 1 disco (78 rpm).

OLIVEIRA, Aloysio de. **Edmundo**. Intérprete: Aloysio de Oliveira. [S.l.]: [s.n.], [década de 1940]. 1 disco (78 rpm).

PAIVA, Vicente; PEIXOTO, Luiz. **Disseram que voltei americanizada**. Intérprete: Carmen Miranda. [S.l.]: Odeon, 1940. 1 disco (78 rpm).

SANTOS, Jurandir. **OK**. Intérprete: Jurandir Santos. [S.l.]: [s.n.], [década de 1950]. 1 disco (78 rpm).

VALENTE, Assis. **Good Bye**. Intérprete: Assis Valente. [S.l.]: [s.n.], [década de 1940]. 1 disco (78 rpm).

VALENTE, Assis. **Não tem tradução**. Intérprete: Noel Rosa. [S.l.]: RCA Victor, 1933. 1 disco (78 rpm).

## 5.2 Referências Discográficas

|                                                                                                  |                                                                                                                                                |
|--------------------------------------------------------------------------------------------------|------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------|
|                 | <ol style="list-style-type: none"> <li>1. Inquietação (Ary Barroso)</li> <li>2. Por Causa dessa Cabocla (Luiz Peixoto, Ary Barroso)</li> </ol> |
| Reedição de 1953 (PJ-7 e PJ-13)                                                                  |                                                                                                                                                |
| Sylvio Caldas. <b>Matriz 5082</b> . Odeon 11255. Data de Lançamento: Setembro 1935, 78 rpm, 25cm |                                                                                                                                                |

|                                                                                                                                                                        |                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                |
|------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------|--------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------|
|                                                                                     | <ol style="list-style-type: none"> <li>3. Atabaque (Radamés Gnattali)</li> <li>4. Amor flamenco (Laurindo Almeida)</li> <li>5. Stairway to the stars (Malneck/Parish/Signorelli)</li> <li>6. Acércate más (Osvaldo Farrés)</li> <li>7. Terra seca (Ary Barroso)</li> <li>8. Speak low (Weill/Nash)</li> <li>9. Inquietação (Ary Barroso)</li> <li>10. Baa-too-kee (Laurindo Almeida/Dante Varela)</li> <li>11. Carinhoso (Pixinguinha/João de Barro)</li> <li>12. Tocata (Radamés Gnattali)</li> <li>13. Hazardous (R. Hazard)</li> <li>14. Nono (Romualdo Peixoto)</li> <li>15. Noctambulism (H. Babasin)</li> <li>16. Blue baião (Luiz Gonzaga/Humberto Teixeira)</li> </ol> |
| Reedição de 1953 (PJ-7 e PJ-13)                                                                                                                                        |                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                |
| Almeida, Laurindo. <b>Laurindo Almeida Quartet Featuring Bud Shank</b> . California: World Pacific Records, 1955. 1 disco sonoro nº PJ-1204, 33 1/3 RPM, mono. 12 pol. |                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                |





1. Chega de saudade
2. Serenata do adeus – vinícius de Moraes
3. As praias desertas – tom jobim
4. Caminho de pedra
5. Luciana
6. Janelas abertas
7. Eu não existo sem você
8. Outra vez
9. Medo de amar
10. Estrada branca
11. Vida bela (praia branca)
12. Modinha
13. Canção do amor demais

Cardoso, Elizete. **Canção do Amor Demais**. Rio de Janeiro: Festa, LDV 6.002, 1958.

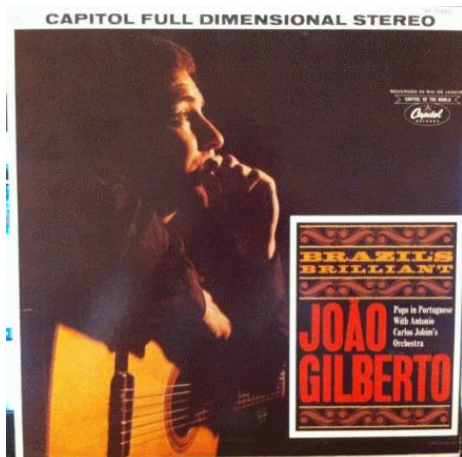


1. Chega de saudade (Antonio Carlos Jobim/Vinícius de Moraes)
2. Lobo bobo (Carlos Lyra/Ronaldo Bôscoli)
3. Brigas, nunca mais (Antonio Carlos Jobim/Vinícius de Moraes)
4. Hó-bá-lá-lá (João Gilberto)
5. Saudade fez um samba (Carlos Lyra/Ronaldo Bôscoli)
6. Maria ninguém (Carlos Lyra)
7. Desafinado (Antonio Carlos Jobim/Newton Mendonça)
8. Rosa morena (Dorival Caymmi)
9. Morena boca de ouro (Ary Barroso)
10. Bim bom (João Gilberto)
11. Aos pés da cruz (Marino Pinto/Zé da Zilda)
12. É luxo só (Ary Barroso/Luiz Peixoto)

Gilberto, João. **Chega de saudade**. Rio de Janeiro: Odeon, MOFB – 3073, 1959.

