

# O truque do mestre: a crise da modernização em “Chega de saudade”

[ *The master's trick: modernization's crisis in “Chega de saudade”* ]

**Gabriel S. S. Lima Rezende<sup>1</sup>**

Este artigo é resultado da reelaboração e da expansão de parte do quarto capítulo da tese de doutorado *O problema da tradição na trajetória de Jacob do Bandolim: comentários à história oficial do choro* (Unicamp, 2014).

**RESUMO** • Muito se escreveu sobre “Chega de saudade” (Jobim/Moraes), sua relação com a bossa nova e com a questão da modernização da música popular no Brasil. Mas, sintomaticamente, pouco se discutiu a música propriamente dita. Sendo assim, releio algumas ideias apresentadas na literatura para elaborar formulações teóricas que me permitam construir uma interpretação da composição que articule modernização musical e modernização socioeconômica. Apesar de não se prender ao processo empírico de emergência e consagração da canção, minha interpretação se ancora em fatos concretos ligados à polarização que se estabeleceu entre Tom Jobim e Jacob do Bandolim em torno de “Chega de saudade”: nesses fatos estão as pistas para que se revele o truque do mestre. • **PALAVRAS-CHAVE** • Música popular; sociologia da música; “Chega

de saudade”; Tom Jobim. • **ABSTRACT** • Much has been written about “Chega de saudade” (Jobim/Moraes) and its relation to both bossa nova and the question of modernization of popular music. But, symptomatically, little has been said about the music itself. Therefore, I revisit ideas discussed in the literature in order to elaborate theoretical formulations that allow me to build an interpretation that articulates musical and socio-economic modernization. Although not restricted to the song's raising and consecrating empirical process, my interpretation lies on concrete facts linked to the polarization that arose between Tom Jobim and Jacob do Bandolim around the composition: in this facts lies the clues to uncover the master's trick. • **KEYWORDS** • Popular music; sociology of music; “Chega de saudade”, Tom Jobim.

Recebido em 2 de novembro de 2017

Aprovado em 24 de julho de 2018

LIMA REZENDE, Gabriel S. S. O truque do mestre: a crise da modernização em “Chega de saudade”. *Revista do Instituto de Estudos Brasileiros*, Brasil, n. 70, p. 121-148, ago. 2018.



DOI: <http://dx.doi.org/10.11606/issn.2316-901X.voi70p121-148>

1 Universidade Federal da Integração Latino-Americana (Unila, Foz do Iguaçu, PR, Brasil).

*Ao professor José Roberto Zan*

“O artista que não está em crise não cria nada relevante.” Essa é a resposta que meu então futuro orientador gostava de dar a certas objeções levantadas contra as leituras que problematizavam o lugar e a criação do artista. Mais especificamente, é a resposta à demanda de “paz para compor”, que a insatisfação contida naquelas objeções expressava. Não se tratava, evidentemente, de evocar a figura romântica e fetichizada do artista atormentado, mas sim de alertar para a dimensão essencialmente social da criação artística: um problema estético sempre traduz, de alguma maneira, um problema de natureza histórico-social. Quando isso não ocorre, a arte perde a sua substância e tende a se tornar estéril.

Hoje, a distância, a reflexão recupera a memória daquele tempo para ponderar sobre a própria experiência que a impulsionava e que levava, em outros casos, à busca pelo refúgio na paz. Ela toma como problema significativo, então, o próprio fato da vinculação entre criação artística e realidade social ter se tornado algo a ser retomado, a duras penas, pelo pensamento. E se desenvolve no lugar onde esse fato se apresenta de maneira mais expressiva: a canção popular. Refiro-me especificamente à linhagem de canção popular que, sendo uma singularidade histórica do desenvolvimento da música popular no Brasil, mostra claros sinais de esgotamento no tempo presente. Trata-se de uma crise que coloca em questão a dinâmica histórica dessa linhagem cancionista, que extraiu muito de seu potencial criativo de momentos críticos do desenvolvimento histórico-social do país. Sendo assim, tomarei como objeto de reflexão um momento que considero privilegiado para compreender como o potencial criativo nesse âmbito da produção simbólica emanava da articulação entre problemas estéticos e problemas histórico-sociais, sob o signo da crise.

## **O ENCONTRO, A POLARIDADE E AS MEDIAÇÕES**

O consagrado LP *Chega de saudade*, de João Gilberto, se conforma em meio a uma importante crise vivida pela música popular no Brasil, e a ela responde. Já se tornou consenso na literatura que essa resposta articula problemas relativos

à constituição do Brasil como nação moderna com problemas internos da vida musical: ao ser tomada como objeto de reflexão, a canção também se tornava um lugar de exercício do pensamento sobre a realidade histórico-social. Essa capacidade de autorreflexão da canção dependia de certo grau de distanciamento entre a produção simbólica e as determinações que a cercavam, seja do poder instituído, seja do mercado. Historicamente, foi justamente no cruzamento entre um perfil não intervencionista do Estado no âmbito da produção musical<sup>2</sup> e determinado momento do desenvolvimento do mercado – que fazia conviver relações de produção musical declinantes e emergentes – que conteúdos “extraestéticos” puderam alcançar uma formulação estética específica no interior da canção. É dessa condição que derivam a transcendência da *performance* de João Gilberto e a projeção utópica do movimento modernizador que ela enseja<sup>3</sup>. Assim como o LP de João Gilberto, a composição homônima de Tom Jobim e Vinicius de Moraes parece carregar em si algo mais do que uma feliz inserção no mercado fonográfico. A crise interna da música popular à qual me referi no início deste parágrafo pode ser reconstituída e interpretada a partir de “Chega de saudade”<sup>4</sup>.

Início essa reconstrução me ocupando de um desses encontros que, apesar de algo anedóticos, permitem discutir processos mais amplos que estão em curso no campo da cultura. Em dezembro de 1959, Jacob do Bandolim é apresentado por Lúcio Rangel a Tom Jobim, no bar Zeppelin. A memória desse encontro, narrada por Ermelinda Paz, se centra em torno da seguinte questão dirigida por Jacob a Jobim:

“Como era verdadeiramente o *Chega de saudade*?” E Tom Jobim respondeu-lhe com uma pergunta: “Como você descobriu que as 17 gravações de *Chega de saudade* estão erradas?”. Jacob, que sempre tinha à mão papel de música, pediu a Tom que lhe escrevesse a melodia certa, melodia esta que Jacob sempre tocava corretamente, antes mesmo desse encontro. (PAZ, 1997, 107).

Que seja essa a memória pela qual o evento sobrevive na história já é, por si, sintomático. E a expressividade desse sintoma vai além da função laudatória que àquela reminiscência foi reservada na narrativa biográfica sobre Jacob. Os anos finais da década de 1950 assistiram a um acirramento das polarizações constituídas em torno das disputas sobre o destino da música popular no Brasil. Desde finais

---

2 Moreira comenta que, “[c]aso dependesse exclusivamente do DIP, a programação musical do rádio brasileiro na primeira metade da década de 1940 teria sido uma sucessão de músicas recreativas, folclóricas, de caráter cívico, educação rítmica e canto orfeônico. Em outras palavras, o rádio existiria apenas para legitimar aspectos da ideologia defendida pelo Estado Novo” (apud SAROLDI, 2004). Isso não ocorreu, em grande medida, pela maneira como o Estado Novo geriu suas relações com as emissoras de rádio. O caso da Rádio Nacional é, nesse sentido, exemplar: apesar de ter sido por ele encampada em 1940, a emissora manteve-se, em ampla medida, distante das determinações político-ideológicas do regime. A política levada a cabo por Gilberto de Andrade não somente reforçava a independência administrativa da emissora quanto garantia boa margem de liberdade à atuação dos músicos que ali trabalhavam (SAROLDI, 2004).

3 Conferir os estudos referenciais de Lorenzo Mammi (1992) e Walter Garcia (1999).

4 Essa crise será explicitamente tematizada e discutida a partir do tópico “O truque do mestre”.

da década de 1930, a disseminação de produtos culturais de diferentes países americanos criou uma incipiente segmentação de mercado que abalou a hegemonia da produção de sambas “tradicionais”. Desde então, diferentes iniciativas foram tomadas para resgatar e proteger essa produção, seja do ponto de vista de sua posição de mercado, seja em relação aos valores identitários que a ela foram se agregando continuamente. Não tardaria até que os novos profissionais, cujas competências técnicas e conhecimentos estilísticos afinavam com as novas demandas das rádios e gravadoras, estabelecessem relações de tensão com o grupo de agentes que mantinha um posicionamento crítico em relação a essas novas práticas<sup>5</sup>.

O início da carreira profissional de Jacob do Bandolim dá-se justamente no contexto radiofônico dos anos 1930, no qual alcançou rapidamente certo grau de projeção, fixou determinados princípios estético-ideológicos e criou laços identitários. Assim, no momento em que a polarização se apresentou de maneira mais nítida, ele se alinhou ao círculo de artistas, jornalistas e intelectuais (dentre eles, Lúcio Rangel) que se agrupava em torno de um discurso crítico em relação à “modernização” da música popular. No entanto, apesar de sua afinidade com os ideais “tradicionalistas”, Lúcio Rangel tinha certo trânsito entre os “modernos”<sup>6</sup>. Sabedor do circuito noturno das boates da zona sul carioca, o crítico já havia formalmente apresentado Tom Jobim a Vinicius de Moraes, artistas que até aquele ano de 1956 se conheciam apenas “de vista”. Cotado para assumir o lugar de Vadico (cuja vocação “modernizante” já se esboçava em finais da década de 1930) como parceiro em “Orfeu da Conceição”, Jobim conformara suas competências e habilidades profissionais de acordo com as novas demandas técnicas e estéticas que surgiram com a emergência das grandes agrupações instrumentais que passaram a povoar os estúdios das rádios cariocas, sobretudo a Rádio Nacional. Consequentemente, os posicionamentos que o compositor assumira ao ser interpelado pela crítica tratavam de defender o papel do arranjador. Quando indagado sobre a necessidade da preservação das características da música brasileira, respondeu: “[a] integridade da música brasileira se acha garantida e não depende da minha resposta. As vestimentas orquestrais jamais afetarão o seu perfume” (apud POLETTO, 2004, p. 76).

