

Jacob do Bandolim: Tradição e Modernidade em “Chega De Saudade”

Marcílio Marques Lopes¹

UNIRIO / PPGM

SIMPOM: *Etnomusicologia / Música Popular*

marciliolopes@terra.com.br

Resumo: Bandolinista já renomado em 1959, Jacob do Bandolim se torna logo de saída um crítico mordaz da bossa-nova, e sua postura de cuidado com a tradição lhe torna um símbolo fácil de um passadismo em vias de extinção, como argumentavam seus desafetos. Neste momento, um encontro informal entre o bandolinista e o maestro Tom Jobim se torna a metáfora perfeita para o embate entre tradição e modernidade que emerge a partir do novo movimento. Assunto do encontro, o samba "Chega de saudade" tem o registro por Jacob abordado em textos recentes como crivado de conflitos que revelariam o despreparo da tradição em tratar das novas sonoridades. No texto presente refletimos sobre pontos destacados em tais textos: a seriedade desproporcional associada ao encontro e a fragilidade da análise proposta. Argumentamos em favor de leitura da obra de Jacob dentro uma linha que considere o conjunto de sua obra: as dissonâncias, pedra de toque do novo movimento, são discutidas e apontadas como parte regular de sua produção do bandolinista, mostrando uma assimilação lenta e gradual do novo material.

Palavras-chave: Jacob do Bandolim; Bossa-nova; Tradição; Modernidade.

Jacob do Bandolim: Tradition and Modernity in "Chega de saudade"

Abstract: Already renowned mandolinist in 1959, Jacob do Bandolim becomes from the outset a scathing critic of the bossa nova, and his attitude of preservation of tradition makes him an easy symbol of an old fashion approach, as argued his rivals . An informal meeting between the mandolinist and Tom Jobim in the same year, becomes the perfect metaphor for the clash between tradition and modernity that emerges with the new movement. A reported subject at the informal meeting, the samba "Chega de saudade" is recorded by Jacob, and such registration is approached in recent texts as riddled with conflicts that reveal the unpreparedness of tradition in dealing with new material. In this paper we reflect the points highlighted in these texts: the disproportionate seriousness associated with meeting and the weakness of the proposed analysis. We argue in favor of reading the work of Jacob in a line that consider the set of his work: dissonances, the touchstone of boss-nova, are discussed and identified as part of regular production of the mandolinist, showing the slow and gradual assimilation of new material.

Keywords: Jacob do Bandolim; Bossa-nova; Tradition; Modernity.

¹ Marcílio Marques Lopes – bolsista FAPERJ.

Alguns encontros fortuitos entre correntes de pensamento e de estilo de grandes nomes que circulam em torno da produção musical brasileira terminam por suscitar grande interesse, em particular do circuito acadêmico, seja pelo reforço de afinidades que produz um novo ânimo nas produções pessoais, seja pela consolidação dos conceitos, ou das escolas de pensamento que representam. Outros encontros, ao contrário, se tornam simbólicos exatamente pelo choque de ideias que evidenciam.

LIMA REZENDE (2012) focaliza um encontro informal no Bar Zeppelin (zona sul do Rio de Janeiro) entre Jacob do Bandolim e Tom Jobim, em dezembro de 1959, e o estabelece como elemento simbólico do embate que se realizava naquele instante entre tradição e modernidade, em função da recém-chegada bossa-nova. O episódio é descrito por PAZ (1997, p.107), e nele Jacob do Bandolim, apresentado a Tom Jobim pelo jornalista Lúcio Rangel, teria insistido com o maestro que “Chega de saudade” deveria ter uma concepção original diferente das gravações que circulavam, pois sentia ali uma forte presença de elementos do samba tradicional. “Como você descobriu que as 17 gravações de Chega de saudade estão erradas?” observou Tom a Jacob. Este lhe entrega uma folha de música. O maestro anota a melodia “original” com uma dedicatória: “Ao Jacob o Chega de saudade como foi feito – 18/12/59”. Tal versão seria gravada por Jacob num álbum de 1963.