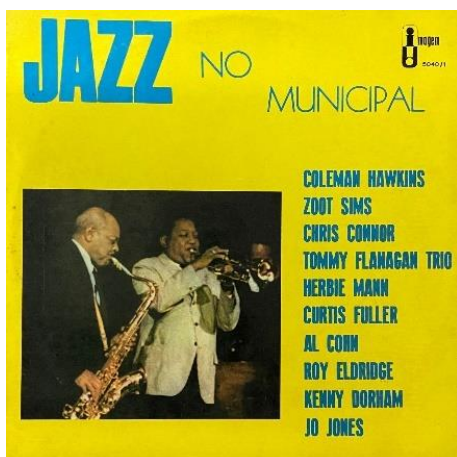
|                                                                                                                                                                                    |                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                |
|------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------|------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------|
|  <p><b>A NOITE DO AMOR, DO SORRISO E DA FLOR</b></p> <p>Faculdade de Arquitetura   21/05/1960</p> | <p>Apresentação – Ronaldo Bôscoli &amp; Sylvia Telles</p> <p>Sambop – Sylvia Telles</p> <p>Fuga – Sylvia Telles</p> <p>Chora sua tristeza – Sylvia Telles</p> <p>Apresentação Johnny Alf – Ronaldo Bôscoli</p> <p>Rapaz de bem – Johnny Alf</p> <p>Ceu e mar – Johnny Alf</p> <p>Apresentação Norma Bengel – Ronaldo Bôscoli</p> <p>Nao faz assim – Norma Bengel</p> <p>Dona baratinha – Trio Irakitan</p> <p>Ideias erradas – Trio Irakitan</p> <p>Menina feia – Trio Irakitan</p> <p>Se acaso voce chegasse – Elza Soares</p> <p>Zelao – Sergio Ricardo</p> <p>Oceano e o mar – Sergio Ricardo</p> <p>Menina feia – Os Cariocas</p> <p>Esquece – Os Cariocas</p> <p>Samba de uma nota so – Joao Gilberto</p> <p>O pato – Joao Gilberto</p> <p>Pode esquecer – Astrud Gilberto &amp; Joao Gilberto</p> <p>Brigas nunca mais – Astrud Gilberto &amp; Joao Gilberto</p> <p>Encerramento – Ronaldo Boscoli</p> <p>Insensatez – Joao Gilberto</p> |
| <p>Noite do amor sorriso e a flor – Teatro de Arena da Faculdade de Arquitetura 20 de maio 1960</p>                                                                                |                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                |

|                                                                                            |                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                      |
|--------------------------------------------------------------------------------------------|--------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------|
|         | <ol style="list-style-type: none"> <li>1. Samba de uma nota só (Antonio Carlos Jobim/Newton Mendonça)</li> <li>2. Doralice (Antônio de Almeida/Dorival Caymmi)</li> <li>3. Só em teus braços (Antonio Carlos Jobim)</li> <li>4. Trevo de 4 folhas (I'm Looking Over a four leaf clover) (Mort Dixon/Harry M. Woods/Nilo Sérgio)</li> <li>5. Se é tarde me perdoa (Carlos Lyra/Ronaldo Bôscoli)</li> <li>6. Um abraço no Bonfá (João Gilberto)</li> <li>7. Chega de saudade (Antonio Carlos Jobim/Vinícius de Moraes)</li> <li>8. Desafinado (Antonio Carlos Jobim/Newton Mendonça)</li> <li>9. Meditação (Antonio Carlos Jobim/Newton Mendonça)</li> <li>10. O Pato (Jayme Silva/Neuza Teixeira)</li> <li>11. Corcovado (Antonio Carlos Jobim)</li> <li>12. Discussão (Antonio Carlos Jobim/Newton Mendonça)</li> <li>13. Amor certinho (Roberto Guimarães)</li> <li>14. Outra vez (Antonio Carlos Jobim/Newton Mendonça)</li> </ol> |
| <p>Gilberto, João. O amor, o sorriso e a flor. Rio de Janeiro: Odeon, MOFB 3151, 1960.</p> |                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                      |



1. Samba de uma nota só (Antonio Carlos Jobim/Newton Mendonça)
2. Doralice (Antônio de Almeida/Dorival Caymmi)
3. Só em teus braços (Antonio Carlos Jobim)
4. Trevo de 4 folhas (I'm Looking Over a four leaf clover) (Mort Dixon/Harry M. Woods/Nilo Sérgio)
5. Se é tarde me perdoa (Carlos Lyra/Ronaldo Bôscoli)
6. Um abraço no Bonfá (João Gilberto)
7. Meditação (Antonio Carlos Jobim/Newton Mendonça)
8. O Pato (Jayme Silva/Neuza Teixeira)
9. Corcovado (Antonio Carlos Jobim)
10. Discussão (Antonio Carlos Jobim/Newton Mendonça)
11. Amor certinho (Roberto Guimarães)
12. Outra vez (Antonio Carlos Jobim/Newton Mendonça)