Próprio da personalidade de Jobim, o caráter conciliatório de seus posicionamentos, temperado por sutis ironias, guarda certas afinidades com o processo histórico em curso. Em seus desdobramentos no plano dos ideais, os antagonismos tendiam a ser mais exacerbados no âmbito dos discursos verbais, enquanto arrefeciam nas práticas musicais. Pois havia uma base comum às posições conflitantes que sustentava as diferenças manifestadas na superfície das escolhas assumidas pelos agentes: o diagnóstico de que o país vivera uma “época de ouro” de sua música popular. O reconhecimento do período dourado é, ao mesmo tempo, o reconhecimento de sua existência problemática no presente: este era a vivência da

5 Sobre as tensões no âmbito das relações de trabalho nos meios musicais, conferir Lima Rezende (2014).

6 A despeito dos embates entre o próprio Lúcio Rangel e Tom Jobim, o primeiro chegou a referir-se a Jobim, na contracapa do LP de Sílvia Telles, como “um de nossos melhores compositores modernos”, demonstrando não somente a fluidez dos posicionamentos quanto a ambiguidade implícita na capacidade de consagração de um “moderno” por um “tradicionalista” (cf. POLETTO, 2004, p. 71-72 e 79).

crise que marcava um período de transição. Esse marco, que consolida um horizonte histórico de interpretação da música popular no Brasil, era o meio comum a partir do qual as posições conflitantes se diferenciavam<sup>7</sup>.

Além desse diagnóstico, havia outro substrato mais profundo que aproximava a experiência dos agentes, e que remete à própria condição de existência do campo musical em questão. Como sugere a mediação de Lúcio Rangel, havia entre “tradicionalistas” e “modernos” toda uma fluidez da ação que, em última instância, respondia à falta de uma clara diferenciação profissional nos meios musicais ligados aos setores radiofônico e fonográfico. Era justamente um momento de transição na estrutura produtiva da música popular, no qual as relações declinantes ainda se imbricavam com as emergentes, sendo ambas permeadas pelas demandas de uma produção comercial em crescimento e diversificação. Consequentemente, o trânsito e o contato entre artistas ligados a diferentes gêneros e estilos eram constantes, intensos e mediados pelo mercado de bens musicais em pleno processo de expansão. Essa falta de diferenciação se manifesta também no próprio caráter das trajetórias de Jobim e Jacob<sup>8</sup>. O primeiro se tornou um profissional-amador: um profissional (tanto no sentido do preparo técnico, quanto no sentido da dependência econômica no exercício da atividade) cuja conduta era atravessada por elementos de informalidade e artesanidade que permeavam as relações de trabalho<sup>9</sup>; e o segundo, um amador-profissional: um amador (no sentido da dependência econômica

---

7 Depuradas para fins analíticos, tipifiquei as posições conflitantes para explicitar o ponto central de divergência: “teremos uma conduta tradicionalista sempre que, reconhecendo no presente um estado de decadência, o agente direcione as suas ações para o resgate de práticas musicais pertencentes a um passado idealizado como repositório da ‘tradição’, e deprecie qualquer imbricação da música representante desse passado com procedimentos musicais que não lhe pertençam; em oposição, teremos uma conduta moderna sempre que, ao buscar se diferenciar das práticas musicais ‘massificadas’ ou ‘decadentes’ do presente, o agente defenda o emprego de procedimentos musicais considerados ‘modernos’ no trabalho com a música popular brasileira, podendo ou não utilizar procedimentos considerados ‘tradicionalistas’” (LIMA REZENDE, 2014, p. 134).

8 Em relação à trajetória de Jobim na primeira metade da década de 1950, Poletto comenta que ela pode ser encarada “como exemplar desta situação vivida pelos músicos, baseada no trânsito de posições entre a negação de um passado próximo em favor de uma atualização com as novas correntes de vanguarda ou, a negação dos influxos externos em nome de uma tradição musical estabelecida, dinâmicas essas perturbadas pela atuação no mercado musical, que confundia os vetores em nome de uma circulação comercial mais ampla” (POLETTI, 2004, p. 80). Sobre a trajetória profissional de Jacob do Bandolim, conferir Lima Rezende (2014). Ao caráter dessas trajetórias correspondiam diferentes tipos de personalidade: a fachada conciliatória de Jobim, que, em afinidade com uma trajetória profissional emergente, numa esfera de especialização – a de arranjador – recentemente, e numa sociedade em que a cordialidade era um elemento central das relações sociais como um todo, dissimulava o conflito direto em sutis ironias; e a sólida intransigência de Jacob que, mantida ao custo de uma carreira como escrivão de justiça, e assentada numa trajetória artística já consolidada, não evitava o embate em nome de certos princípios estético-ideológicos.

9 Esse aspecto artesanal da produção de Jobim se manifesta, por exemplo, na própria relação com a técnica, já que muitas de suas escolhas estéticas parecem estar condicionadas pela experiência com as técnicas de gravação e as experimentações nos estúdios (ZAN; NOBRE, 2013). Conferir também o já referido ensaio de Mammi (1992).

em outra atividade profissional ligada à burocracia pública) qualificado em termos técnicos, cuja conduta rigorosa, também atravessada por todo tipo de informalidade e artesanidade nas relações com seus pares, atendia com sobra as expectativas dos meios profissionais da radiofonia e da produção fonográfica.

Ambas as trajetórias, portanto, estavam indiretamente ligadas pelo baixo grau de diferenciação profissional e de especialização das funções que levava, por exemplo, a uma imbricação entre gêneros e estilos no exercício da atividade profissional. Em outras palavras, elas estavam ligadas pelo caráter e pelo limite da modernização socioeconômica do país: profissionalização e amadorismo eram interpenetráveis<sup>10</sup>. Isso se liga ao caráter ambíguo das posições ocupadas por ambos no campo da música popular, tanto no âmbito das disputas ideológicas das quais participavam quanto, sobretudo, no âmbito das relações de trabalho – e destas com as suas produções simbólicas. Não é casual que o samba “Chega de saudade” seja o elemento que organiza a memória do encontro entre os músicos: sua singularidade pode ser apreendida justamente a partir da articulação daqueles substratos.

## A “BATIDA”, A MELODIA E O “RESTO”

A narração que Paz faz do encontro entre Jacob e Jobim tem lastro numa carta que o bandolinista dirige a Sérgio Cabral em março de 1963. Entretanto, no documento citado pela biógrafa não parece ser a melodia o ponto de discórdia:

Os 17 (dezessete, veja bem) não conseguiram reproduzir, sem deturpar – e isto porque não entenderam – aquele lindo samba que, não fora aquela malfadada “batida” de violão com que o acompanham e que tanto entusiasmo José Mauro, seria, por certo, atribuível a J. Cascata ou Ataulfo Alves. E o Lúcio, quando o ouve como é, por um bandolim, dois violões e um cavaco, sente sádicos prazeres. É simples obter tal efeito: basta acompanhá-lo “à brasileira”... (apud PAZ, 1997, p. 168).

Segundo esse fragmento, a questão central incidiria na combinação entre a instrumentação e a estruturação rítmica do acompanhamento: bastaria um acompanhamento “à brasileira” para que “Chega de saudade” se revelasse um autêntico samba tradicional. Essa interpretação foi colocada em prática, no mesmo ano, no LP *Jacob revive sambas para você cantar*. A ironia merece um comentário à parte: o samba de Jobim e Vinicius de Moraes mal contava cinco anos de sua primeira gravação quando foi “revivido” pelo bandolinista. Ou seja, apesar do tempo cronológico, seu DNA musical o situaria nos tempos pretéritos da saudosa “época de ouro”. A gravação entrega o que foi prometido: o samba é acompanhado de

10 Poletto destaca a falta de univocidade de sentidos que caracteriza a confluência e o imbricamento de vetores e hierarquias no campo musical. Assim, a ambiguidade e a fluidez que marcavam o momento de ascensão da trajetória de Jobim são um sintoma “das peculiaridades de uma modernização econômica deficitária, que inviabiliza a criação de campos artísticos autônomos, regidos por instâncias próprias de avaliação e crítica cultural” (POLETTI, 2004, p. 82).

maneira tradicional pelo conjunto de choro de Jacob. Entretanto, as rearmonizações planejadas pelo bandolinista mostram que não era possível isolar, na “malfadada ‘batida’”, a estrutura rítmica do encadeamento harmônico. O que o incomodava era o “pacote”, a combinação, ao violão, entre a rítmica executada pela mão direita e a formatação gestual-mecânica dos acordes na mão esquerda, fruto de uma simplificação dos procedimentos consolidados por João Gilberto.

Em geral, bastou ao bandolinista suprimir certas extensões dos acordes, como a sétima maior sobre a tônica, e as décimas terceiras maior e menor sobre a dominante, para reconverter o “moderno” em “tradicional”. Mas há um ponto a partir do qual essas pequenas alterações não foram suficientes para operar a reconversão<sup>II</sup>. No quarto segmento da seção B (cc. 57-64), acompanhado pelo verso que inicia “Apertado assim...”, a progressão harmônica G7M – Gm7 – F#m7 – B7<sup>13</sup> B7<sup>b13</sup> – E7<sup>9</sup> – A7<sup>sus4</sup> – F#7 é substituída pelo encadeamento G – Bb – D – C#m Cm – Bm – G – F#7.