O presente texto é uma tentativa de discutir os elementos musicais isolados em tal registro, consequência direta do episódio, com o objetivo de melhor aquilatar a importância de tais elementos como indicadores da modernidade do discurso musical que nascia, e apontar como tais traços também se revelam na obra autoral de Jacob. Sem rótulos de visionário ou modernista, mas colocando o bandolinista como um músico que vivia seu tempo, com uma postura crítica às transformações que percebia, criando um repertório fortemente calcado na tradição, mas sob a forte influência de nomes como Radamés Gnattali e Garoto, e de toda a efervescência do ambiente musical do momento.

Se por um lado Jacob do Bandolim sempre foi caracterizado por uma postura ferrenha em defesa da tradicional roda de choro, por outro o conjunto de sua obra o revela como um músico bastante preocupado com a elaboração e a riqueza harmônica de cada composição. O que nos parece é que é deve ser aí, em sua obra, que devemos buscar suas atitudes estéticas, sua real posição como artista. Olhar Jacob por uma janela tão estreita como a que se configura no encontro com Tom Jobim parece uma simplificação exagerada.

O exagero em relação à situação descrita começa com a afirmação da existência “17 gravações” do samba naquele instante. O samba tinha sido originalmente gravado por

Elizeth Cardoso em março de 1958, no LP “Canção do amor demais”. João Gilberto lançaria sua versão da mesma composição num 78 rpm em agosto de 1958, e a mesma gravação no LP “Chega de saudade” em fevereiro de 1959. Uma pesquisa nos sites do Instituto Moreira Salles² e da Fundação Joaquim Nabuco³ nos aponta que ao tempo da reunião no Zeppelin, existiam sete gravações disponíveis daquele samba: Elizeth Cardoso, Os Cariocas, Marisa, Agostinho Santos, Osvaldo Barbosa e Orquestra, João Gilberto e José Orlando.

Em “A Canção no Tempo”, SEVERIANO & MELLO (1998, p. 29-30) relacionam as canções mais gravadas em 1959. As duas são da parceria Tom Jobim e Vinícius de Moraes: “A felicidade” tem 25 registros e “Eu sei que vou te amar” tem 24 registros. São números bastante expressivos que apontam para a popularidade da música do maestro, mas em relação ao “Chega de saudade” as gravações disponíveis eram aquelas listadas. Fica difícil tomar a conversa ao pé da letra, e elevar o número de registros dos sete encontrados aos dezessete relatados na conversa.

Esta relativização é importante para colocar o evento dentro da ótica da cordialidade e casualidade, sem querer buscar aí sinais de um embate estético mais profundo. Temos um bandolinista orgulhoso de ter apontado um elemento na obra do maestro a partir da simples escuta do que circulava nos meios de comunicação. E isso o coloca como um ouvinte atento, mergulhado em seu tempo, e não fechado dentro do mundo do samba e choro tradicionais.

A afinidade do “Chega de saudade” com o samba tradicional apontada por Jacob é explicitada pelo próprio maestro. “Embora considerada o marco zero da bossa nova, Chega de saudade não é na opinião de Tom Jobim uma composição bossa nova” escrevem SEVERIANO & MELLO, para em seguida apresentar um depoimento do maestro ao jornalista Tárík de Sousa para o livro “Tons sobre Tom”:

Comprei o método do Canhoto que trazia (...) aquele sistema antigo primeira, segunda, terceira. (...) e acabei me envolvendo com aquela sequência de acordes, completamente fáceis. Inventei uma sucessão de acordes, que é a coisa mais clássica do mundo, e botei ali uma melodia. Mais tarde Vinícius colocou a letra. (...) Acontecem todas aquelas modulações clássicas que você encontra na música antiga. (SEVERIANO & MELLO, 1998, p. 20).