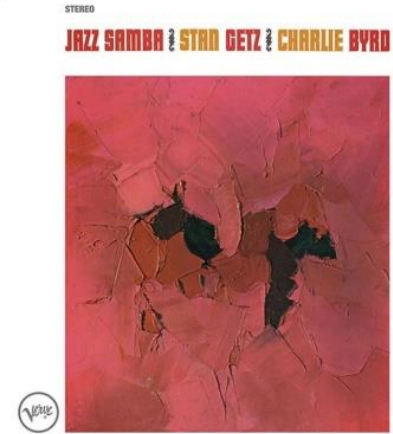
Gilberto, João. Brazil's Brilliant João Gilberto. U.S.A.: Capitol Records, ST 10280. 1960



1. Wee dot (J.J. Johnson)
2. Halleys comet (Wardell Gray)
3. The red dor (Zoot Sims)
4. As night in Tunisia (Dizzy Gillespie/Frank Paparelli)
5. Riff tide (Coleman Hawkins)
6. The man I love (George Gershwin/Ira Gershwin)
7. Body and soul (Johnny Green/Edward Heyman/Robert Sour/Frank Eyton)
8. Love for sale (Cole Porter)
9. Autumn leaves (Joseph Kosma/Johnny Mercer/Jacques Prévert)
10. It's all right with me (Cole Porter)
11. Caravan (Duke Ellington/Juan Tizol/Irving Mills)
12. Dai in day out (Rube Bloom/Johnny Mercer)
13. Halelluia I love him so (Ray Charles)
14. Spring can (Tommy Wolf/Fran Landesman)
15. I Get a kick out of you/From this moment on (Cole Porter)
16. Blow, Gabriel blow (Cole Porter)
17. Lover come back to me (Sigmund Romberg/Oscar Hammerstein)

Jazz no municipal – 1962 Vinil Duplo

|                                                                                   |                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                   |
|-----------------------------------------------------------------------------------|---------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------|
|  | <ol style="list-style-type: none"> <li>1. Só danço samba (Antonio Carlos Jobim/Vinicius de Moraes) - Os Cariocas</li> <li>2. Samba de uma nota só (Antonio C. Jobim/Newton Mendonça) - Tom Jobim &amp; Os Cariocas</li> <li>3. Corcovado (Antonio Carlos Jobim) - João Gilberto &amp; Os Cariocas</li> <li>4. Samba da bênção (Baden Powell/Vinicius de Moraes) - Vinicius de Moraes</li> <li>5. Amor em paz (Antonio Carlos Jobim/Vinicius de Moraes) - João Gilberto &amp; Os Cariocas</li> <li>6. Bossa nova e bossa velha (Miguel Gustavo) - Os Cariocas</li> <li>7. Samba do avião (Antonio Carlos Jobim) - Tom Jobim &amp; Os Cariocas</li> <li>8. O Astronauta (Baden Powell/Vinicius de Moraes) - Vinicius de Moraes &amp; Os Cariocas</li> <li>9. Samba da minha terra (Dorival Caymmi) - João Gilberto</li> <li>10. Insensatez (Antonio Carlos Jobim/Vinicius de Moraes) - João Gilberto</li> <li>11. Garota de Ipanema (Antonio C. Jobim/V. de Moraes) - João, Tom &amp; Vinicius</li> <li>12. Devagar com a louça (Haroldo Barbosa/Luiz Reis) - Os Cariocas</li> <li>13. Só danço samba (Antonio Carlos Jobim/Vinicius de Moraes) - João Gilberto &amp; Os Cariocas</li> <li>14. Garota de Ipanema / Só Danço Samba / Se Todos Fossem Iguais A Você (Jobim/Vinicius) Todos</li> </ol> |
| Um Encontro – Au Bom Gourmet                                                      |                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                   |

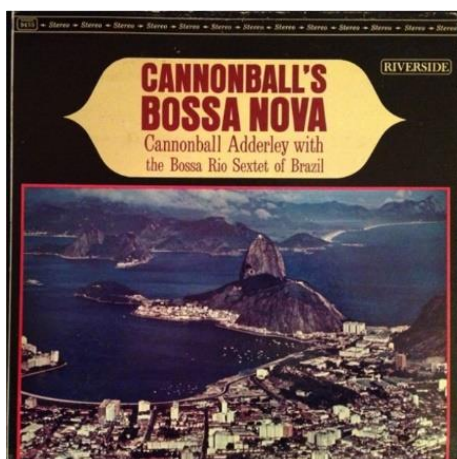
|                                                                                     |                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                |
|-------------------------------------------------------------------------------------|----------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------|
|  | <ol style="list-style-type: none"> <li>1. Desafinado (Antonio Carlos Jobim/Newton Mendonça)</li> <li>2. Samba Dees Days (Charlie Byrd)</li> <li>3. O Pato (Jayme Silva/Billy Blanco)</li> <li>4. Samba Triste (Baden Powell/Billy Blanco)</li> <li>5. Samba de Uma Nota Só (Antonio Carlos Jobim/Newton Mendonça)</li> <li>6. É Luxo Só (Ary Barroso/Luiz Peixoto)</li> <li>7. Bahia" (Ary Barroso)</li> </ol> |
| Getz, Stan; Byrd, Charlie. Jazz Samba. Washington, DC: Verve, V/V6-8432, 1962a.88   |                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                |

