

**“NÃO ESTOU LÁ”: JACOB DO BANDOLIM E O PROBLEMA DA TRADIÇÃO EM  
“CHEGA DE SAUDADE”**

**Gabriel S. S. Lima Rezende**

UNICAMP

Doutorado em Música

*SIPOM: Subárea de Etnomusicologia*

**Resumo:** Nas últimas décadas, os estudos sobre a música popular brasileira dos anos 50 têm colocado em primeiro plano as disputas que “tradicionalistas” e “modernos” travaram para o estabelecimento de uma forma legítima de proceder no campo da música popular. Pode-se dizer que aquelas disputas alcançam seu “clímax” com o lançamento do LP *Chega de Saudade* (1959), de João Gilberto, que contribuirá decisivamente para consagrar a legitimidade de um proceder “modernizante”. Naquele momento, entretanto, a trajetória de um dos mais importantes representantes da tendência “tradicionalista”, Jacob do Bandolim, está em pleno processo de consolidação. Muitos dos nexos de sentido dessa trajetória se desdobram à luz daquelas disputas, sendo que a consagração da bossa-nova, vista a partir dela, parece ter implicado uma rearticulação dos conflitos em torno da música popular numa polarização mais nítida entre um proceder comprometido com a “conservação da tradição” e um proceder “deturpador da tradição”. Essa situação encontra-se resumida na leitura que Jacob do Bandolim faz da canção “Chega de saudade”. Sendo um dos pontos mais comentados pela bibliografia dedicada ao estudo da trajetória deste músico, especificamente no que se refere às suas críticas à bossa-nova, essa leitura é o tema central deste estudo. Ela será abordada, sobretudo, a partir da idéia lançada por Jacob – e reiterada pela bibliografia – de que “Chega de Saudade”, sendo um autêntico samba “tradicional”, era mal compreendido por seus próprios divulgadores, os “modernos”. E essa abordagem partirá do próprio texto musical de “Chega de Saudade” autógrafa de Tom Jobim oferecido a Jacob no mesmo ano de 1959, através do qual o primeiro revela ao bandolinista a canção tal como ela “era verdadeiramente”. Espera-se, assim, contribuir para desatar alguns dos nós da complexa teia de relações que envolvia aquelas disputas, bem como para a reflexão sobre as vantagens e limites de abordá-las no plano intrinsecamente musical.

**Palavras-chave:** Música Popular Brasileira; Década de 1950; Jacob do Bandolim.

**“I’m not there”: Jacob do Bandolim and the problem of tradition in “Chega de Saudade”**

**Abstract:** In recent decades, studies of Brazilian popular music in the 1950s have placed in the foreground the disputes that "traditionalists" and "moderns" fought for the establishment of a legitimate way to proceed in the field of popular music. It can be said that those disputes reach their "climax" with the release of the LP “Chega de Saudade” (1959), by João Gilberto, who consecrated the legitimacy of an "modernizing" procedure. In that moment, however, the trajectory of one of the most important representatives of the “traditionalist” trend, Jacob do Bandolim, is in the full process of consolidation. Many of the nexus of meaning of this trajectory unfold themselves in the light of those disputes, and the consecration of bossa nova, seen from it, seems to have involved a rearrangement of the conflicts around the popular music in a sharper polarization between a proceed committed with the conservation of "tradition" and a proceed that "deturpates” tradition. This situation is summarized in Jacob do Bandolim’s reading of the song "Chega de Saudade". Being one of the points most commented by the literature devoted to the study of his career, specifically in regard to his criticism of bossa nova, this reading is the focus of this study. It will be addressed mainly from the idea launched by Jacob - and repeated in the bibliography - that "hega de Saudade",

being an authentic “traditional” samba, was misunderstood by his own advisers, the “moderns”. And this approach set forth form the musical text of “Chega de Saudade”, written by Tom Jobim and offered to Jacob in the same year of 1959, whereby the first one reveals to the mandolinist the song as she has been “truly” written. With this study it is intended to help undoing some of the nodes of the complex web of relationships involving those disputes, as well as to reflect on the advantages and limitations to address them in intrinsically musical terms.