² <http://acervo.ims.uol.com.br>. Consulta em Fevereiro/2014.

³ <http://bases.fundaj.gov.br/disco.html>. Consulta em Fevereiro/2014.

Este relato de mostra que a curiosidade externada na conversa tinha sua razão de ser, e o bandolinista havia desvelado a origem da composição de maneira correta, e o marco zero da bossa nova tinha, de fato, os pés ancorados na tradição.

Jacob vai buscar uma formatação tradicional para sua versão do “Chega de saudade” no LP de 1963 “Jacob revive sambas para você cantar”, com o acompanhamento de regional, nos fazendo até ponderar se todo o projeto deste disco não foi pensado exatamente para reforçar a sua argumentação anterior sobre o caráter desta composição. A harmonização de Jacob nesta gravação será objeto de uma forte crítica de LIMA REZENDE, tentando revelar aí a inadequação resultante do tratamento tradicional de uma estrutura moderna.

O texto começa por caracterizar a ruptura com o passado recente que representou o movimento da bossa-nova, e que dessa forma despertou a necessidade de posicionamento em relação às formas possíveis de pensar e fazer a música brasileira naquele instante: o "resgate da tradição" ou a "modernização da tradição".

Se um olhar muito próximo pode intensificar o contraste das posições possíveis, um afastamento mínimo já revela que mesmo neste instante a música popular se revela como um processo contínuo de reforço e renovação. Mesmo as atitudes de "modernização" como as de Tom Jobim e João Gilberto naquele instante podem ser avaliadas a partir de uma atitude de respeito e imersão prévia nos procedimentos tradicionais. A "consagração do proceder modernizante" com a bossa nova, como argumenta LIMA REZENDE, olhada de um ponto de vista mais amplo se apresenta como a evolução natural da música popular. Neste panorama, argumentos como a emancipação da dissonância e a batida característica lançada pelo baiano, se colocam dentro de uma linha de evolução natural. Não nos parece haver ruptura.

A questão das dissonâncias como índice de modernidade parece guiar a avaliação do articulista. Na avaliação da introdução original do samba em questão, o texto aponta para um elemento que colocaria o padrão de condução da harmonia na versão gravada por João Gilberto alinhado aos procedimentos do jazz.

The image shows a musical notation fragment on a single staff in 2/4 time. The key signature has one flat (B-flat). The melody consists of eighth and quarter notes. Above the staff, the following chords are indicated: Gm, Dm, Bdim, Eb7, A7b13, and Dm. A rectangular box highlights the Eb7 and A7b13 chords, which occur in the same measure.

Exemplo 1: Fragmento do exemplo 3 de LIMA REZENDE (2012).

Sobre o acorde destacado (Eb7), o autor aponta o que lhe parece "um emprego de dissonância estranha ao repertório tradicional, recorrente no repertório jazzístico": o salto sobre o ré natural sobre o acorde Eb7. Uma audição atenta do registro de João Gilberto nos revela que existe algo fora do lugar na relação entre a flauta e o acompanhamento, e mesmo sendo Tom o arranjador do disco, parece que algo lhe escapou. A explicação aparece no próprio artigo, esmaecida na forma de uma nota de rodapé, pois tal acorde, na concepção original do compositor, é de fato o acorde de sexta napolitana, descrito nos padrões atuais como bII, ou seja, Eb sem a sétima: aparece como Eb|Bb na versão autorizada do Songbook do autor, e como Eb7M na edição on-line do Instituto Tom Jobim. Um acorde cuja função original de subdominante se enfraquece com a presença da sétima menor. A função de SubV do acorde como apontada no texto nem se configura na medida em que é seguida pela própria dominante (A7).