<sup>88</sup> VINIL Stan Getz & Charlie Byrd - Jazz Samba - Importado. Lançado em 1962, Jazz Samba é um álbum de jazz e bossa nova do saxofonista Stan Getz e do guitarrista Charlie Byrd. Foi o primeiro disco de destaque a apresentar a bossa nova à música popular americana. Vendeu um milhão de cópias rapidamente. A versão de Getz e Byrd para "Desafinado" (Tom Jobim/Newton Mendonça) permaneceu setenta semanas nas paradas de sucesso da Billboard naquele ano.

|                                                                                   |                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                    |
|-----------------------------------------------------------------------------------|----------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------|
|  | <ol style="list-style-type: none"> <li>1. Soul bossa nova (Quincy Jones)</li> <li>2. Boogie bossa nova stop shuffle (Charles Mingus)</li> <li>3. Desafinado (Antonio Carlos Jobim/Newton Mendonça)</li> <li>4. Black Orpheus (manhã de carnaval) (Luiz Bonfá/Antonio Maria)</li> <li>5. Se e tarde me pardo (forgive me if i'm late) (Carlos Lyra/Ronaldo Bôscoli)</li> <li>6. On the street where you live (Frederick Loewe/Alan Jay Lerner)</li> <li>7. Samba de una nota so (one note samba) (Antonio Carlos Jobim/Newton Mendonça)</li> <li>8. Lalo bossa nova (Lalo Schifrin)</li> <li>9. Serenata (Leroy Anderson, Mitchel Parish)</li> <li>10. Chega de saudade (no more blues) (Antonio Carlos Jobim/Vinícius de Moraes)</li> <li>11. A Taste of Honey (Bobby Scott/Ric Marlow)</li> </ol> |
| <p>Jones, Quincy. Bossa Nova. UK: Mercury, SR 60751, 1962</p>                     |                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                    |

|                                                                                              |                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                |
|----------------------------------------------------------------------------------------------|----------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------|
|           | <ol style="list-style-type: none"> <li>1. Manhã de carnaval (Luiz Bonfá/Antonio Maria)</li> <li>2. Balanço no samba (Street dance) (Gary McFaraland)</li> <li>3. Melancólico (Gary McFaraland)</li> <li>4. Entre amigos (sympathy between friends) (Gary McFaraland)</li> <li>5. Chega de saudade (no more blues) (Antonio Carlos Jobim/Vinícius de Moraes)</li> <li>6. Noite triste (night sadness) (Gary McFaraland)</li> <li>7. Samba de uma nota só (one note samba) (Antonio Carlos Jobim/Newton Mendonça)</li> <li>8. Bim bom (João Gilberto)</li> </ol> |
| <p>Getz, Stan e Macfarland, Gary. Big Band Bossa Nova. New York: Verve, V/V6 8494, 1962.</p> |                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                |





1. Clouds (Durval Ferreira/Maurício Einhorn)
2. Minha saudade (João Donato)
3. Corcovado (Antonio Carlos Jobim)
4. Batida diferente (Durval Ferreira/Maurício Einhorn)
5. Joyce's samba (Durval Ferreira/Maurício Einhorn)
6. Groovy saba (Sérgio Mendes)
12. O amor em paz (Antonio Carlos Jobim/Vinícius de Moraes)
7. Sambop (Durval Ferreira/Maurício Einhorn)

Adderley, Julian. Cannonball's bossa nova: cannonball Adderley with bossa Rio sextet of Brazil. US: Riverside RM 455, 1962.



1. Meditation (meditação) (Antônio Carlos Jobim/Newton Mendonça)
2. Tonight (Leonard Bernstein/Stephen Sondheim)
3. Nola (Felix Arndt)
4. Days Of Wine & Roses (Henry Mancini/Johnny Mercer)
5. Big Ben Bossa Nova (Charlie Byrd)
6. I Could Have Danced All Night (Alan Jay Lerner/Frederick Loewe)
7. Fly me To the Moon (Bart Howard)
8. What Kind Of Fool Am I? (Leslie Bricusse/Anthony Newle)
9. O Barquinho (Little Boat) (Roberto Menescal/Ronaldo Bôscoli)
10. Mi Adorado (João Donato)
11. Moon River (Henry Mancini/Johnny Mercer)
12. Blame It On The Bossa Nova (Carl Sigman/André Popp)

Light, Enoch. Enoch Light and His Orchestra: Let's Dance The Bossa Nova. U.S.A.: Issue on Comand, RS 851 SD. 1962.