**Keywords:** Brazilian popular music; 1950’s; Jacob do Bandolim.

A “tomada de consciência” da ruptura com um passado recente, através da qual este passado passou a se apresentar como repositório da “tradição” da música popular, estimulou distintas formas de posicionamento estético-ideológico que poderiam, em princípio, ser subsumidas aos seguintes motes: o resgate da tradição, por um lado, e a modernização da tradição, por outro. Apesar dos discursos antagônicos cultivados pelos agentes (e sublinhados pela historiografia), cuja circulação pelo meio musical envolvia e motivava esses posicionamentos, a realização dos ideais no plano da produção musical aponta para a existência de um campo comum entre as posturas divergentes. Essa situação parece se tornar mais nítida quanto mais explícito for o antagonismo das posições envolvidas.

Em 1959, ano de lançamento do LP que alavancará a consagração do “samba-moderno” (“Chega de saudade”, de João Gilberto), Jacob do Bandolim lança um LP com doze canções (executadas em formato instrumental), intitulado “Época de Ouro”. O fato da música de abertura deste disco, “Caprichos do destino”, arranjada por Radamés Gnattali, estar na mesma tonalidade da música de abertura do LP de João Gilberto, “Chega de saudade”<sup>1</sup>, parece ser uma coincidência pouco significativa frente à existência de outros elementos que revelam semelhanças mais profundas entre estas composições. Tais semelhanças aparecem nitidamente quando se realiza a comparação entre as sessões introdutórias. Na versão de “Caprichos do destino” gravada por Jacob, a introdução parece ter sido elaborada a partir do material da sessão correspondente na gravação de 1937 de Orlando Silva:



**Exemplo 1:** melodia principal da introdução de “Caprichos do destino” na gravação de Orlando Silva (1937), transposta para a tonalidade de ré menor.

<sup>1</sup> É importante enfatizar, para os propósitos deste artigo, que “Chega de saudade”, ao ser gravada e lançada por Elizete Cardoso e, em seguida, por João Gilberto (1958, como *single*), se tornava uma espécie de “carro-chefe” do “samba moderno”.



**Exemplo 2:** melodia principal da introdução de “Caprichos do destino” na gravação no LP “Época de ouro” (1959).

A introdução de “Chega de Saudade” é bastante semelhante, mas, ao contrário de “Caprichos do Destino” – e isso é interessante – ela não é construída a partir de material melódico retirado da própria composição, como era costumeiro.



**Exemplo 3:** melodia principal da introdução de “Chega de saudade” na gravação do LP homônimo de João Gilberto (1959).

Ou seja, nestes exemplos concretos e intencionalmente selecionados vemos que, do ponto de vista dos elementos intrinsecamente musicais, existe um campo comum entre “tradição” e “modernidade”. Mesmo que o uso do acorde com função de subV7 (Eb7) não representasse uma novidade no contexto da música popular, a associação com o jazz talvez pudesse favorecer a sua identificação com um elemento “moderno”. Mas, observando as minúcias do discurso musical, pode-se notar que é, sobretudo no salto para a dissonância de sétima maior no acorde de subV7 (compasso 6) que podemos encontrar a principal diferença entre o “tradicional” e o “moderno”, pois trata-se de um emprego da dissonância que era estranho ao repertório considerado “tradicional” e, ao mesmo tempo, recorrente<sup>2</sup> no repertório jazzístico<sup>3</sup>. Ao mesmo tempo, a interpretação bastante ornamentada de Jacob e a acentuação do caráter dramático da composição pelo uso que Radamés faz do naipe de cordas contrastam com a economia e a sutileza dos recursos utilizados no arranjo de “Chega de saudade”, e, desse modo, podem ser entendidos como elementos que diferenciam as posições assumidas por Jacob e João Gilberto no campo das disputas simbólicas em torno da música popular.

<sup>2</sup> O emprego da dissonância de sétima maior sobre o acorde de dominante foi racionalizado pela teoria na “escala bebop”. Conferir, por exemplo, BAKER (1989).

<sup>3</sup> É interessante notar que, apesar de figurar o acorde de Eb7 (subV7) na gravação de João Gilberto, na publicação de Chediak, o mesmo acorde aparece como tríade de mi bemol em segunda inversão (Eb/Bb), e no *Cancioneiro Jobim*, ele aparece como mi bemol maior com sétima maior (Ebmaj7).