57 G Gm F#m B7  
do as - sim co - la - do as - sim ca - la - do as - sim a - bra - ços e bei - ji -

61 E7 A7sus F#7 B7  
- nhos e ca - ri - nhos sem ter fim que é prá a ca - bar com es - se ne - gó -

65 E7 A7sus D  
- cio de vo cê vi - ver sem mim não que ro

**Figura I** – Reprodução dos compassos 57 a 67 da partitura autógrafa de “Chega de saudade” com dedicatória a Jacob do Bandolim, com cifras adicionadas. Fonte: Instituto Antonio Carlos Jobim, s/d

II A figura 10 apresenta um esquema resumido e simplificado da análise de “Chega de Saudade” que desenvolvo a partir deste ponto.

The image displays a musical score for guitar, consisting of three staves of music. The first staff, starting at measure 57, features a treble clef and a key signature of one sharp (F#). The notes are quarter notes with stems pointing up. Above the staff, chords are indicated: G (measure 57), B $\flat$  (measure 58), D (measure 59), C $\sharp$ m (measure 60), and Cm (measure 60). The second staff, starting at measure 61, continues the melody. Chords indicated are Bm (measure 61), G (measure 62), F $\sharp$ 7 (measure 63), and B7 (measure 64). The third staff, starting at measure 65, shows chords E7 (measure 65), A7 (measure 66), D (measure 67), C $\sharp$ 7 (measure 68), and C7 (measure 68). The notation includes slurs over groups of notes and a fermata over the final note of the piece.

**Figura 2** – Transcrição aproximada da rearmonização utilizada por Jacob do Bandolim na gravação de “Chega de saudade” do LP *Jacob revive sambas para você cantar* (1963). A numeração dos compassos segue a partitura autógrafa de Tom Jobim. Fonte: o Autor

A afirmação do acorde de sol maior (G) na cabeça do compasso 57, preparada ao longo da segunda metade do terceiro segmento da seção (cc. 53-56), é seguida pela rearmonização dos cinco compassos subsequentes, até a estabilização sobre o *ritornello* final que encerra a composição. Sendo inevitável a chegada daquele acorde (pois a ele se dirige o movimento tonal desde a segunda metade do segmento anterior), as expressivas alterações subsequentes parecem se organizar em torno de dois pontos da “malfadada ‘batida’”: o acorde de Gm7 e o cromatismo I3 – bI3 sobre o acorde de B7. Sabe-se que a tradicional representação do acorde de subdominante menor traz como dissonância característica a sexta maior acrescentada, de modo que um dos signos de “modernidade” que a bossa nova explora é a substituição dessa sexta pela dissonância de sétima menor. A introdução do acorde de si bemol maior (B $\flat$ , c. 58) evita esse “clichê” bossa-novista neutralizando justamente a nota fá da melodia, que, de sétima menor do acorde de Sol menor (Gm), se transforma em quinta justa do acorde de si bemol maior (B $\flat$ ). Logo em seguida (c. 59), o movimento harmônico regressa à tônica (D), que, antes de dar lugar à sua relativa menor (Bm), é interpolada pela sequência cromática C $\sharp$ m – Cm (c. 60). A introdução dessa sequência obedece à mesma lógica da substituição anterior: trata-se, neste caso, de evitar o cromatismo sol $\sharp$ -sol sobre o acorde de B7, substituindo-o pelo paralelismo de quintas que esse cromatismo estabelece com os baixos dos acordes introduzidos (C $\sharp$ m-Cm). Tal lógica parece atuar também na substituição da dominante A7<sup>sus4</sup> pelo acorde de sol maior (G): o objetivo é evitar outro “clichê” gestual-mecânico estabelecido pela bossa nova. Tais escolhas indicam que a leitura crítica de Jacob de “Chega de saudade” é mediada



pelo conjunto dos aspectos técnico-estilísticos-gestuais vinculados à emergência e consagração desse movimento “modernizante” no mercado de bens musicais<sup>12</sup>.

Mas a conversão do “moderno” em “tradicional”, que revelaria a verdadeira substância da composição, não opera sem deixar restos. Enquanto a substituição dos acordes Gm7 e F#m7 por Bb e D estabelece uma sequência de três acordes maiores separados por intervalos de terças, G – Bb – D, que é estranha ao repertório tradicional, há momentos em que o acorde introduzido na rearmonização entra em tensão com a melodia. O caso mais expressivo dessa tensão encontra-se no compasso 62 (e em suas repetições no *ritornello*): para evitar o “clichê” V7<sup>sus4</sup>, a dominante é apresentada em sua estrutura “tradicional” A7, chocando-se contra a tríade de si menor que compõe a melodia. O caso é expressivo porque coloca em evidência um antagonismo entre procedimentos musicais que, em outros momentos, fica dissimulado na ambiguidade das representações de “tradicional” e “moderno”. Trata-se da dominante que concentra a dinâmica conclusiva de toda a peça, na qual se dá a inusual relação, dentro do repertório tradicional, da suspensão da quarta convivendo com a sétima. Portadora de valores “modernos”, essa dominante não aceita, sem restos, a conversão.

A força dessa tensão se revela em sua permanência. “Chega de saudade” voltaria a ser gravada por Jacob do Bandolim em seu projeto inicial para o LP *Vibrações*, que, sob possíveis títulos como “Jacob hoje”, “Jacob sempre”, “Duas épocas” e “[Alto] Contraste”, nunca veio à luz. A nova versão contava com arranjo de Radamés Gnattali, e a partitura de três páginas, complementada por dez partes soltas para saxofones, trombones, bandolim e violões, dedicada a Jacob, se encontra no acervo do bandolinista. É interessante notar que uma das principais características do arranjo provém justamente da necessidade de encontrar soluções para os problemas que a harmonização utilizada por Jacob criava, ou seja, aparar os “restos” que ela deixava<sup>13</sup>. Nesse sentido, entre as escolhas mais notáveis feitas por Radamés está a explícita evitação do acorde de tipo V7<sup>sus4</sup>. Assim, a solução encontrada pelo arranjador para evitar a suspensão da quarta e, ao mesmo tempo, o problema criado pela harmonização “tradicional” (que sobrepõe à tríade de si menor o acorde de A7) foi substituir a dominante com a quarta suspensa pela subdominante menor (Gm). Como essa solução também criava “restos”, foi necessário abaixar a nota da melodia um semitom e formar, no lugar da tríade de si menor, um arpejo de si bemol maior com quinta aumentada<sup>14</sup>.

---

12 Jacob do Bandolim foi, talvez, o artista mais consequente na realização dos ideais tradicionalistas, não pela negação radical dos elementos modernos *per se*, mas por atuar com vontade férrea para normatizá-los e estabelecer os seus limites, trazendo-os como tensão interna ao seu pensamento musical. Nesse sentido, a bossa nova funcionava como parâmetro negativo para a ação modernizadora. Para uma análise mais detalhada, conferir Lima Rezende (2014).

13 Com base no manuscrito, nota-se que a versão de 1963 foi a referência a partir da qual Radamés elaborou seu arranjo.

14 Para uma análise mais detalhada sobre o arranjo de Gnattali, acompanhada de uma discussão sobre os sentidos do projeto inicial do LP de 1967 e sua negação na realização de *Vibrações*, conferir Lima Rezende (2014, cap. 6).

70

Alto

Tenor

Baritone

Trombone

Bandolim

Violão

B7 E9 Gm | 1D Am6

**Figura 3** – *Ritornello* final de “Chega de saudade” no arranjo de Radamés Gnattali. Fonte: MIS, s/d

A interpretação daquele encontro entre Jacob e Jobim a partir das duas fontes que o consagraram – a narrativa de Paz e a carta do bandolinista – também encontra um “resto” significativo. Na carta, o elemento problemático é a “malfadada ‘batida’”, enquanto a narração da biógrafa aponta para a melodia da canção como sendo o objeto da disputa. E o outro lastro material desta última narrativa, ao lado da citada carta, é a própria partitura da melodia autografada por Jobim e dedicada a Jacob<sup>15</sup>. Nela não há nenhum vestígio da “batida”, já que nem as cifras dos acordes estão indicadas. É provável que o mote comum da conversa – os equívocos presentes nas diversas gravações da composição – tenha sido interpretado de diferentes maneiras pelos interlocutores, e que a partitura representasse o entendimento do compositor. É possível também, conhecendo o caráter irônico-conciliatório de Jobim, que a partitura seja o produto da evitação do conflito direto. Mas é a primeira possibilidade, independentemente de sua veracidade factual, que permite avançar na investigação da questão: se havia um problema, ele estaria na melodia<sup>16</sup>. Levando em consideração que, entre as várias interpretações da obra, estava a de João Gilberto, esse problema se torna bastante expressivo, já que a precisão na elaboração e na execução de sua *performance* pode ser comparada com o labor de um exímio relojoeiro. E, de fato, podem-se escutar diferenças pontuais entre a melodia escrita por Jobim e a melodia cantada por João Gilberto, justamente nos compassos iniciais do quarto

15 A imagem do documento foi anexada ao final este artigo.

16 Reforça essa hipótese uma edição de 1958 da partitura de “Chega de saudade”, publicada pela Editora Musical Arapuã, na qual são visíveis várias correções na melodia feitas a lápis pelo próprio Jobim. O documento está disponível no *site* <http://www.jobim.org/jobim/handle/2010/11006> (acesso em: 2 de novembro de 2017).

segmento da segunda seção<sup>17</sup>. Que tanto a conversão da “malfadada ‘batida’” quanto a meticulosa interpretação da melodia tenham encontrado nesse ponto um momento de resistência do material é um sintoma de que algo se transforma na dinâmica interna da composição. E a singularidade desse momento só pode ser compreendida a partir da sua relação com a totalidade da forma.