1. O menino desce o morro ( Vera Brasil / De Rosa )
2. Desafinado ( Tom Jobim / Newton Mendonça )
3. Não faz assim ( Oscar Castro Neves )
4. Chora tua tristeza ( Oscar Castro Neves / Luvercy Fiorini )
5. Chega de saudade ( Tom Jobim / Vinicius de Moraes )
6. Zelão ( Sérgio Ricardo )
7. Samba de uma nota só ( Tom Jobim / Newton Mendonça )
8. Outravez ( Tom Jobim )
9. Patinho feio ( Oscar Castro Neves / Dolores Duran )
10. Menina feia ( Oscar Castro Neves / Luvercy Fiorini )
11. Doralice ( Dorival Caymmi / Antônio Almeida )
12. Aula de matemática ( Tom Jobim / Marino Pinto )

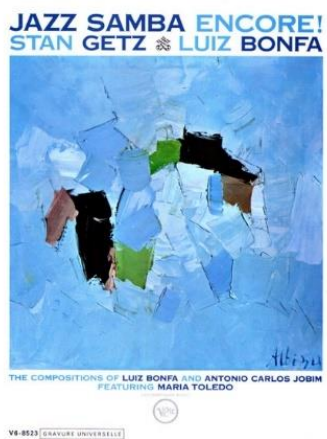
Neves, Oscar Castro. Big Band Bossa Nova. U.S.A.: Audio Fidelity, AFSD 5983, 1962.



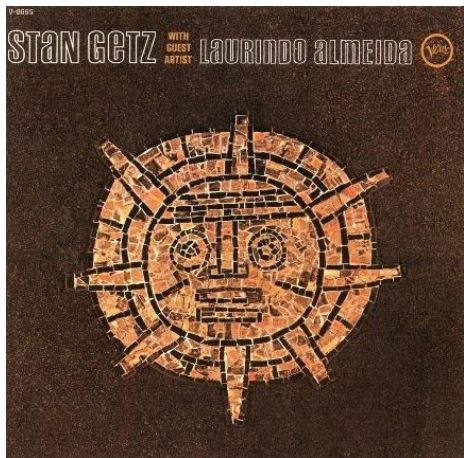
1. Samba da Borboleta (Clare Fisher)
2. Illusao (Clare Fisher)
3. Pensativa (Clare Fisher)
4. João (Clare Fisher)
5. Misty (Erroll Garner)
6. Que Mais? (Clare Fisher)
7. Wistful Samba (Clare Fisher)
8. Samba Guapo (Clare Fisher)
9. Personnel (Clare Fisher)

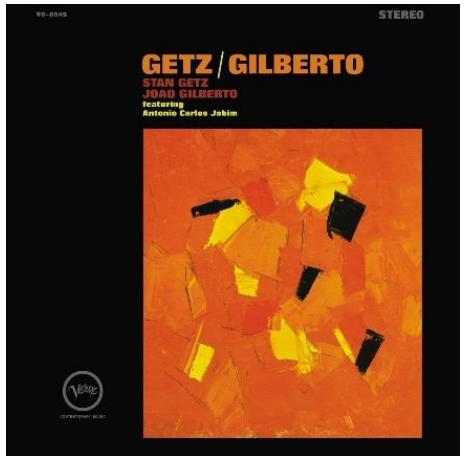
Shank, Bud; Fisher, Clare: Bossa Nova Jazz Samba Hollywood, CA. Pacific Jazz PJ 58, 1962

|                                                                                                                                                                        |                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                  |
|------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------|--------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------|
|                                                                                       | <p>One Note Samba - Sergio Mendes Sextet<br/>         Bossa Nova York - Carmen Costa, Bola Sete, José Paulo<br/>         Zelao - Sérgio Ricardo<br/>         Nao Faz Assim - Oscar Castro-Neves Quartet<br/>         Influência Do Jazz - Oscar Castro-Neves Quartet<br/>         Manha De Carnaval - Luiz Bonfá<br/>         Manha De Carnaval - Agostinho Dos Santos, Luiz Bonfá, Oscar<br/>         Castro-Neves Quartet<br/>         A Felicidade - Agostinho Dos Santos, Luiz Bonfá, Oscar Castro-<br/>         Neves Quartet<br/>         Outra Vez - João Gilberto, Miltinho<br/>         Influencia Do Jazz - Carlos Lyra, Oscar Castro-Neves Quartet<br/>         Ah! Se eu pudesse - Ana Lúcia, Oscar Castro-Neves Quartet<br/>         Bossa Nova Em New York - Caetano Zama, Oscar Castro-Neves<br/>         Quartet<br/>         Barquinho - Roberto Menescal, Oscar Castro-Neves Quartet<br/>         Amor No Samba - Normando, Oscar Castro-Neves Quartet<br/>         Passarinho - Chico Feitosa, Oscar Castro-Neves Quartet</p> |
| <p>Bossa nova Carnegie Hall – 21 de novembro 1962<br/> <a href="https://www.bbc.com/portuguese/brasil-63742499">https://www.bbc.com/portuguese/brasil-63742499</a></p> |                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                  |