O caso de “Chega de saudade” não é significativo apenas pelas semelhanças que envolvem a sua gravação no LP de João Gilberto e a gravação de “Caprichos do destino” por Jacob. Por sua própria estrutura interna, a canção de Tom Jobim e Newton Mendonça pôde estabelecer um campo de disputas entre “tradicionalistas” e “modernos”. Vejamos como esse problema se articula à luz das ações de Jacob do Bandolim.

É recorrente na bibliografia especializada (ou mesmo em textos de divulgação) a referência ao episódio em que o bandolinista, em companhia de Lúcio Rangel, se encontra, no mesmo ano de 1959, com Tom Jobim. Admirador da composição de Jobim, Jacob sentia que sempre havia algo de errado nas gravações que dela tinham sido feitas. Quem narra é Ermelinda Paz:

[...] e Jacob então perguntou-lhe [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, p. 107).

Uma mirada mais detalhada ao texto musical nos permitirá não somente esclarecer alguns aspectos da admiração crítica que Jacob nutria por “Chega de Saudade”, mas também nos ajudará a criar alguns apoios para transitar no campo labiríntico do sentido que a “tradição” tinha para o bandolinista em termos intrinsecamente musicais<sup>4</sup>.

A emergência da bossa-nova esteve ligada a um processo progressivo de auto reflexividade das práticas musicais no campo da música popular, que passou a incidir no próprio material sonoro-musical. A produção de músicos como Johnny Alf, Garoto, Radamés Gnattali etc., por exemplo, apontam nesse sentido. E essa progressiva intelectualização das práticas no campo da música popular logo implicou-se com os problemas da “tradição” e da “modernização”, num movimento de construção de um horizonte histórico de interpretação da música popular que, ao mesmo tempo, constituía-se como quadro de referências para uma tomada de posição nesse campo. O reconhecimento da “tradição”, por mais ideológico que possa ser, é, ao mesmo tempo, a identificação de um passado já dissociado do presente de quem o toma como objeto de reflexão. A fenda que se abria na sociedade carioca entre um passado “tradicional” e a consolidação da ordem capitalista moderna fez-se sentir com especial intensidade naqueles anos 50, nos quais o ímpeto pela modernização alcançou sua grande expressão depois da *Belle Époque*. Segundo Walter Garcia, essa experiência teria se

---

<sup>4</sup> A transcrição da partitura autógrafa de “Chega de saudade” com dedicatória a Jacob do Bandolim está anexada ao final deste texto.

cristalizado no canto de João Gilberto: “o canto de João projeta transformar em enlace o choque de Brasil tradicional com Brasil moderno. Daí a esperança sem efusão e a lamentação sem lamúria. Daí a esperança melancólica da sua fala percussiva.” (GARCIA, 2012, p. 244). Ainda segundo este autor, o estilo daquele intérprete se estabelecera desde a gravação de “Chega de saudade” (Antônio Carlos Jobim/ Vinicius de Moraes) e “Bim Bom” (João Gilberto) em 1958.

Se a leitura esperançosa, porém melancólica, daquela situação histórica, leitura essa que se desdobra em “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. Assim, a sessão A da composição de Jobim está construída dentro dos padrões recorrentes no repertório “tradicional”, com estruturas simétricas de 8 compassos cuja coerência pode ser expressa em termos de antecedente e conseqüente de período. Os acordes apresentam funções estruturais bem definidas segundo os padrões daquele repertório (evidentemente, não exclusivos desse repertório, mas constitutivos do âmago da cultura musical tonal pós-classicismo, especialmente com a massificação dos produtos musicais ligados ao mercado de entretenimento oitocentista), com o segundo verso transitando pela região da dominante, e o quarto, onde se situa o clímax da sessão, pela região da subdominante. Em contraste, a sessão B, na tonalidade de ré maior, ultrapassa o limite dos 32 compassos, pois incorpora um coda de 12 compassos, e, apesar de manter a simetria das estruturas de 8 compassos, o terceiro verso já não é mais a repetição modificada do primeiro, senão que corresponde ao terceiro verso da sessão A em tonalidade maior. O clímax da narrativa da sessão B, que já não coincide, como na sessão A, com o ponto culminante da tessitura, dá lugar ao coda. Até aqui, pode-se perceber a coerência da argumentação de Jacob quando sugere que “Chega de saudade” é um autêntico samba “tradicional” deturpado pela interpretação bossanovista, com seus acordes cheios de tensões “desnecessárias”, sua “batida” descaracterizadora etc.<sup>5</sup> Se seguirmos “ao pé da letra” a melodia da partitura dada por Jobim a Jacob, veremos que nem mesmo a interpretação de João Gilberto lhe é fiel. Entretanto, nas minúcias do discurso musical esconde-se um problema da maior relevância.

