



Antíteses

ISSN: 1984-3356

hramirez1967@yahoo.com

Universidade Estadual de Londrina  
Brasil

Poletto Doutor, Fabio Guilherme

Sabiá no III Festival Internacional da Canção: vaia e ocaso da estética bossa novista de  
Tom Jobim.

Antíteses, vol. 8, núm. 15, enero-junio, 2015, pp. 43-66

Universidade Estadual de Londrina  
Londrina, Brasil

Disponível em: <http://www.redalyc.org/articulo.oa?id=193340842004>

- Como citar este artigo
- Número completo
- Mais artigos
- Home da revista no Redalyc

redalyc.org

Sistema de Informação Científica

Rede de Revistas Científicas da América Latina, Caribe, Espanha e Portugal

Projeto acadêmico sem fins lucrativos desenvolvido no âmbito da iniciativa Acesso Aberto

# ***Sabiá* no III Festival Internacional da Canção: vaia e ocaso da estética bossa novista de Tom Jobim.\***

*The Song of the Sabia in the 3rd. Festival Internacional da Canção:  
boo and sunset of the Tom Jobim bossa nova's aesthetics*

**Fabio Guilherme Poletto\*\***

## **RESUMO**



Este artigo aborda a canção *Sabiá*, composição de Tom Jobim e Chico Buarque. Mobiliza diferentes séries de fontes com o objetivo de reconstituir historicamente a vaia à apresentação da canção durante o III Festival Internacional da Canção, realizado em 1968 na cidade do Rio de Janeiro. Procura evidenciar como este episódio catalisou a existência de diferentes expectativas sobre a canção popular e seu papel como veículo para ideais de modernidade em meio às interferências do ambiente autoritário no campo cultural e político. Em seguida, com base na análise dos parâmetros constitutivos da canção, sugere possibilidades de compreensão de sua construção poético musical em diálogo crítico com suas reverberações no plano cultural.

*Palavras- Chave: História da Música. Música Popular. Festivais da Canção. Tom Jobim. Sabiá.*

## **ABSTRACT**



This article discusses the *Song of the Sabia*, composition of Tom Jobim and Chico Buarque. Mobilizes different series of sources in order to reconstruct historically the boo to the performance of the song

\* Este trabalho é uma versão bastante ampliada de conferência sobre o III Festival Internacional da Canção realizada durante o I Congresso de Música, História e Política, realizado em 3 e 4 de outubro de 2012 em Curitiba – PR, sob auspícios da Fundação Araucária, Faculdade de Artes do Paraná. O texto daquela conferência, intitulado “As noites que eu não queria: Tom Jobim no III Festival Internacional da Canção de 1968” foi publicado nos Anais impressos do evento. (POLETTTO, 2012).

\*\* Doutor em História Social pela Universidade de São Paulo (2011). Professor Adjunto da Escola de Música e Belas Artes do Paraná.

during the III International Song Festival, held in 1968 in the city of Rio de Janeiro. Seeks to highlight how this episode catalyzed the existence of different expectations on the popular song and its role as a vehicle for ideals of modernity amid the interference of the authoritarian environment in the cultural and political field. Then, based on the analysis of the constitutive parameters of the song, suggests possibilities for understanding its musical and poetic construction in critical dialogue with its reverberations in cultural terms.

---

*Keywords:* History of Music. Popular Music. Song Festivals. Tom Jobim. Song of the Sabiá.

### ***Sabiá e o III FIC: Tom Jobim vaiado.***

A participação do músico brasileiro Antônio Carlos Jobim em festivais foi particularmente marcante no III Festival Internacional da Canção, o FIC, promovido pela TV Globo em 1968. Realizado anualmente entre 1966 a 1972 no ginásio do Maracanãzinho, na cidade do Rio de Janeiro, este evento também promovia semifinais locais em outros estados da federação, ambicionando audiência nacional e rivalizando com festivais de outras emissoras (MELLO, 2003).

O III FIC revelou polêmicas que ilustram o momento de radicalização que caracterizou a esfera pública no ano de 1968 no Brasil, sintetizando diferentes expectativas sobre música, cultura e política em jogo no país ao longo da década de 1960. Este festival foi historicamente importante por revelar o ápice e, ao mesmo tempo, o ocaso de um ciclo razoavelmente hegemônico no palco dos festivais, da tendência da canção engajada, então denominada *canção de protesto*.<sup>1</sup> Mas o embate talvez mais dramático ocorrido durante o III FIC tenha sido o que envolveu as canções *Sabiá*, de Tom Jobim em parceria Chico Buarque, e *Pra não dizer que não falei de flores*, de Geraldo Vandré. Na final nacional, realizada em 28 de setembro, e na final da fase internacional, em 05 de outubro, *Sabiá* saiu vitoriosa na contagem de votos do júri. Contudo, em ambas as noites, foi vaiada pelo público. A vitória na fase nacional parece ter gerado as maiores polêmicas, e o Festival tornou-se tema de intenso debate na imprensa de Rio de Janeiro e São Paulo, envolvendo militares, jornalistas, escritores, músicos e outros agentes.