|                                                                                        |                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                            |
|----------------------------------------------------------------------------------------|--------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------|
|     | <ol style="list-style-type: none"> <li>1. Sambalero (Luiz Bonfá)</li> <li>2. Só danço samba (Antonio Carlos Jobim)</li> <li>3. Insensatez (Antonio Carlos Jobim/Vinícius de Moraes)</li> <li>4. Morro não tem vez (Antonio Carlos Jobim/Vinícius de Moraes)</li> <li>5. Samba de duas notas (Luiz Bonfá)</li> <li>6. Menina flor (Luiz Bonfá/Maria Toledo)</li> <li>7. Mania de maria (Luiz Bonfá/Maria Toledo)</li> <li>8. Saudade vem correndo (Luiz Bonfá/Maria Toledo)</li> <li>9. Um abraço no getz (a tribute to getz) (Luiz Bonfá)</li> <li>10. Ebony samba (Luiz Bonfá)</li> </ol> |
| <p>Getz, Stan e Bonfá, Luiz. Jazz Samba Encore!, New York: Verve, V/V6 8523, 1963.</p> |                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                            |



|                                                                                                                                                                     |                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                     |
|---------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------|-----------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------|
|                                                                                    | <ol style="list-style-type: none"> <li>1. Menina Moça (Young Lady) (Luiz Antônio)</li> <li>2. Once Again (Outra Vez) (Antônio Carlos Jobim)</li> <li>3. Winter Moon (Laurindo Almeida, Portia Nelson)</li> <li>4. Do What You Do, Do (Almeida, Jeanne Taylor)</li> <li>5. Samba Da Sahra (Almeida)</li> <li>6. Maracatu-Too (Almeida, Getz)</li> <li>7. Corcovado (Antônio Carlos Jobim)</li> </ol> |
| <p>Getz, Stan; Almeida, Laurindo. Stan Getz with Guest Artist Laurindo Almeida. USA: Verve Records, 1966. 1 disco sonoro nº V-8665, 33 1/3 RPM, stereo. 12 pol.</p> |                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                     |

|                                                                                      |                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                        |
|--------------------------------------------------------------------------------------|------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------|
|   | <ol style="list-style-type: none"> <li>1. The girl from ipanema (Antonio Carlos Jobim/Vinicius de Moraes/Norma Gimbel)</li> <li>2. Doralice (Antonio Almeida/Dorival Caymmi)</li> <li>3. Para Machucar Meu Coração (Ary Barroso)</li> <li>4. Desafinado (Off Key) (Antonio Carlos Jobim/Newton Mendonça)</li> <li>5. Corcovado (Quiet Nights Of Quiet Stars)</li> <li>6. So Danco Samba (Antonio Carlos Jobim/Vinicius de Moraes)</li> <li>7. O Grande Amor (Antonio Carlos Jobim/Vinicius de Moraes)</li> <li>8. Vivo Sonhando (Dreamer) (Antonio Carlos Jobim)</li> <li>9. The Girl From Ipanema (Single Version)</li> <li>10. Corcovado (Single Version)</li> </ol> |
| <p>Getz, Stan e Gilberto, João. Getz/Gilberto. New York: Verve, V/V6 8545, 1964.</p> |                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                        |

**ANEXO A**  
**Partituras**

1002 Lia

*Prelúdio* No 1 Claudio Santoro

*Lento Expressivo*

Handwritten musical score for "Prelúdio No 1" by Claudio Santoro. The score is written on six systems of grand staves (treble and bass clef). It features various musical notations including notes, rests, and dynamic markings such as *p.*, *pp.*, *cresc...*, *rit.*, and *offret...*. The key signature changes from one flat to two flats, and the time signature changes from 3/4 to 4/4. The score is signed "Mai 1957" at the bottom right.

Figura A1. Partitura Prelúdio nº 1, *Pour Lia*, Claudio Santoro. Fonte: Claudio Santoro (Preludios). Disponível em: <https://shre.ink/xCG9>. Acesso em: 28 de junho de 2025.

# Ouve o silêncio

de Canções de Amor (1a série), no. 1

Marcus Vinícius de Moraes (1913 - 1980)

Cláudio Franco de Sá Santoro (1919 - 1989)

**Andante**

Voz

Piano

Ca - la ou-ve\_o si - lên - cio ou-ve\_o si - lên - cio que nos

fa - la tris-te - men - te des-se\_a - mor que não po - de - mos ter Não *ten.*

fa - la fa-la bai - xi - nho Diz bem de le - ve\_um se - gre - do um

ver - so de\_es-pe - ran - ça\_em nos-so\_a - mor Não ó meu a -

*f*

2

16

-mor! Can-ta\_a be - le - za de vi - ver! Sa - ú - da\_o sol e\_a\_a - le -

*cresc. e poco agit.*

20

-gri - a de\_a - mar Em nos - sa gran - de so - li - dão

*pp*

24

*p*

29

D.C. al Coda

-dão so - li - dão

*ff*

*p rall.*

Figura A2. Partitura Prelúdio nº 1, *Pour Lia - Ouve o silêncio* - Claudio Santoro e Vinícius de Moraes. Fonte: Site super partituras. Disponível em: <https://shre.ink/xChA> . Acesso em: 28 de junho de 2025.