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, no plano das técnicas de composição, sobre o emprego das dissonâncias. “Assim, considerando a interpretação

---

<sup>5</sup> Conferir a carta que Jacob endereçou a Sérgio Cabral em março de 1963, publicada em PAZ (1997, p. 167-69), e parcialmente reproduzida na nota de rodapé no. 7 deste texto.

adorniana de que a ‘dissonância’ é um suporte técnico-racional da ‘expressão’” (cf. WAIZBORT, 2005, p. 199), vale dizer que quanto maior a “racionalização” maior será o efeito de “subjetivação.” (FREITAS: 2010, p. 579). É fato que tais reflexões foram desenvolvidas em relação a uma situação bastante distinta daquela sobre a qual nos debruçamos. Mas nem por isso elas podem ser, *a priori*, consideradas inadequadas (assim como não devem ser consideradas, *a priori*, válidas para qualquer situação, sobretudo quando o uso das dissonâncias se transforma em maneirismo). Na sessão A da canção de Jobim e Mendonça, predomina o uso de antecipações e retardos, devidamente resolvidos por movimentos de graus conjuntos descendentes. No que se refere às dissonâncias “emancipadas”, além da sétima da dominante, espalham-se por essa sessão a décima terceira e a nona menores, sobretudo no acorde de dominante da tonalidade principal. Assim, estilisticamente, o uso das dissonâncias se mantém dentro dos padrões recorrentes no repertório “tradicional”. A retomada do terceiro verso desta sessão na preparação para o clímax da sessão B, e da própria composição, é também a preparação para o grande contraste – em intensidade, não em extensão – no emprego das dissonâncias. A resolução sobre a subdominante (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 de ré maior com sétima menor, salta para a dissonância de sétima maior, a qual, por sua vez, também se encontra emancipada, saltando para a consonância de quinta do acorde de sol maior (compasso 57). 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, construído sobre o acorde de subdominante menor (compasso 58), emancipa-se a sétima menor, contrariando um dos recursos mais recorrentes no repertório “tradicional”, que é 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 “difícil”, senão que é fruto da própria coerência interna da melodia contrastando com a estrutura harmônica “tradicional”. Isso faz com que a sétima menor também esteja emancipada no acorde de fá sustenido menor (compasso 59), que encaminha o regresso à região da tônica. A segunda unidade de quatro compassos que compõe esse quarto verso da sessão B trata de recompor o equilíbrio abalado pelo uso intenso das dissonâncias, tomando como pivô a nota fá sustenido, em torno da qual repete-se seguidamente o arpejo de si menor (que também implica, na sua relação com a harmonia, o emprego de dissonâncias emancipadas). O clímax da composição, onde ocorre o emprego nada “tradicional” das dissonâncias, pode ser visto como consequência daquele processo de subjetivação pelo qual

passava a música popular nos anos 50. A retomada do terceiro verso da sessão A na sessão contrastante colocou duas opções a Jobim: reiterar a “tradição” e seguir à resolução da melodia sobre a tônica do acorde de subdominante, ou desviar-se o mínimo possível<sup>6</sup> na imitação daquele verso e alcançar, na resolução sobre a dissonância de nona, uma outra forma de expressão. A escolha revela o próprio sentido da retomada daquele verso: não se tratava de voltar à “tradição”, mas de transformá-la em algo novo. Talvez a falta, no coda, do acorde de dominante plenamente configurado com o intervalo de trítone entre terça e sétima também aponte nesse sentido.

The image shows a musical score for the song "Chega de Saudade". It consists of two staves of music. The first staff, labeled with measure numbers 57, 65, and 67, contains the main melody. Above the notes are several chords: G, Gm, F#m, B7, E7, A7sus, F#7, and B7. The second staff, labeled with measure numbers 65 and 67, contains a lower line of music with chords E7, A7sus, and D. The key signature has one sharp (F#) and the time signature is 2/4.