## A MÁGICA DA TRANSFORMAÇÃO

*Não acredito em músicos “modernos”  
que não sabem fazer música “antiga”.  
(JOBIM apud POLETTI, 2004, p. 76).*

A seção A da composição de Jobim está construída dentro dos padrões recorrentes no repertório “tradicional”, com quatro segmentos de oito compassos, cujas rimas se estabelecem entre o primeiro e o terceiro<sup>18</sup>. A harmonia apresenta funções estruturais bem definidas e consonantes com os padrões daquele repertório, com o segundo segmento (cc. 9-16) encaminhando uma breve tonicização da dominante, o terceiro dirigindo-se à subdominante, e o quarto, onde se situa o clímax, iniciando pela recém-tonicizada subdominante (cc. 25-32), que impulsiona o movimento cadencial conclusivo da seção. Em contraste, a seção B, na tonalidade de ré maior, ultrapassa o limite dos 32 compassos, pois incorpora um aparentemente “tradicional” *ritornello* de 12 compassos para encerrar a composição. Mas essa aparência de tradicionalismo só revela sua verdadeira função diante de outro artifício formal que diferencia a estruturação das seções A e B.

Apesar de conservar a organização em torno de quatro segmentos de oito compassos, a segunda seção apresenta um terceiro segmento (cc. 49-56) que já não realiza a “tradicional” rima com o primeiro. Ao invés disso, ele estabelece a rima com o terceiro segmento da seção A (“Chega de saudade...”) transposto para a tonalidade de ré maior (“Dentro dos meus braços...”). Isso implica também uma diferença na construção do clímax, que já não coincide, como na seção A, com o ponto culminante da tessitura da melodia (c. 25): tal dissociação é indício de que as energias composicionais estão sendo canalizadas para outro momento da condução da forma. A retomada do terceiro segmento da primeira seção – que parece ser antecipada pela poesia logo no início da seção B (“Mas se ela voltar...”) – dá início ao movimento de transformação da forma tradicional da canção, que só na aparência se mantém a mesma. No início do quarto segmento (cc. 57-64) essa transformação se radicaliza, e essa radicalização se manifesta no curso do desenvolvimento melódico, sobretudo no tratamento das dissonâncias. Na primeira seção, onde predomina o

17 É preciso levar em consideração também tanto o fato recorrente de João Gilberto mudar as músicas que gravava quanto a possibilidade do próprio Jobim ter alterado a melodia depois dela ter sido trabalhada pelo intérprete.

18 A rima aqui destacada se refere especificamente à organização do discurso musical, não guardando relação com a versificação e a rima da poesia.

uso de antecipações e retardos regularmente resolvidos por movimentos de graus conjuntos descendentes, o emprego de dissonâncias melódicas que dispensam preparação e resolução se limita à “tradicional” nona menor acrescentada à tríade da dominante principal. Esse proceder se mantém no início da seção seguinte, de maneira que, estilisticamente, o uso das dissonâncias mantém a composição dentro dos padrões recorrentes no repertório “tradicional”. Entretanto, a retomada do terceiro segmento da seção A na preparação para o clímax da seção B, e da própria composição, interrompe essa dinâmica, estabelecendo um grande contraste estilístico – em intensidade, não em extensão – no emprego das dissonâncias. A resolução sobre a subdominante (G), na passagem do compasso 56 para o 57, se realiza com a “emancipação” da dissonância de nona maior, que, construída como retardo da quinta do acorde D7, salta para a dissonância de sétima maior (fá#), a qual, por sua vez, também se encontra “emancipada”, saltando para a consonância de quinta.

57  $G7M$   $Gm7$   $F\#m7$   $B7sus(13)$   $B7(\flat 13)$   
do as - sim co - la - do as - sim ca - la - do as - sim a - bra - ços e bei - ji -

61  $E7(9)$   $A7sus4$   $F\#7$   $B7(\flat 9)$   
- nhos e ca - ri - nhos sem ter fim que é prá a ca - bar com es - se ne - gó -

65  $E7(9)$   $A7sus4$   $D6$   
- cio de vo cê vi - ver sem mim não que ro

**Figura 4** – Reprodução dos compassos 57 a 67 da partitura autógrafa de “Chega de saudade” com dedicatória a Jacob do Bandolim (anexada ao final deste artigo), com cifras e letra adicionadas pelo autor. Fonte: Jobim, 1958

A dissonância de nona maior revela seu caráter estrutural estabelecendo-se como nota pivô em torno da qual se sucede uma série de três arpejos. No segundo deles (c. 58), construído sobre o acorde de sol menor, “emancipa-se” também a sétima menor, contrariando, como já foi dito, um dos recursos mais recorrentes no repertório “tradicional”: o emprego da dissonância característica da função de subdominante, a sexta maior. É interessante notar que isso se dá não por um maneirismo, uma busca pela dissonância como busca pelo efeito do “difícil” que não traz maiores complicações, senão por ser fruto da própria coerência interna da melodia contrastando com a estrutura harmônica “tradicional”. Disso deriva também a “emancipação” da sétima menor sobre o acorde de F#m no compasso seguinte (c. 59).

A vocação modernizante dessa passagem foi sublinhada na poesia que, mantida em feições “tradicionais” até o início do segmento cadencial da seção B, lança mão de recurso “modernizante” (a paronomásia “colado assim/ calado assim”)

para acompanhar a figuração melódica<sup>19</sup>. Esta, como bem notou Mammì (2017), se assemelha à dos compassos cadenciais da seção A, mas não em termos de uma “completa derivação” (MAMMÌ, 2017), senão de uma *expansão* modernizante de suas possibilidades expressivas. Assim, a realização musical da paronomásia dá-se justamente entre as duas figuras cadenciais, e não, como afirma Rocha Brito (1974), na transposição descendente por semitom que acompanha as expressões “colado assim, calado assim”. E o sentido dessa paronomásia musical é determinado pelo caráter modernizante da expansão da figura melódica cadencial da seção A:

29 Bdim Bbm6 A7 Dm

de mim, não sai de mim, não sai -

5 - 3 - 1 - 3 - 5 - 3 - b9 b13 - 1

29

57 G Gm7 F#m7

- do as - sim co - la - do as - sim ca - la - do as - sim a - bra

9 - 7 - 5 - 3 - 9 - 7 - 5 - 3 - 9 - 7 - 5 - 3

**Figura 5** – Paronomásia entre a figura cadencial da seção A e sua expansão modernizante no início do segmento cadencial da seção B

Diante de tal expansão, a segunda metade do quarto segmento da seção B (cc. 61-64) trata de recompor o equilíbrio abalado pelo uso intenso das dissonâncias estabilizando a melodia em torno de repetições de arpejos da tríade de Si menor<sup>20</sup>. Revela-se, assim, o próprio sentido da retomada do terceiro segmento da seção A no lugar equivalente da seção B: não se tratava de afirmar a “tradição”, mas de transformá-la em algo diferente. Pode-se ler em sentido semelhante o otimismo com que a poesia de Moraes parece prenunciar tal retomada (“Mas se ela voltar”), pois a remissão à primeira seção, transposta para a luminosa tonalidade de ré maior, é a força que impulsiona a emergência do novo. Evidentemente, esse aspecto da composição de Jobim passou despercebido na leitura de Jacob. “Chega de saudade” não poderia ter sido composta por Ataulfo Alves, e o que está em jogo aqui não é o “talento” de cada compositor, mas as condições objetivas que estavam na base das suas criações.

19 Notado por Augusto de Campos e destacado por Rocha Brito, o emprego desse recurso afina com a tendência verificada nas letras das canções bossa-novistas de valorizar a “individualidade sonora” das palavras frente a sua submissão ao sentido e à expressão de ideias (cf. BRITO, 1974, p. 38-39).

20 Trata-se de uma nova retomada da mesma figuração melódica dos compassos cadenciais da seção A, cujo sentido será discutido mais adiante.

## O TRUQUE DO MESTRE

De acordo com Walter Garcia, o estilo interpretativo de João Gilberto teria se estabelecido desde a gravação de “Chega de saudade” e “Bim bom” em 1958<sup>21</sup>. Se a leitura esperançosa, porém melancólica, do futuro da música popular – leitura essa que se desdobra na gravação de “Chega de saudade” – pode ser vista como uma particularidade da produção de João Gilberto, o problema que a invoca parece ressoar na mudez do próprio texto musical<sup>22</sup>.

Diagnósticos de crise em relação à música popular já vinham sendo produzidos desde, pelo menos, o início da década de 1920<sup>23</sup>. Mas faltavam as condições para que um pequeno ganho em autonomia fosse capaz de mobilizar todo um âmbito da produção simbólica em torno dessa ideia. Tais condições foram dadas justamente pelo processo de modernização dos setores ligados à produção de música popular, sobretudo o radiofônico e o fonográfico a partir da expansão do modelo de rádio comercial em finais da década de 1930. Ou seja, ao mesmo tempo que permitiu à música popular desenvolver certo grau de autorreflexividade, esse processo de modernização esteve na base do conjunto de transformações que levaram à desagregação daquela dinâmica inicial entre formas de sociabilidade e produção simbólica canonizada como “época de ouro”: a modernização é a base da crise e do próprio movimento de reflexividade que essa crise engendra. Essa situação se

---

21 Isso não implica dizer, segundo o próprio autor, que “nada ou que muito pouco se modificou no canto de João Gilberto até hoje. Sua estética estava definida com maturidade em 1958, mas desde então os recursos por ele utilizados vêm sendo alterados” (GARCIA, 2012, p. 259-60).

22 Aproveito para lembrar o leitor que, neste ensaio, me ocupo fundamentalmente do texto musical de “Chega de saudade”, de modo que as relações entre os parâmetros especificamente musicais e a poesia, bem como a realização dessa relação por parte dos diferentes intérpretes da composição, não são tomadas como objeto de análise. Espero que a leitura que ofereço da materialidade musical da canção justifique a pertinência desse procedimento. Vale ainda matizar a afirmação sobre a “mudez” pela qual o referido problema se expressa no texto musical. Toda a problemática aqui apresentada e desenvolvida partiu efetivamente da escuta atenta das versões de João Gilberto e Jacob do Bandolim, cotejada com a partitura. Suavizado pelo hábito de escuta, pela relação com a poesia, pelos diversos elementos que envolvem as *performances* desses artistas e, como se verá, pela própria vocação da composição, o problema ao qual me refiro se apresenta de maneira nítida e consistente no texto musical. Daí a importância de uma sociologia da música capaz de decifrá-lo.