Segundo a farta crônica jornalística da final nacional, aproximadamente 20 mil pessoas estavam presentes quando foi anunciado o resultado e “[...] a vitória da canção *Sabiá* de Tom Jobim e Chico Buarque foi recebida com vaias ensurdecedoras”. (20 MIL pessoas ... 1968). Mais

---

<sup>1</sup> Ao mesmo tempo, constituiu espaço importante na ascensão de artistas identificados com o grupo tropicalista. Em São Paulo, ao longo da semana de 12 a 15 de setembro, com apresentações e gravações realizadas no Teatro da Universidade Católica, o evento contribuiu para um primeiro choque, entre os tropicalistas e a audiência, com a notória vaia a Caetano Veloso e sua canção *É proibido proibir*. (CAMPOS, 1993).

tarde, quando foi tentada a reapresentação da canção vencedora, conforme previa o regulamento do festival, novamente o protesto e “[...] *as vaias encobriram as vozes das cantoras enquanto os sabiás soltos durante a execução voavam confusos [...] o júri da fase internacional viu o que o esperava*”. (O TOM DO Festival... 1968). Segundo Mello (2003, p. 293): “[...] *foi uma vaia retumbante, prolongada, maciça, quase raivosa*”. O desagrado da plateia com a vitória de *Sabiá* foi marcante para as intérpretes Cinara e Cibebe, que “[...] *muito emocionadas, [...] saíram do palco chorando, logo após sua primeira apresentação do vitorioso Sabiá*”. (20 MIL pessoas ... 1968). Outro relato revela que “[...] *durante os quinze minutos de vaia, ninguém conseguiu ouvir [...] Sabiá*” (O TOM DO Festival... 1968), havendo ainda a indicação de que “... *maioria dos jurados permaneceu de cabeça baixa enquanto o público vaiava o resultado final do Festival*” (20 MIL pessoas ... 1968).

Segunda colocada, a canção *Pra não dizer que não falei das flores* ou *Caminhando*, composta e defendida com aparato mínimo de violão e voz por Geraldo Vandré obteve a preferência maciça da audiência. Seu discurso após a divulgação do resultado foi transcrito por Mello (2003, p. 291):

Olha, sabe o que eu acho? Eu acho (pausa)... Uma coisa só... mas Antônio Carlos Jobim e Chico Buarque de Holanda merecem nosso respeito (aplausos). A nossa função é fazer canções. A função de julgar, neste instante, é do júri que está ali (vaias)... Um momento! (mais vaias, longas)... Por favor, por favor (mais vaias)... E tem mais uma coisa só. Pra vocês, pra vocês que continuam pensando que me apóiam vaiando. (‘É marmelada, é marmelada...’)” “Gente, gente!!! Por favor!! (‘É marmelada, é marmelada...’)” [...] “Olha, tem uma coisa só. A vida não se resume em festivais.

Não obstante sua intervenção tentando desautorizar a vaia, a trajetória de Geraldo Vandré no cenário da música popular até aquele momento o posicionava como espécie de “porta-voz” de um tipo de resistência ao Regime Militar instalado em 1964. E o despojamento vislumbrado na *performance* de sua emblemática canção “... *agrediu todas as propostas da moderna música brasileira e comunicou*”. (DOIS ACORDES, uma canção, 1968). Assim, a preferência pela canção de Vandré e a consequente vaia à vitória de *Sabiá* foi interpretada como a “... *repulsa popular, total, absoluta, a tudo o que vem sendo feito por aí e, em consequência, sua natural ojeriza aos chamados ‘vitoriosos’ (sic)*”. (HOLANDA, 1968). A composição de Vandré parecia “... *a que mais de perto representou o sentimento nacional na hora presente*”. (O TOM DO Festival... 1968). Desta forma, “... *o público reivindicou com energia e ardor a vitória para Caminhando, [...] com o qual cantou em coro antes e depois do resultado final, num espetáculo impressionante e inesquecível*”. (20 MIL pessoas ... 1968).