**Exemplo 4:** compassos 57 a 67 da partitura autógrafa de “Chega de Saudade” com dedicatória a Jacob do Bandolim, transcrita a partir de PAZ (1997, p. 189) e com cifras adicionadas pelo autor.

Evidentemente, esse aspecto da composição de Jobim passou despercebido na leitura de Jacob: o “Chega de saudade” não poderia ter sido composto por Ataulfo Alves<sup>7</sup>. 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. Na gravação de “Chega de saudade”, lançada no LP “Jacob Revive Sambas para Você Cantar” (1963), o bandolinista respeita rigorosamente, salvo em um compasso (46), as alturas da melodia escrita por Jobim, mas altera-lhes o desenho rítmico. No que concerne àquele que consideramos o ponto nevrálgico da composição em função da discussão proposta, a resolução do sétimo compasso do terceiro verso da sessão B sobre a subdominante era demasiado evidente para ser alterada, mas, no segundo compasso do quarto verso, quando a subdominante se transforma em sua homônima menor, Jacob troca o acorde de Gm7 pelo seu relativo maior, Bb. Assim, a dissonância de nona se transforma em dissonância de sétima maior (cujo uso parecia ter sido parcimoniosamente incorporado por Jacob), e a “perturbadora” dissonância de sétima menor

<sup>6</sup> Bastou a modificação de um intervalo, e a inversão dos que seguiam. No sétimo compasso do terceiro verso da sessão A, a dissonância de nona *salta uma terça descendente* (mi bemol-dó), e ao intervalo de quarta aumentada dó-fá# segue um intervalo de terça fá#-lá e, finalmente, realiza-se a resolução, com antecipação, por grau conjunto descendente lá-sol. No sétimo compasso do terceiro verso da sessão B, a dissonância de nona *desce por grau conjunto*, e ao intervalo de terça ré-fá# segue um intervalo de quarta justa fá#-si e, finalmente, ocorre a resolução, com antecipação, por grau conjunto descendente si-lá.

<sup>7</sup> Conferir o trecho da já citada carta de Jacob a Sérgio Cabral na nota de rodapé no. 7 deste texto.

sobre o acorde de subdominante se transforma em quinta do acorde de si bemol. Em lugar do acorde de fá sustenido menor, que, na composição de Jobim, inicia o regresso à tonalidade principal, na gravação de Jacob esse regresso é realizado sem a mediação da medianta.

Os resultados dessas alterações são notáveis: no plano do emprego de dissonâncias, destaca-se a “emancipação” da nona e da sétima maior sobre o acorde de tônica (compasso 59), e, em relação à reharmonização, destaca-se a progressão de acordes maiores em intervalos de terças: sol maior – si bemol maior – ré maior. Logo em seguida, a evitação das dissonâncias de décima terceira sobre o acorde de si dominante através da inserção de acordes menores cromáticos tampouco resolve o “problema” sem deixar “restos”, gerando, em compensação, outras dissonâncias não racionalizáveis pela via da “tradição”<sup>8</sup>. No sexto compasso do quarto verso, o acorde de dominante com sétima e quarta suspensa é substituído pela tríade de sol maior. Se com isso é evitada a não conformação do acorde de dominante com o trítono entre terça e sétima, em contrapartida, a tríade de sol maior torna-se ambígua, pois, cumprindo estruturalmente a função de subV da dominante do III grau (recurso recorrente no repertório “tradicional” para a construção do ciclo de quartas V7/III<sub>m</sub> – V7/II<sub>m</sub> – V7/V7 – V7), contrasta com a emancipação, na melodia, da dissonância de sétima maior (fá#). Nesse sentido, é notável que, nos compassos finais, o acorde de dominante apareça com seu trítono característico, apesar da melodia, construída com as notas da tríade de si menor, encontrar seu complemento harmônico no acorde de dominante com quarta suspensa. Trata-se, no final das contas, da consequência paradoxal de um proceder que quer encontrar o “tradicional” onde ele não está. E é notável como todo o problema se manifesta justamente nesse terceiro verso da sessão B da composição de Jobim.