23 Sobre a formação do discurso de crise da música popular no Brasil, conferir a “Nota sobre os anos 20” da minha tese de doutorado (LIMA REZENDE, 2014).

acentua no período JK, criando uma ampla percepção da modernização econômica que, como se sabe, permeou o campo artístico de uma maneira geral<sup>24</sup>.

Na história da “música culta” ocidental, a progressiva racionalização dos meios musicais, que ensejou a igualmente progressiva expansão do momento de subjetivação na relação com o material sonoro-musical, incide com especial ênfase, em relação às técnicas de composição, no emprego das dissonâncias. “Assim, considerando a interpretação adorniana de que a ‘dissonância’ é um suporte técnico-racional da ‘expressão’” (WAIZBORT, 1991, p. 199), vale dizer que, quanto maior a “racionalização”, maior será o efeito de “subjetivação” (FREITAS, 2010, p. 579). A distância que separa o contexto e os objetos que motivaram tal reflexão da situação da qual me ocupo neste ensaio não deve se tornar um *a priori* que a impeça de ser exercitada “fora de lugar”, o que não implica a situação oposta: que ela deva ser considerada, *a priori*, válida para qualquer situação, sobretudo quando o uso das dissonâncias se transforma em maneirismo. “Coladas”, “apertadas”, as dissonâncias empregadas nos compassos iniciais do quarto segmento da segunda seção ganham, na mudez do texto musical de “Chega de saudade”, uma carga expressiva muito mais intensa do que na escuta da *performance*<sup>25</sup>. Isso ocorre, em parte, pelo simples fato de ser uma canção, que dialoga com a tradição cancionista anterior. Mas, como acredito ter demonstrado em trabalho anterior (LIMA REZENDE; SANTOS, 2014), a relação entre música e poesia em Jobim pode se fundar sobre a autonomia do discurso musical<sup>26</sup>. Evidenciada na maneira como essas diferentes linguagens realizam, cada uma a sua maneira, a figura da paronomásia, essa situação se repete

---

24 Conferir, por exemplo, Venancio Filho (2013). Ainda que não discutida neste trabalho, a relação entre as diversas artes, cujo desenvolvimento também foi impulsionado pelo esforço modernizador, pode ser significativa para a compreensão da música popular. Uma vez que o campo da arte erudita não contava com as condições para um aprofundamento de sua autonomia, sua diferenciação em relação às expressões artísticas mais diretamente ligadas ao mercado, como a música popular, não se realizava de maneira tão acabada. Nesse sentido, problemas estéticos poderiam ser compartilhados entre as diversas especialidades, adquirindo formulações específicas em cada uma delas. Vale lembrar, por exemplo, que o próprio Tom Jobim estudou arquitetura e, mais tarde, em seu álbum *Matita Perê* (1973), tentou uma aproximação com a literatura modernista.

25 Não quero, com isso, dizer que Jobim tenha sido o primeiro a empregar dissonâncias emancipadas, nem que tenha sido quem as utilizou em maior quantidade, o que seria um completo disparate. Trata-se da maneira como ele as emprega, do lugar que ele lhes reserva, do sentido que elas adquirem na forma musical, e da maneira como essa forma se liga ao desenvolvimento social mais amplo, como se verá adiante.

26 O problema de fundo com o qual esse trabalho lidava era o mesmo que orienta as reflexões aqui apresentadas. A formulação que ele recebeu foi a seguinte: “queremos entender como o problema da modernização dos gêneros [de músicas] populares que se consolida como momento importante da experiência da música popular no Brasil a partir da década de 1950 – e mais especificamente, o modo como esse problema se desdobra em práticas autorreflexivas que incidem sobre a articulação interna dos elementos poéticos e estético-musicais – atinge a própria configuração formal das composições. A relação entre autorreflexão e forma se apresenta de maneira clara quando a análise de certas composições revela que estruturas formais da canção, que muitas vezes já estavam dadas de antemão e que eram incorporadas e reproduzidas de modo mais ou menos naturalizado, passam a ser objeto de especulação” (LIMA REZENDE; SANTOS, 2014, p. 104).

em “Chega de saudade”: enquanto a poesia fala do otimismo esperançoso de uma feliz reconciliação amorosa, o discurso musical autônomo reflete sobre a própria condição que o impulsiona. Nessa articulação entre problemas estético-ideológicos internos ao campo musical e as condições do desenvolvimento socioeconômico que lhe são subjacentes, “Chega de saudade” reflete a posição conciliatória de seu compositor. A transformação do passado “tradicional” em presente moderno a partir das próprias forças composicionais “tradicionais”: essa foi a sua resposta ao saudosismo.

Mas essa transformação tampouco se opera sem deixar “restos”, pelo menos para a reflexão. O início do terceiro segmento, que prepara a grande transformação no emprego das dissonâncias, dá-se no compasso de número 57, ou seja, num momento já bem adiantado da forma. E o vertiginoso desfile de dissonâncias dura apenas quatro compassos antes de iniciar sua estabilização. Como foi possível transformar toda a estrutura musical tradicional, que se desdobra por quase a totalidade da composição, em alguns poucos compassos do início do quarto segmento da segunda seção? Vale aqui uma comparação com o famoso *slogan* do governo JK, não pela coincidência numérica, mas pela percepção da modernização que ela envolve. “Cinquenta anos em cinco” é, do ponto de vista mais imediato, uma equação que estabelece equivalência entre seus dois polos. Mas a eficácia desse *slogan* recai na aceleração temporal implicada na equação. É importante lembrar o momento histórico no qual a decisão pela acentuação da modernização foi tomada, pois ele também contribuía para compor aquela percepção. Em meados da década de 1950, a modernização foi a saída encontrada pelo governo JK para enfrentar a crise econômica, contrariando a via mais ortodoxa de estabilização da economia, o que implicaria a conservação da estrutura econômica agrária do país. Indiretamente, o que se traduz no plano musical é a própria problemática mais ampla na qual se enredou o ímpeto modernizador, que encontrou nesse governo um momento privilegiado de articulação entre reflexão e práxis. De maneira igualmente indireta, a solução encontrada por Jobim pode dizer algo sobre o processo que se desenrolava no plano mais amplo da modernização econômica.

A retomada do terceiro segmento da seção A na seção B colocou duas opções ao compositor: reiterar a “tradição” e seguir a resolução da nota lá – quinta da dominante secundária D7 – sobre a fundamental do acorde da subdominante (Gm), ou desviar-se o mínimo possível na imitação daquele segmento e alcançar, na resolução sobre a nona, uma outra forma de expressão. É justamente numa fração de compasso que o mestre fez seu truque: a modificação de um intervalo, e a inversão dos que lhe seguiam. No sétimo compasso do terceiro segmento da seção A (c. 23), a nona menor do acorde de D7 *salta uma terça descendente* (mi bemol-dó, c. 24), e ao intervalo de quarta aumentada dó-fá# segue-se um intervalo de terça fá#-lá e, finalmente, alcança-se, por antecipação, a nota sol. No sétimo compasso do terceiro segmento da seção B (c. 55-56), a nona maior *desce por grau conjunto* (uma diferença de um semitom com o procedimento anterior), e ao intervalo de terça ré-fá# (c. 56) segue-se um intervalo de quarta justa fá#-si e, finalmente, alcança-se, por antecipação, a nota lá.



17 Dm Dm/C E7/B Bbm6 A7  
Che - ga de sau - da - de a rea - li - da - de é que sem e -

23 D D7 Gm  
- la não há paz não há be - le - za é

49 D D6 E7 F#7  
Den - tro dos meus bra - ços os a - bra - ços hão de ser

55 Bm Bbm Am D7 G  
mi - lhões de a - bra - ços a - per - ta - do as - sim co - la -

**Figura 6** – Comparação entre os terceiros segmentos das seções A e B de “Chega de saudade”.  
Fonte: Jobim, 1958

A maestria do truque conta também com a expectativa em relação à forma. Retomar o terceiro segmento da primeira seção é uma maneira de preparar e intensificar a espera pelo clímax da composição, e o brilho reluzente da sua chegada ofusca a percepção do truque. Assim, como num passe de mágica, as energias composicionais tradicionais são transformadas em força modernizadora.

Entretanto, à semelhança do processo inflacionário no plano da modernização econômica<sup>27</sup>, essa conversão do “tradicional” em “moderno” também deixou “restos” no plano estético. Como não se trata de um contínuo processo de desenvolvimento, mas sim de um “salto evolutivo”, a consequência desse proceder no todo da composição é um notável desequilíbrio estilístico no tratamento melódico<sup>28</sup>. Quando o intenso emprego das dissonâncias emancipadas arrefece (c. 61), a compensação que

27 Segundo Rabelo, “[o] processo inflacionário no Brasil, na verdade, possuía raízes estruturais inerentes ao processo de desenvolvimento capitalista. Ao dar saltos importantes no processo de acumulação de capital, sem criar mecanismos adequados para seu financiamento, o capitalismo brasileiro resolve, como mostra Singer, o problema da captação e alocação de recursos via mecanismos que acabam por gerar inflação” (RABELO, 2003, p. 53). Formulado em 1958, o Plano de Estabilização Monetária é abandonado, pois exigiria “a paralisação dos principais projetos do Plano de Metas” (RABELO, 2003, p. 53).