O "emprego da dissonância de sétima maior sobre acorde dominante", apontado no texto como índice de modernidade por sua relação com o bebop e o jazz, se configura muito mais como um deslize harmônico do João Gilberto, pois o próprio Tom tratou o acorde da forma apropriada na primeiríssima versão da Elizeth Cardoso, enquanto arranjador e pianista, e em todas as edições subsequentes apontadas no rodapé do texto. Outra versão significativa, a do próprio autor no famoso LP de 1963 "The composer of Desafinado plays", com arranjos do Claus Ogerman apresenta o acorde na sua forma normal Eb – sem 7ª!

Estes pontos de fricção entre melodia e harmonia, como o que Tom e João deixaram escapar, são bastante comuns dentro do campo de produção fonográfico, principalmente nos moldes de produção que partem da gravação de uma seção de base para posterior construção do arranjo – a grande maioria dos casos! Estes pequenos atritos são eventualmente detectados, mas, com a produção em andamento e com as bases já devidamente registradas, fica difícil retornar ao ponto de partida, e somente em casos mais graves o produtor faz esta concessão. São tríades maiores ou acordes dominantes com a melodia passando rapidamente pela terça menor, e vice-versa; dominantes com nonas e décimas terceiras maiores, e a melodia passando pelos intervalos menores, e vice-versa; são melodias que articulam a função bII – um clichê tradicional da música popular – harmonizadas com subV!

No LP "Época de Ouro" de Junho de 1959, poucos meses após o LP de João Gilberto e poucos meses antes do encontro no Zeppelin, Jacob grava uma série de clássicos da chamada "Era de ouro" da música brasileira. É uma produção esmerada, com grande

orquestra e excelentes arranjadores. A valsa de abertura “Caprichos do destino”, com arranjo de Radamés Gnattali, se apresenta com uma introdução que se assemelha a aquela do “Chega de saudade”, tanto no perfil melódico quanto no encaminhamento harmônico. Partindo desta semelhança e comparando as duas performances, LIMA REZENDE conclui que os contrastes encontrados “podem ser entendidos como elementos que diferenciam Jacob e João Gilberto no campo das disputas simbólicas”.

Não há dúvida de que os contrastes são evidentes, e existe uma vasta bibliografia que trata da estética proposta pelo novo movimento, com uma intensa economia de meios, e que vem de encontro aos exageros do samba-canção, do samba-exaltação, da febre do bolero, etc. O que causa estranhamento é utilizar para tanto uma semelhança bastante discutível entre um samba do Tom Jobim e uma valsa de Claudionor Cruz, cujo registro de Orlando Silva em 1938 é base para a interpretação de Jacob.

Em todo texto que trate da bossa nova, sempre se caracteriza a estética do movimento pelo enriquecimento harmônico que representou na evolução da música popular. É fato extensamente documentado que todas as nossas práticas populares foram, de alguma forma, enriquecidas pelo vocabulário harmônico intensificado pela bossa nova.

A questão das “dissonâncias desnecessárias”⁴ levantada por Jacob para descrever a prática harmônica da bossa nova, cria para LIMA REZENDE uma nova série de argumentações sobre o embate despertado pelo novo movimento, e o articulista parte da gravação do “Chega de saudade” por Jacob para apontar a fragilidade ou inadequação do tratamento dispensado ao registro, o que apontaria a própria inadequação da tradição para tratar do novo repertório. O texto vai buscar na utilização das dissonâncias o elemento de suporte do caráter moderno do novo fazer musical.

A análise discute os desdobramentos resultantes das harmonizações diferenciadas entre a versão de João Gilberto, em 1959, e a proposta por Jacob, em 1963, argumentando sempre que nesta última as opções são orientadas por um fazer tradicional, mesmo que tais ações, reconfigurando o plano harmônico, evidencie outras formas autônomas de dissonâncias, índice supremo da modernidade objetivada no texto. Termina por focar no trecho entre os compassos 57 e 67: neste ponto, argumenta, a solução do bandolinista vai completamente de encontro aos parâmetros modernos intrínsecos da composição.