**Exemplo 5: transcrição dos compassos finais da gravação de Jacob do Bandolim de “Chega de saudade” no LP “Jacob Revive Sambas para Você Cantar” (1963), numerados de acordo com a citada partitura autógrafa de Tom Jobim.**

<sup>8</sup> A dissonância de sétima maior sobre o acorde de dó menor (segundo tempo do compasso 60) não parece ser de modo algum racionalizável de forma convincente segundo uma ação deliberadamente visada.

Não fosse Jacob tão cuidadoso e minucioso com seu trabalho como intérprete e pesquisador, as considerações até aqui traçadas poderiam facilmente ser consideradas desnecessárias, sendo a explicação satisfeita simplesmente pela introdução do elemento arbitrário. Assim, qualquer interpretação teria de resignar-se frente aos “caprichos” dos agentes. A tentativa de encontrar no texto musical um fio de racionalidade através do qual pudesse ser compreendido o sentido das ações de Jacob encontra seus limites. As relações entre melodia e harmonia, por exemplo, podem iluminar alguns problemas, mas podem, igualmente, obscurecer outros. Aquele fio parece, antes, trançado com diversos outros, compondo um emaranhado de relações através das quais se desdobraria a racionalidade da ação (sem deixar de contar com os possíveis “pontos cegos” de irracionalidade). Se quisermos nos manter próximos do plano das relações intrinsecamente musicais, a escolha da instrumentação, o tipo de condução rítmica – tanto dos violões quanto dos instrumentos de percussão –, o estilo dos arranjos etc., constituem parâmetros menos abstratos, que, certamente, tinham uma importância central para Jacob. Eles estão implícitos na reivindicação mesma de que “Chega de Saudade” seja acompanhada “à brasileira”<sup>9</sup>. E nessa reivindicação revela-se de forma clara a inquebrantável ligação entre as opções estéticas e as representações simbólicas. Entretanto, se o problema da dissonância pode explicitar, nas minúcias do discurso musical, alguns limites (não limitações!) da vinculação entre o material musical e as representações ligadas à questão da “tradição”, ele também pode colocar em evidência algumas escolhas de Jacob que nos auxiliam na compreensão de como aquela questão se traduzia musicalmente.

## Referências

- BAKER, David. *How to play bebop for all instruments: the bebop scales and other scales in common use*. California: Alfred, 1989.
- FREITAS, Sérgio Paulo Ribeiro de. *Que acorde ponho aqui? Harmonia, práticas teóricas e o estudo de planos tonais em música popular*. Tese de Doutorado em Música, IA/ UNICAMP. Campinas, 2011.
- GARCIA, Walter. “Fala percussiva, esperança melancólica: a dicção de João Gilberto e as contradições da modernidade no Brasil”. Em *Atas do Congresso Internacional “A Língua Portuguesa em Música”*. Lisboa: Núcleo Caravelas, CESEM, FCSH, 2012.

---

<sup>9</sup> Na carta em que Jacob se refere ao episódio narrado por Paz, não parecia ser a melodia o ponto de discórdia. No entender de Jacob, “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 entusiasma José Mauro, seria, por certo, atribuível a J. Cascata ou Ataufo Alves. E o Lúcio [Rangel], 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’...” (PAZ: 1997, p. 168).

Publicação eletrônica disponível em <http://www.caravelas.com.pt>, data do acesso: 06/07/2012.

PAZ, Ermelinda A. *Jacob do Bandolim*. Rio de Janeiro: Funarte, 1997.

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

**Anexo** – Transcrição da partitura autógrafa de “Chega de saudade” com dedicatória a Jacob do Bandolim, datada de 18 de dezembro de 1959, e publicada em PAZ (1997, p. 189). Nas cifras, acrescentadas pelo autor, as extensões dos acordes foram intencionalmente suprimidas.

**A** Chega de Saudade

1 Dm E7 A7 Dm

9 Dm E7 Am B<sup>b</sup> A7

17 Dm E7 A7 D D7

25 Gm A7 Dm Bdim A7 Dm

**B**

32 D B7 E7 A7sus A7 A7 FdimD/F# D

41 D Ddim Em Em E7 Gm<sup>6</sup>/A A7

49 D D<sup>6</sup> E7 F<sup>#7</sup> Bm B<sup>b</sup>m Am D7

57 G Gm F<sup>#m</sup> B7 E7 A7sus F<sup>#7</sup> B7

65 E7 A7sus D