28 No âmbito econômico também são visíveis os desequilíbrios implicados num processo modernizador abrupto que fez conviver as estruturas produtivas tradicionais com as novidades implementadas: “A economia cresce celeremente, a taxas médias de 7,9% ao ano, e seu parque industrial adquire feições mais maduras, com a forte participação do Estado e do capital estrangeiro. Os grandes oligopólios privados ou estatais definem, doravante, o perfil da economia capitalista brasileira. Tal trilha é percorrida com grandes desequilíbrios, estruturais e conjunturais. O desenvolvimentismo juscelinista transforma o Estado no *locus* privilegiado dos mecanismos de acumulação, desde a forma mais primitiva e arcaica até a mais moderna e geradora de produtividade” (RABELO, 2003, p. 53-54).

ele exige se realiza com a repetição, na melodia, da tríade de si menor. Aplicado sobre o acorde da dominante, esse procedimento implicou a formação de um acorde de tipo dominante com a quarta suspensa, cuja suspensão nunca encaminha a formação do trítone; do ponto de vista da condução da melodia, implicou a evitação da sensível e/ou da nona e, portanto, de sua força resolutive. Esse proceder contrasta com o tratamento dado à transição do terceiro para o quarto segmento da seção A, onde a resolução regular da dissonância levou, “naturalmente”, à formação e resolução da sensível. É justamente na resolução desta que a comparação se torna ainda mais expressiva, devido à rima que a tríade de si menor, enquanto estabilização do clímax, estabelece com os compassos equivalentes na cadência da seção A.

29

de mim, não sai de mim, não sai

**Figura 7** – Formação da sensível na cadência da seção A (cc. 29-30). Fonte: Jobim, 1958

61

**Figura 8** – Negação da sensível no movimento cadencial que precede o *ritornello* (cc. 61-62).  
Fonte: Jobim, 1958

Tendo a nota fá como pivô, as tríades resultantes do movimento melódico nos compassos cadenciais da seção A expressam um claro direcionamento tonal. Criando uma engenhosa relação de semelhança e contraste, os compassos correspondentes na seção B apresentam uma figuração constituída em torno da tríade de si menor e articulada pela nota fá#, que se destaca, comparativamente, pela falta de direcionalidade da melodia nos compassos que sucedem o clímax. Essas notas-pivô (fá e fá#) também chamam a atenção para a simetria que se estabelece entre a seção A e os segmentos finais da seção B na condução da linha estrutural da melodia.

1 3 5 8 9 10 11 13 15 17 19 21 22 23 24 25 26 27 28 29 30 31

tonicização da dominante

**Figura 9** – Redução da seção A explicitando a linha de terça, a formação da sensível e as vozes internas que ornamentam a dominante. Fonte: o Autor

57 58 59 60 61 62 63 64 65 66 67

G7M Gm7 F#m7 B7 E7 A7sus4 F#7 B7 E7 A7sus4 D6

**Figura 10** – Redução do clímax e do início do ritornello explicitando a linha de terça, a ausência da sensível e da nona, e a emancipação da sexta Fonte: O Autor

No primeiro caso, a ausência da nona nos compassos cadenciais é compensada pela introdução da sensível; mas, no nível estrutural, a linha de terça está completa, pois a nota mi aparece logo antes da cadência (c. 28). No segundo caso, tanto na superfície melódica quanto na linha estrutural, a nona está ausente, o que reforça a falta de direcionalidade tonal do segmento.

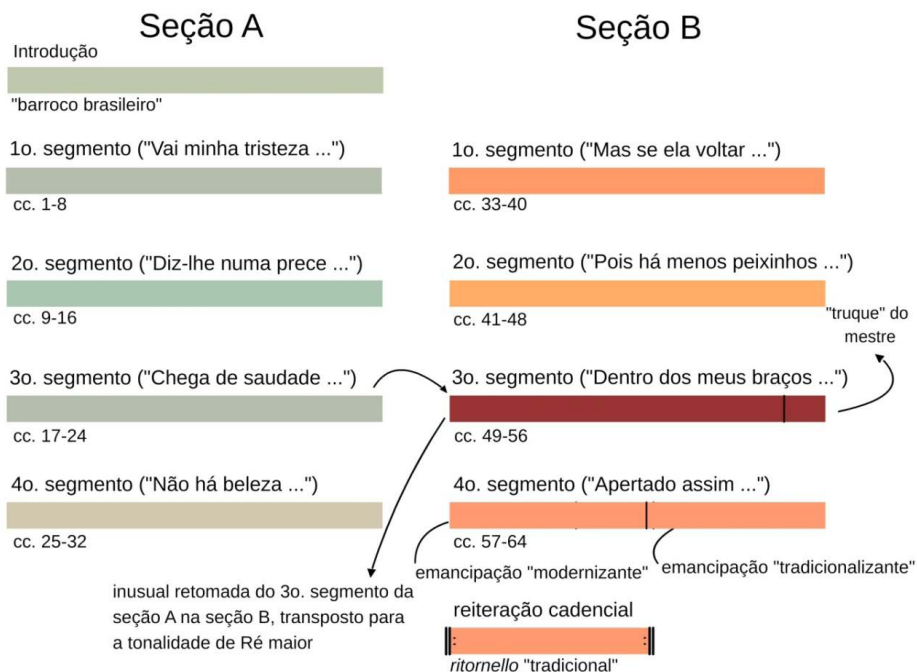
Há, finalmente, outro procedimento que intensifica o contraste entre as duas seções e explicita o seu sentido. Toda a seção A é permeada por uma voz interna que, saindo da tônica em movimento descendente para a quinta, é adornada pelas notas si e si bemol (Figura 9). “Naturalmente”, essa voz reaparece na retomada do terceiro segmento da seção A na seção B, mas, a partir do clímax, a hierarquia que a organiza começa a se inverter: a nota si natural, adorno cromático de lá na seção inicial, vai, aos poucos, se emancipando, até se transformar em nota do acorde, adornada pelas notas si bemol (lá sustenido) e lá natural. (É instigante notar que, na partitura autógrafa dedicada a Jacob, o cromatismo si-lá#-lá natural aparece também no *ritornello* final como manifestação desse motivo interno na superfície musical [c. 64], em contraste com as gravações e com as versões oficiais da partitura.)

Por que esse esforço para emancipar uma dissonância que já era amplamente incorporada ao vocabulário tradicional? A resposta a essa pergunta é dada por um dos traços composicionais mais significativos de Jobim, pois se vincula à própria personalidade do compositor: trata-se do impulso conciliador, que o leva a completar a emancipação “modernizante” das dissonâncias no clímax com a emancipação

“tradicionalizante” da sexta acrescentada<sup>29</sup>. É na reiteração cadencial do *ritornello*, recurso recorrentemente empregado no encerramento de sambas “tradicionais”, que esse impulso se reafirma. E a força retórica dessa reiteração se intensifica quando vista a partir da totalidade da forma. Nesse sentido, vale a pena abrir um parêntese para um breve comentário sobre a seção introdutória. Sem lançar mão do “tradicional” emprego de material melódico de alguma das seções temáticas, a introdução de “Chega de saudade” apresenta uma melodia própria, cuja figuração em semicolcheias não reaparece em nenhum outro momento da composição. Caracterizada pelo próprio Jobim como próxima do “barroco brasileiro” dos choros e das serestas (COELHO; CAETANO, 2011, p. 103), ela pode ser vista como o momento inicial de um movimento mais amplo de transformação do “tradicional” em “moderno” que, partindo do “choro” e da “seresta” e passando pelo samba “tradicional”, encontra na reiteração cadencial final o seu ponto de chegada: a modernização conciliatória. Em larga escala, portanto, o esforço conciliador ambiciona reunir a totalidade da forma numa narrativa sobre o passado e o futuro da música popular no Brasil.

---

29 Esse traço da personalidade de Jobim encontra ressonância na própria estrutura produtiva da música popular daquele período, e, possivelmente, fora por ela nutrido. A falta de especialização e diferenciação das funções não somente impedia a emergência de estilos decididamente antagônicos, como, no plano das relações de trabalho, poderia favorecer condutas capazes de lidar com as diferentes demandas e disputas simbólicas que se imbricavam nesse meio pouco diferenciado. E é a evitação do confronto que parece estar na base do esforço conciliatório de Jobim. Veja-se, por exemplo, a maneira como ele escolhia lidar com as tensões que emergiam em suas relações com outros agentes do campo musical: “[a]contece que falava muito pouco com Lúcio [Rangel], pois este defendia, com relação à música, uma série de pontos de vista diferentes dos meus. Eu tinha medo que surgisse alguma controvérsia ou discussão entre nós, e por isso evitava falar com ele” (apud POLETTI, 2004, p. 71-72). A convergência entre estrutura produtiva e traço de personalidade se torna relevante na medida em que se objetiva em expressões estéticas altamente significativas, como é o caso de “Chega de saudade”. Pois, caso fosse apenas um artifício externo de adaptação às demandas profissionais, tal traço jamais teria produzido uma elaboração de problemas estético-ideológicos densa o suficiente para atingir o cerne do processo de modernização socioeconômico.



**Figura II** – Esquema simplificado da análise ressaltando a retomada do terceiro segmento da seção A na seção B, o esforço conciliatório representado pelas emancipações “modernizante” e “tradicionalizante”, e o “truque” do mestre. Fonte: o Autor

Esse esforço, entretanto, falha justamente no momento crucial para a realização de sua ambição, pois, como destaquei anteriormente, a reconstrução da sexta como consonância dá-se às custas do desenvolvimento melódico, sobretudo de sua direcionalidade tonal. Isso se revela na posição central do acorde de  $A_7^{sus4}$  no *ritornello*: ele responde a uma questão estrutural mais ampla da composição, como negação da sensível e da configuração dada à condução harmônico-melódica da seção anterior. Tal negação da direcionalidade tonal no tratamento melódico, por sua vez, contrasta com a condução harmônico-formal “tradicional” do *ritornello*. Consequentemente, há também certo esvaziamento de sua função: enquanto estrutura reiterativa da conclusão, recorrente em sambas “tradicionais”, ela se torna a reafirmação da negação do tratamento tradicional da melodia. Não é à toa que o proceder tradicionalista de Jacob do Bandolim terminou por explicitar a tensão entre a melodia e a importância estrutural do acorde de dominante com o trítone configurado, sobretudo no lugar de conclusão da forma: neste ponto não havia conciliação possível entre os procedimentos “tradicional” e “moderno”. Esse “resto” aponta para o caráter ilusionista da transformação, problematiza a aparência de naturalidade com que se tratava de *conciliar forças sociomusicais antagônicas cuja possibilidade de convergência não dispensa o reconhecimento e a superação do conflito*. No passe de mágica, cria-se a ilusão de que um impasse é repentinamente superado; sua eficiência, e, portanto, o seu encanto, dependem da capacidade do ilusionista de ocultar esse impasse no mesmo instante em que expõe a aparência da solução já consumada.