## Luiza

Antonio Carlos Jobim

arr.: Paulo Jobim

*Moderato*

The piano introduction is in 3/4 time, key of B-flat major. It begins with a piano (*p*) dynamic. The right hand plays a melodic line starting on G4, moving through A4, Bb4, and C5, with a trill on C5. The left hand provides a harmonic accompaniment with chords and single notes.

Cm (9<sup>9</sup> maj7) Cm7 F7(13) Fm G7(9) Cm7(9)

Rua, es - pa - da nua Bó - a no céu i - men - sa\_e a - ma - re - la Tão re - don - da\_a lua Co - mo flu -

The first system of the song features a vocal melody and piano accompaniment. The vocal line starts on G4 and moves through A4, Bb4, and C5. The piano accompaniment is in 3/4 time, with a moderate tempo. The dynamics range from piano (*p*) to mezzo-piano (*mp*).

F7(13) Fm Bbdim(9)/D> C7 Fm(maj7) Fm7

tua Vem na - ve - gan - do\_O\_a - zul do fir - ma - men - to\_E no si - lén - cio lento Um tro - va -

The second system continues the vocal melody and piano accompaniment. The vocal line starts on G4 and moves through A4, Bb4, and C5. The piano accompaniment is in 3/4 time, with a moderate tempo. The dynamics range from piano (*p*) to mezzo-piano (*mp*).

Bb7(9) Ebmaj7 Dm7(b5) G7(b9)

dor, chei - o de\_es - tre - las Es - cu - ta\_a - go - ra a can - ção que\_eu fiz Pra te\_es - que - cer, Lu -

The third system continues the vocal melody and piano accompaniment. The vocal line starts on G4 and moves through A4, Bb4, and C5. The piano accompaniment is in 3/4 time, with a moderate tempo. The dynamics range from piano (*p*) to mezzo-piano (*mp*).

Cmaj7(9) *tacet* Fm(maj7) Fm7 B $\flat$ 7(9) E $\flat$ maj7(6)

iza Eu sou a - pe - nas um po - bre\_a - ma - dor A - pai - xo - nado Um a - pren - diz do teu a -

19

Cm7(9) D7( $\flat$ 9) Dm7(9)

mor A - cor - da\_a - mor Que\_eu sei que\_em - bai - xo des - ta ne - ve Mora um co - ra -

24

D $\flat$ 7( $\sharp$ 11) *tacet* Cm( $\frac{9}{\text{maj}7}$ ) Cm7 F7(13) Fm

ção Vem cá, Lu - iza Me dá tua mão O teu de - se - jo\_é sem - pre\_o meu de -

28

G7( $\flat$ 9) Cm7(9) F7(13) Fm B $\flat$ dim(9)/D $\flat$  C7

se - jo Vem, me e - xor - cisa Dá-me tua bo - ca E\_a ro - sa lou - ca Vem me dar um bei - jo E\_um rai - o de

32



F m (maj7) F m7 B $\flat$ 7 (9) E $\flat$  $\frac{7}{4}$ (9) E $\flat$  $\frac{7}{4}$ (9) E $\flat$ 7( $\flat$ 9)

sol Nos teus ca - belos Co - mo\_um bri - lhan - te que par - tin - do\_a luz Ex - plo-de\_em se - te

A $\flat$ ( $\sharp$ 5) F m Cm/E $\flat$  D7( $\flat$  $\frac{9}{5}$ ) G 7( $\flat$ 9)

co - res Re - ve - lan-do\_en - tão os se - te mil a - mo - res Que\_eu guar - dei so - men - te Pra te dar, Lu -

A $\flat$  maj7 F m7

i - za Lu - i - za

G m7 Em/G *ritard.* D $\flat$ 7(9) *a tempo* C C(add9)

Lu - i - - - - za



55

C6 Cmaj7

Lu - i - za

Figura A3. *Luiza* – Antonio Carlos Jobim. Fonte: Site Jobim.org. Disponível em: <https://www.jobim.org/jobim/handle/2010/4845>. Acesso em: 28 de junho de 2025.

## CORCOVADO

Condução ritmo-harmônico do violão de João Gilberto

Album: João Gilberto - O amor, o sorriso e a flor (1960)

Guitar

1 *introdução - flauta*

Am6 G#°(b13) G#m6 *Tom Jobim*

5 Gm7 G° F7M F6 Fm6

9 Em7 Am7 D7/A G#°(b13)

13 **A** Am6 G#°(b13)

17 Gm7 Gm6 F7M F6

21 Fm6 Em7 A7(b13)

25 Am6 Dm7 G7/4(9) G7/4(b9)

29 **B** Am6 G#°(b13)

33 Gm7 Gm6 F7M F6

37 Fm6 Em7 Am7

41 Dm7 G7/4(9) G7/4(b9) Em7(b5) A7(b13)

45 Dm7 G7/4(9) G7/4(b9) coda - flauta Am6 Am7

49 Am6 G#9(b13) G#m6 Gm7 G#9

53 F7M Fm6 Em7 Am7

57 D7/A G#9(b13) Am6 fade out

Figura A4. Condução rítmica de João Gilberto em *Corcovado* (1960). Fonte: Transcrição do autor, baseada audição do fonograma