⁴ A referência seria a uma carta de Jacob endereçada a Sérgio Cabral publicada em PAZ (1997), onde o bandolinista faz duras críticas à bossa nova. O texto de LIMA REZENDE cita tensões “desnecessárias” e “batida descaracterizadora”. As expressões que constam, de fato, na carta são: “aquela malfadada batida de violão” e “acordes espúrios e inadequados”.

The image displays a musical score comparing two versions of a piece. The top system, labeled 'Versão Tom Jobim', shows a melodic line starting at measure 57 with chords G, Gm, F#m, B7, and E7. The bottom system, labeled 'Versão Jacob', shows a melodic line starting at measure 62 with chords G, Bb, D, C#m, Cm, Bm, and 7M. A second system below shows chords A⁷/₄, F#7, B7, E7, A⁷/₄, and D. A third system below shows chords G, F#7, B7, E7, A⁷(??), and D.

Exemplo 2: Comparando harmonizações entre a versão do autor e a de Jacob do Bandolim - compassos 57 e 67. O quadro resume os exemplos 4 e 5 de LIMA REZENDE (2012).

Refletimos sobre alguns pontos da crítica em relação à harmonia na versão Jacob:

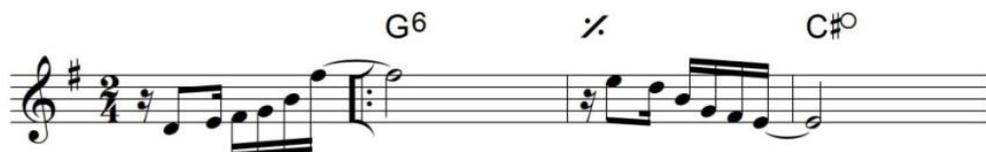
- A questão da tensão sobre a subdominante menor (comp. 58) é apontada de maneira correta no texto, no entanto a substituição pelo relativo (Bb) cria uma condução dos acordes por terças (G-Bb-D) com um efeito bastante expressivo, além da emancipação da 7ª maior e da 9ª sobre o acorde de tônica que substitui o IIIº (comp.59): são elementos apontados no próprio texto, que, no entanto, não parecem se encaixar no fazer moderno que se busca.
- A substituição do A47 por G (comp. 62) "torna-se ambígua" pois este acorde seria "SubV da dominante do III". De fato o comentário não se aplica, na medida em que este "G" não se trata de um acorde dominante, pois o que circula no trecho é fá sustenido. O que parece mais razoável supor é que Jacob optou por tratar o Bm (comp. 61) como uma tônica localizada, sendo a sequência | Bm | G | F#7| facilmente compreendida como Im-VI-V7.
- Sobre o trecho | C#m Cm | Bm | (comp. 60 e 61). Neste fragmento se articula sobre o Dó menor as notas Si e Fá sustenido: seriam "dissonâncias não realizáveis pela via da tradição", e dessa forma se configurariam num erro grosseiro de avaliação do bandolinista. Temos uma leitura diferente, pois na ótica disseminada em toda prática da música popular tais notas são encaradas já como antecipações do acorde seguinte. É um processo para ser entendido na dinâmica da realização melódica, e não na verticalidade da análise harmônica. Um procedimento no qual parece que o solista está sugerindo ao acompanhante, músico de ouvido, o caminho para onde a harmonia se dirige a seguir.

Recolocar "Chega de saudade" dentro da prática de onde lhe parecia ter saído, custou a Jacob ter que abrir mão de algum nível de acabamento, seja porque seus acompanhantes não possuíam um vocabulário harmônico suficiente, seja porque na roda de samba e choro se operam práticas harmônicas específicas. Recolocar a peça dentro da rítmica tradicional parece o objetivo primordial, mesmo que para isso tivesse que abrir mão de alguns detalhes.