Ao interromper a harmonia aparente entre o tradicional e o moderno que o "truque do mestre" criou, essa figura da dominante esvaziada impede que aparência de conciliação e conciliação verdadeira se misturem.

## A TRANSCENDÊNCIA DE “CHEGA DE SAUDADE”

*Minha música é essencialmente harmônica Sempre procurei a harmonia. Parece que eu tentei harmonizar o mundo. O que é evidentemente uma utopia. [...] mas o mundo inteiro não é utópico. O que é utópico é o Brasil. O Brasil é a grande utopia.*

(JOBIM, em entrevista publicada em CEZIMBRA; CALLADO, 1995, p. 52).

*Desse modo, a esperança justifica no final a aparência de reconciliação [...] Pois a aparência de reconciliação pode, deve inclusive, ser desejada: apenas ela é a morada da mais extrema esperança”.*

(BENJAMIN, 2009, p. 120).

Nada é natural em Jobim. Em suas obras mais significativas, pelo menos, nem a composição cai como fruta madura (NESTROVSKY, 2004), nem o impulso melódico – ou de qualquer outro parâmetro isolado – se desdobra fluentemente às custas dos demais (MAMMÎ, 1992): o decisivo é a tensão nervosa da forma, a configuração dada à relação entre parte e todo. O que sim parece predominar é o esforço conciliatório que, buscando harmonizar as tensões internas que estruturam a obra, forma a beleza aparente que seduz a escuta. É essa *aparência* que dissimula o artifício em natureza<sup>30</sup>, ou em conversa de fim de noite (MAMMÎ, 1992), projetando a utopia de uma modernização sem traumas (MAMMÎ, 2017). E é assim que nessa aparência, como na imagem que Jobim construiu para si mesmo, o “profissional” e o “amador”, o “tradicional” e o “moderno” se imbricam no gesto conciliador:

– Já não vamos tentar “vender” o aspecto do exótico, do café e do carnaval. Já não vamos recorrer aos temas típicos do subdesenvolvimento. Vamos passar da fase da “agricultura” para a fase da “indústria”. Vamos apresentar a nossa música popular com a convicção de que ela não só tem características próprias, como alto nível técnico. [...]. Acima de tudo, cada um de nós pensa no Brasil, muito acima de seus interesses e de suas conveniências. Eu, por exemplo, não tenho nenhum entusiasmo por avião e por

30 A relação entre a narrativa musical e a poesia segue uma dinâmica semelhante: ocultando a tensão constitutiva da obra num revestimento poético coloquial, cria-se a aparência de uma convergência espontânea das duas linguagens. Tal aparência é tão sedutora que, recorrentemente, acaba se impondo como o verdadeiro terreno para a investigação sobre a canção. Em Jobim, ela é o momento problemático da análise.

temperaturas de dez graus abaixo de zero: sou da cadeira de vime e do pijama listrado. Mas acho que essa viagem vale o esforço. (JOBIM, em entrevista que antecede a famosa apresentação no Carnegie Hall em finais de 1962, apud BOLLÓS, 2007, p. 186).

Em “Chega de saudade”, tensões acumuladas em diferentes níveis da vida social ganham forma – em outras palavras, são tematizadas – na medida em que se traduzem em problema estético-musical. Não foi casual que ela tenha se consagrado como “ponto de virada” na história da música popular no Brasil, apesar de toda aura mistificadora e mitificadora que em torno dela se formou. Trata-se de um momento ímpar em que se dá uma perfeita adequação entre o estágio de desenvolvimento de uma arte, o desenvolvimento do mercado de bens culturais e o desenvolvimento técnico de produção e disseminação desses bens, o desenvolvimento mais amplo das forças socioeconômicas, e o desenvolvimento da trajetória dos artistas<sup>31</sup>. E, também, de um ponto de junção de três impulsos fundamentais de autorreflexividade da canção: aquele que se desdobrava no plano da *performance*, com João Gilberto, e aquele que se conformava no plano da composição, tanto com Tom Jobim quanto com Vinicius de Moraes<sup>32</sup>. Ao voltar-se para si mesma, a canção também refletia sobre um mundo musical que, no refluxo das formas de sociabilidade que lhe davam sustentação, perdia suas condições objetivas de existência<sup>33</sup>. Essa crise interna ao meio musical era, em parte, fruto do próprio movimento de modernização que ensejava a autorreflexividade da canção. Se o sucesso do plano que o *slogan* “cinquenta anos em cinco” sintetizava dependia de uma solução na qual, entre os polos da equação, não sobrassem “restos”, em “Chega de saudade”, o sucesso da composição dependia da transformação das energias composicionais “tradicionais” em “modernas” sem rupturas ou tensões. Seu grande sucesso, entretanto, foi justamente o de manter oculto, na *aparência* de conciliação, um conflito insolúvel (daí a sua ambiguidade,

---

31 Ao ser indagado por Jards Macalé sobre “[q]ual seria sua música mais importante, que lhe permitiu sair de uma e entrar noutra”, Jobim respondeu: “Se bem entendo sua pergunta, a música do plá foi *Chega de Saudade*” (RINGEL, 1970, p. 30).

32 Jobim se referia a esse momento de reorientação das práticas musicais como algo consciente e intencionalmente buscado (conferir a entrevista dada a Zuza Homem de Mello em 1968, publicada em: Coelho; Caetano, 2011).

33 Mammì (1992, p. 64) se refere a esse momento de crise como uma suspensão “entre uma antiga sociabilidade, que se perdeu, e uma definição nova, mais racional e transparente, que não conseguiu se realizar”. Sobre o declínio das relações de trabalho “tradicionais” no âmbito da música popular, conferir Lima Rezende (2014, cap. 6).

que lhe permitia ser apropriada por “tradicionalistas” e “modernos”<sup>34</sup>, mas não sem resistências); e é nessa exata medida que a composição capta a força estruturante do processo de modernização socioeconômico. A esperança da feliz reconciliação projetada na poesia se desvencilha da aparência de conciliação no momento derradeiro do desenvolvimento musical e, assim, se mantém verdadeira. Ao exitoso fracasso da conciliação em Jobim corresponde a exitosa suspensão do conflito em João Gilberto<sup>35</sup>.

## CRISE E PAZ

Uma modernização socioeconômica deficitária que produz um pequeno deslocamento entre o campo da canção popular e as determinações políticas, sociais e econômicas; em outras palavras, um pequeno ganho de autonomia. Essa é a condição que está na base do movimento de autorreflexividade da canção aqui discutido, e é dessa condição que “Chega de saudade” extrai sua significação histórica. Do ponto de vista do processo, foi a percepção da crise que estimulou e canalizou os potenciais criativos que tornaram a canção um objeto de especulação. Poder-se-ia até mesmo especular se, sem essa percepção e as condições materiais que a fizeram emergir, a música popular no Brasil – especificamente a canção – não teria se petrificado em certas fórmulas ideológico-identitárias, como ocorreu em outros contextos. Pois a autorreflexividade da canção (da qual a crise é um fator constitutivo) é justamente um dos elementos centrais que, posteriormente, garantiram certa autonomia à produção cancionista, fazendo com que rótulos como bossa nova, MPB, tropicalismo etc. fossem capazes de expressar algo mais do que um mero processo de segmentação de mercado. Essa autonomia, entretanto, envolve tanto uma dimensão concreta, ligada ao desenvolvimento histórico da canção, quanto um teor ideológico, que dissimula seus vínculos com o desenvolvimento social mais amplo e a distancia dos problemas que esse desenvolvimento enfrenta – as contínuas mudanças na estruturação do mercado de bens musicais desde meados da década de 1970 e a migração dessa linhagem cancionista do mercado para as instituições e as políticas públicas são aspectos

---

34 Compare-se, por exemplo, a defesa que Jacob faz da composição de Jobim com o seguinte relato de Chico Buarque: “Para todas as pessoas da minha geração, ‘Chega de Saudade’, o tema que iniciou a bossa nova, composto por Vinicius e Jobim e cantada por João Gilberto, foi uma epifania, uma grande revelação. Posso lembrar perfeitamente o momento em que a escutei pela primeira vez, aos 15 anos, mas afirmo que todos os músicos de idade parecida com a minha poderiam lhe contar onde, como e em que momento a descobriram. Caetano Veloso, Gilberto Gil, Edu Lobo... Ela mudou nossas vidas [...]. Considerávamos que era o que se devia fazer, o poder daquela música era tão forte que marcou nossos caminhos (BUARQUE, 2005)” (BOLLOS, 2007, p. 143). Apontando para a coexistência de forças “tradicionalistas” e “modernas” na materialidade musical da canção, assim como para o potencial reflexivo da poesia, Caetano Veloso vê em “Chega de saudade” uma composição cheia de “novidades que soavam como atavismos – ou experimentações que soavam como lembranças”. Entendia, assim, que ela continha em si os elementos decisivos da bossa nova, e, portanto, que ela ocupava o lugar de “canção-manifesto e [...] obra mestra do movimento: a nave-mãe” (VELOSO, 1997, p. 226-227).

35 Dialogo aqui com os textos referenciais de Mammi (1992) e Garcia (1999) anteriormente destacados.



ligados a esse fenômeno<sup>36</sup>. É esse distanciamento que protege o pensamento contra a crise. Hoje, novamente, o tempo da conciliação se esgota, e os conflitos irrompem na epiderme do social. Estará o pensamento em paz?