**ANEXO B**  
**Documentação jornalística**

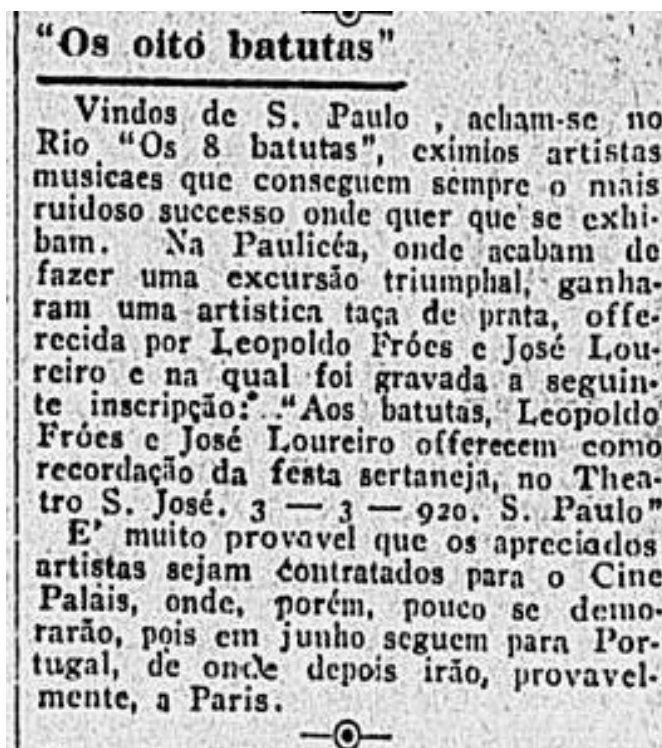


Figura B1. In: BIBLIOTECA NACIONAL. Rio de Janeiro: Biblioteca Nacional. Disponível em: <https://shre.ink/xChl>. Acesso em 20 de outubro de 2024

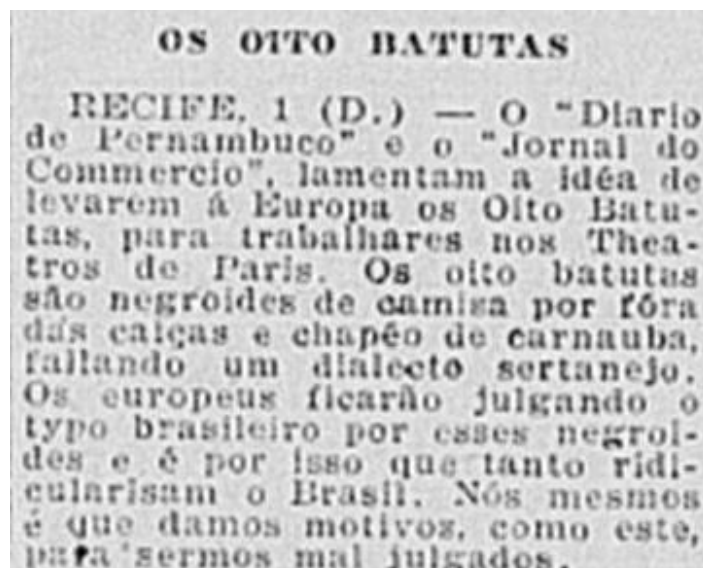


Figura B2. In: BIBLIOTECA NACIONAL. Rio de Janeiro: Biblioteca Nacional. Disponível em: <https://shre.ink/xCuY>. Acesso em 20 de outubro de 2024

Os clarins, que, em sonoros rebates, clangoravam, de instante a instante, punham na alma de todos arrebatamentos de uma alegria heroica. E, mal se abafava a ultima nota vermelha dos clarins, "Pixinguinha", à frente da esplendida "jazz-band" dos Otto Batutas, riscava um maxixe que seria capaz de resuscitar os mortos...

Figura B3. In: BIBLIOTECA NACIONAL. Rio de Janeiro: Biblioteca Nacional. Disponível em: <https://shre.ink/xCu0>. Acesso em 20 de outubro de 2024

☆



Laurindo de Almeida, conhecido violonista que reside nos EE UU, veio ao Brasil em visita, Laurindo gravou primeiro para a Capitol, tendo feito parte da orquestra de Stan Kenton, agora grava para a Decca-Cora, mas como seu contrato está para terminar, pretende ingressar numa terceira fábrica. Diz ele que assim recebe mais direitos autorais e artísticos. Aqui no Brasil Laurindo ainda tem gravações na Victor, mas durante sua estada gravou como acompanhante, num dos discos do Trio Nagô, na Sínter.

Figura B4. In: BIBLIOTECA NACIONAL. Rio de Janeiro: Biblioteca Nacional. Disponível em: <https://shre.ink/xCuy>. Acesso em 12 de novembro de 2024



Figura B5. Faxímile da capa da revista Down Beat, 8 de novembro de 1962. Fonte: Site da World radio history.com. Disponível em: <https://shre.ink/xCuf>. Acesso em 28 de junho de 2025