O problema então não se trata de falta de intimidade do bandolinista com o novo material harmônico, mas uma solução que colocasse em evidência, acima de tudo, o "molho" de seus músicos, o típico acompanhamento "à brasileira". Não se trata então de "querer encontrar o tradicional onde ele não está" – o texto de Tom sobre a obra é definitivo – mas de adequar a estrutura moderna da obra às competências individuais de seus acompanhantes.

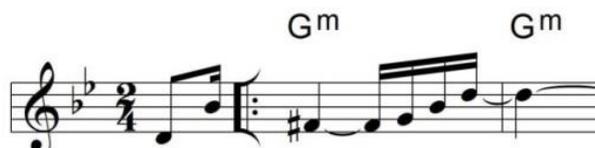
A dissonância na obra de Jacob do Bandolim⁵

Apresentamos uma coleção de exemplos retirados da obra autoral de Jacob do Bandolim com o intuito de tentar mostrar que as dissonâncias, principalmente em seu aspecto melódico, sempre fizeram parte de seu vocabulário. Observamos que tais elementos progressivamente abandonam sua condição de nota melódica para uma estabilidade como tensão do acorde, seja pela duração ou pelo abandono da preparação e resolução. Para começar, o que dizer da nota final da anacruse de sua peça mais executada? Na figura a seguir o fá sustenido pode ser pensado, por sua duração, como uma dissonância (7ª maior), apesar de sua clara resolução a seguir:



Exemplo 3: "Noites cariocas" (1957) – dissonância ou apoiatura?

E no exemplo a seguir, um choro lento: como classificar a longa 7ª maior sobre a tônica menor?



Exemplo 4: "Migalhas de amor" (1952) – 7ª maior sobre acorde menor, uma apoiatura?

⁵ Todos os exemplos foram retirados dos "Cadernos de composição de Jacob do Bandolim", volumes 1 e 2 (2011); as datas de lançamento constam da discografia completa por PUGLIESI & PRATA (2002).

Das primeiras gravações de Jacob, em 1948, a introdução do “Remelexo” apresenta um elemento expressivo bem característico associado ao jazz e ao blues. Em situações como esta se pode conjecturar sobre uma escuta não restrita a um repertório tradicional:



Exemplo 5: “Remelexo” (1948) – “blue note”?

O exemplo a seguir vem de outro choro que circula fartamente nas rodas. A 7ª menor (sol natural) soando sobre um acorde de tônica maior sugere também a “blue note” ou uma conexão com estruturas modais atípicas no universo do choro:



Exemplo 6: “Assanhado” (1961) – “blue note”?

Paulatinamente encontramos, em peças mais maduras, dissonâncias devidamente configuradas, sem preparação ou resolução. A 7ª maior sobre a tônica aparece na forma de um arpejo do IIIº menor (Bm) sobre a tônica (G):



Exemplo 7: “Um bandolim na escola” (1962) – arpejo do III m sobre tônica.

As dissonâncias sobre tônica vão se estabilizando ao longo da obra. Atentar para a sonoridade deste arpejo final, evocando 6ª maior, 7ª maior e 9ª maior sobre a tônica. A peça é do último LP, “Vibrações”(1967) com o conjunto “Época de Ouro”.



Exemplo 8: “Vibrações” (1967) – arpejo final: 6ª, 7ª maior, 9ª.

As dissonâncias não preparadas mais comuns são as encontradas sobre os acordes da dominante:

29 A⁷ D⁷ G⁶
13^a 9^a 13^a 9^a

Exemplo 9: “Ciumento” (1955) – dissonâncias não preparadas.

Na figura 10, a 7^a maior sobre tônica menor é um exemplo raro e bastante expressivo, aparecendo no acorde final – uma obra gravada em 1962:

61 Φ_2 E⁷ A⁷ Dm (7M)

Exemplo 10: “A ginga do Mané” (1962) – acorde final com 7^a maior.