## SOBRE O AUTOR

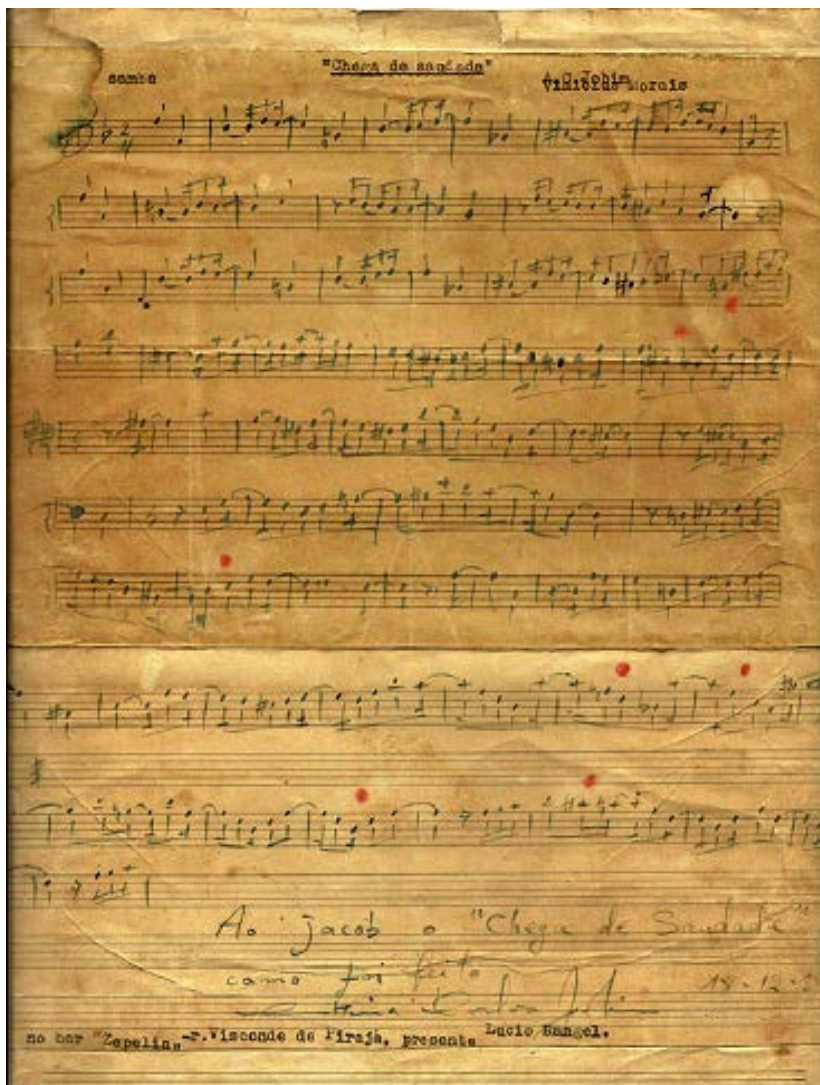
**GABRIEL S. S. LIMA REZENDE** é professor efetivo do Curso de Bacharelado em Música da Universidade Federal da Integração Latino-Americana (Unila). Publica, orienta e leciona na área de música, com ênfase em sociologia da música e música popular. E-mail: gabriel.rezende@unila.edu.br

---

36 A relação entre a problemática da modernização socioeconômica e a da modernização musical era tão evidente que, na mesma carta em que comenta “Chega de saudade”, Jacob do Bandolim responde à ascensão internacional da bossa nova relacionando-a, como fez Jobim, com problemas de ordem econômica: “[q]ue aliviem a nossa balança comercial, são meus sinceros votos” (apud PAZ, 1997, p. 168).

## ANEXO I

Partitura autógrafa de “Chega de saudade” escrita por Tom Jobim com dedicatória a Jacob do Bandolim. Arquivo do Jacob (s.d.)



## REFERÊNCIAS

- ARQUIVO do Jacob. Digitalização do Acervo de Jacob do Bandolim. Partitura manuscrita de “Chega de saudade”. Disponível em: <<http://jacobdobandolim.com.br/acervo-ijb.html#a-5>>. Acesso em: 31 jul. 2017.
- BENJAMIN, Walter. As afinidades eletivas de Goethe. In: \_\_\_\_\_. *Ensaio reunidos sobre Goethe*. São Paulo: Duas Cidades; Ed. 34, 2009, p. 11-121.
- BOLLOS, Liliana H. *Um exame da recepção da bossa nova pela crítica jornalística: renovação na música*

- popular sob o olhar da crítica. 282f. Tese (Doutorado em Comunicação e Semiótica). Departamento de Comunicação e Semiótica, Pontifícia Universidade Católica de São Paulo, 2007.
- BRITO, Brasil Rocha. Bossa nova. In: CAMPOS, Augusto (Org.). *Balanço da bossa e outras bossas*. São Paulo: Perspectiva, 1974, p. 16-40.
- CEZIMBRA, Márcia; CALLADO, Tessa; SOUZA, Tárík de. *Tons sobre Tom*. Rio de Janeiro: Revan, 1995.
- COELHO, Frederico O.; CAETANO, Daniel (Org.). *Tom Jobim*. Rio de Janeiro: Beco do Azougue, 2011.
- FREITAS, Sérgio P. R. de. *Que acorde ponho aqui?* Harmonia, práticas teóricas e o estudo de planos tonais em música popular. xlii+817 p. Tese (Doutorado em Música). Instituto de Artes, Universidade Estadual de Campinas, 2010.
- GARCIA, Walter. *Bim bom: a contradição sem conflitos de João Gilberto*. São Paulo: Paz e Terra, 1999.
- \_\_\_\_\_. Fala percussiva, esperança melancólica: a dicção de João Gilberto e as contradições da modernidade no Brasil. In: CONGRESSO INTERNACIONAL “A LÍNGUA PORTUGUESA EM MÚSICA”. *Actas...* Lisboa: Núcleo Caravelas, CESEM, FCSH, 2012, p. 259-266.
- INSTITUTO Antonio Carlos Jobim. Acervo Antonio Carlos Jobim. Chega de saudade. Disponível em: <<http://www.jobim.org/jobim/handle/2010/10868/search?query=chega>>. Acesso em: 5 jun. 2018.
- JOBIM, Tom. “Chega de saudade”. Rio de Janeiro: Editora Musical Arapuã, 1958. Disponível em: <<http://www.jobim.org/jobim/handle/2010/11006>>. Acesso em: 2 nov. 2017.
- LIMA REZENDE, Gabriel S. S. *O problema da tradição na trajetória de Jacob do Bandolim: comentários à história oficial do choro*. 443f. Tese (Doutorado em Música). Instituto de Artes, Universidade Estadual de Campinas, 2014.
- \_\_\_\_\_; SANTOS, Rafael dos. “Bonita”: natureza e romantismo, forma e canção em Tom Jobim. *Revista do Instituto de Estudos Brasileiros*, São Paulo, n. 59, 2014, p. 97-128. DOI: <http://dx.doi.org/10.11606/issn.2316-901X.voi59p97-128>.
- MAMMÌ, Lorenzo. João Gilberto e o projeto utópico da bossa nova. *Novos Estudos Cêbrap*, São Paulo, n. 34, 1992, p. 63-70.
- \_\_\_\_\_. Prefácio ao *Cancioneiro Jobim*. In: \_\_\_\_\_. *A fugitiva: ensaios sobre música*. São Paulo: Cia. das Letras, 2017, p. 38-47.
- MIS – Museu da Imagem e do Som. Acervo. Coleção Jacob do Bandolim. Documento número de patrimônio 6910.
- NAVES, *Cambraia Santuza*. *Canção popular no Brasil: a canção crítica*. Rio de Janeiro: Civilização brasileira, 2010.
- NESTROVSKI, Artur. O samba mais bonito do mundo. In: MAMMÌ, Lorenzo et al. *Três canções de Jobim*. São Paulo: Cosac Naify, 2004, p. 31-51.
- PAZ, Ermelinda. *Jacob do Bandolim*. Rio de Janeiro: Funarte, 1997.
- POLETTI, Fábio G. Tom Jobim e a modernidade musical brasileira: 1953-1958. 148 f. Dissertação (Mestrado em História). Departamento de História, Universidade Federal do Paraná, 2004.
- RABELO, Ricardo F. Plano de Metas e consolidação do capitalismo industrial no Brasil. *E & G Economia e Gestão*, Belo Horizonte, v. 2 e 3, n. 4 e 5, dez. 2002/jul. 2003, p. 44-55. Disponível em: <[periodicos.pucminas.br/index.php/economiaegestao/article/view/101/94](http://periodicos.pucminas.br/index.php/economiaegestao/article/view/101/94)>. Acesso em: 26 jul. 2017.
- RINGEL, David. Tom Jobim no paredão. *Revista Manchete*, Rio de Janeiro, n. 926, 1970. Disponível em: <<http://www.jobim.org/jobim/handle/2010/10363>>. Acesso em: 11 mar. 2014.
- SAROLDI, Luiz Carlos. Vargas e o rádio como espetáculo. In: BAUM, Ana (Org.). *Vargas, agosto de 54: a história contada pelas ondas do rádio*. Rio de Janeiro: Garamond, 2004.
- VELOSO, Caetano. *Verdade tropical*. São Paulo: Companhia das Letras, 1997.
- VENANCIO FILHO, Paulo. *A presença da arte*. São Paulo: Cosac Naif, 2013.

WAIZBORT, Leopoldo. *Aufklärung musical: considerações sobre a sociologia da arte de Th. W. Adorno na Philosophie der neuen Musik*. 354 f. Dissertação (Mestrado em Sociologia). Departamento de Sociologia, Faculdade de Filosofia, Letras e Ciências Humanas, Universidade de São Paulo, São Paulo, 1991.

ZAN, José Roberto; NOBRE, Marcos. A canção e a vaia. *Folha de S. Paulo*, São Paulo, 5 dez. 2010. Ilustríssima. Disponível em: <<http://www1.folha.uol.com.br/fsp/ilustrissima/il0512201007.htm>>. Acesso em: 25 mar. 2013