Neste exemplo a seguir temos a autonomia da 9^a sobre os acordes dominantes, mas também a antecipação da 5^a dos acordes. Este procedimento, comum na prática do choro, gera interpretações bastante equivocadas quando analisadas do ponto de vista estrito da harmonia clássica.

92 G E⁷ A⁷ A^{b7} G⁶
9^a 9^a

Exemplo 11: “Simplicidade” (1950) – 9^{as} não preparadas; antecipação da harmonia.

E voltamos ao “Assanhado” para reforçar esta ideia de antecipação. Em primeiro lugar observamos a 9^a operando claramente autônoma sobre o acorde dominante (E7). Reparar que depois da longa duração deste, as notas do acorde da tônica (A) são articuladas um compasso antes, como se o solista deixasse antever ao seu acompanhante o caminho harmônico que vem a seguir.

25 E⁷⁽⁹⁾ A⁶
9^a 9^a 9^a 9^a

Exemplo 12: “Assanhado” (1961) – antecipando o acorde de tônica.

Concluindo

Muito já se falou e escreveu sobre as influências da nova sonoridade melódica e harmônica da bossa nova em todas as frentes da música popular brasileira, e até na consolidação do próprio conceito de MPB. O movimento tem seu lugar garantido na história, e LIMA REZENDE apresenta uma reflexão cuidadosa sobre as transformações que se operavam na música e em toda sociedade brasileira a partir do final da década de 1950.

O que se objetivou neste texto foi, acima de tudo, colocar o episódio e seus desdobramentos dentro de uma perspectiva de evolução, e não de uma ruptura definitiva com as práticas em andamento, pois havia muito tempo o cenário musical, fonográfico e radiofônico, se alimentava das novas sonoridades que aqui chegavam junto aos boleros, fox-trots e outras produções internacionais.

Os vários segmentos de produção se utilizavam deste novo material, cada qual com sua capacidade e velocidade de assimilação. Se por todos os lados pode-se apontar a paulatina integração deste novo material, foram os atores da bossa nova que, por motivos diversos, encontraram mais prontamente uma formulação rápida e comum a todos, para o problema da adequação ao um novo gosto que também se consolidava.

Procuramos mostrar que também na obra de Jacob encontram-se traços deste novo material, e isso desde as suas primeiras obras gravadas a partir do final da década de 1940. O bandolinista das bravatas, do mau humor, da acidez na defesa do que argumentava ser a verdadeira música brasileira, é também o compositor de um choro diferenciado, não completamente inserido na nova estética bossa novista, mas que o coloca à frente da produção do gênero naquele instante, pela criatividade e contemporaneidade da obra, pela lenta e gradual assimilação do novo material, sem alarde.

Referências

CADERNOS DE COMPOSIÇÃO DE JACOB DO BANDOLIM. Volumes 1 e 2. São Paulo: Irmãos Vitale, 2011.

LIMA REZENDE, Gabriel S. S.. “Não estou lá”: Jacob do Bandolim e o problema da tradição em “Chega de saudade”. In: *Anais do II SIMPOM – Simpósio Brasileiro de Pós-Graduação em Música*. Rio de Janeiro: UNIRIO, 2012, p. 727-736.

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

PUGLIESI, Maria Vicencia & PRATA, Sergio. *Tributo a Jacob do Bandolim*: discografia completa. Rio de Janeiro: Centro Cultural Antônio Carlos Carvalho, 2002.

SEVERIANO, Jairo & MELLO, Zuza Homem de. *A canção no tempo: 85 anos de músicas brasileiras*. Vol. 2: 1958-1985". São Paulo: Editora 34, 1998.

SONGBOOK TOM JOBIM. Produção Almir Chediak. Rio de Janeiro: Lumiar Editora.

VIANNA, Hermano. *O mistério do samba*. Rio de Janeiro: Jorge Zahar Ed./Editora UFRJ, 2004.