O resultado final da fase nacional também gerou insinuações de que houvera interferência externa e o próprio responsável pelo festival veio a público desmentir rumores de que Vandr  seria preso e sua can o proibida.<sup>2</sup> Além disso, existem indícios de que setores militares teriam demonstrado preocupação com a possibilidade de vitória da can o de Vandr . O então Secretário de Segurança da Guanabara, General Luis de França Oliveira chegou a declarar que a can o “...   atentatória à soberania do País, um achincalhe às F r as Armadas e não deveria nem mesmo ser inscrita (sic)”. (AS COMBATIDAS flores... 1968, p. 54). Noutro artigo, intitulado *As flores do Vandr *, o coronel Octávio Costa (1968) resumia sentimento dominante em certos setores da caserna, ao refletir sobre as “injustiças” daquele festival. Citando Manuel Bandeira, João Cabral de Mello Neto e Machado de Assis, o coronel Costa perguntava-se sobre quem seriam os “inimigos” que a can o de Geraldo Vandr  nomeava:

Quem poderia ser, senão, precisamente, aqueles que constituem o obstáculo mais sério   expansão da sua ideologia? Quem poderia ser, senão, o alvo predileto de todas as campanhas das esquerdas, no Brasil de nossos dias? São os “soldados armados”, “quase todos perdidos de armas na mão”, pois “nos quartéis lhes ensinam antigas lições”. (COSTA, 1968).

Para o coronel, a can o veiculava mensagem direta “... contra o lirismo, contra as flores e a favor do ódio, da violência, da luta de classes, do materialismo histórico e até mesmo do can o”. Otávio Costa terminava seu artigo com o sentimento de “... perplexidade diante do delito, do delito claramente configurado, à luz dos refletores, contra a lei vigente”, todavia assegurando, de forma ameaçadora, que “... ainda é tempo de reparar”. (AS COMBATIDAS flores... 1968, p. 54).

Estas fontes, portanto, revelam reação de agentes militares   can o de Geraldo Vandr , contra o que consideravam a excessiva liberdade de expressão conferida a certos agentes da subversão. Essas evidências sugerem que a audiência do Maracanãzinho parecia esperar identificar nas obras concorrentes sinais de algum tipo de (re)  o contra a ditadura militar instalada, polarizando a recepção das canções em sentido eminentemente político. Aquele público parece ter vislumbrado em *Pra não dizer que não falei de flores* o diálogo e o convite,

<sup>2</sup> Todavia, sobrevive certa memória sobre possível intervenção da c pula militar na TV Globo. (MARZAGÃO ... 1968, p. 13). Segundo Ribeiro (2003, p. 117): “Além da preferência da direção da Rede Globo, advertida pelos militares de que, caminhando e cantando, soldados morriam pela pátria, vivendo sem razão, o Vandr  não podia ganhar. A Globo, que sempre fazia a hora, não podia deixar acontecer: ‘De jeito nenhum!’. Segurança Nacional. Era uma ordem, e pronto. Não deu outra”. Mello (2003, p. 290). sugere que tal intervenção estava prestes a ocorrer, em caso de vitória de Vandr  e que o próprio Vandr  teria sido informado disso. Contudo, afirma que a direção da TV Globo teria apostado na derrota de *Caminhando*, e na noite da final nacional “Walter Clark estava apavorado com a possibilidade de que o resultado desse a vitória a Vandr ”. Já o escritor Rubem Braga, membro do júri, chegou a ponderar   época que “... se tratava de um júri em que politicamente havia de tudo, inclusive comunistas, e dentro do qual era impossível haver pressões”. (BRAGA, 1968).

ainda que cifrado, da canção para a ação política. Neste sentido, a canção de Geraldo Vandré parecia simbolizar (e amplificar) descontentamento que até então não invadira de forma tão veemente o cenário dos festivais. O humorista Ziraldo, membro do júri, ao comentar a vaia argumentou que “... o público compreendeu o significado político da música de Vandré”. (O TOM DO Festival... 1968).

Mas o embate do III FIC também estimulou outras leituras, e acabou detonando a condenação generalizada da canção engajada como possibilidade de ação política naquele contexto. Um dos primeiros a entrar em cena foi o escritor Nelson Rodrigues, que destilou ironia em sua coluna “Confissões de Nelson Rodrigues”. A argumentação de Nelson Rodrigues criticava alguns aspectos da “conduta do Vandré”, ao mesmo tempo expondo como a disputa estética encobria a sincronia das ações midiáticas que envolviam a produção do Festival:

Com o seu sucesso no “Festival da Canção”, o nosso Vandré tornou-se uma súbita figura nacional. [...] Abram os jornais, as revistas, ouçam os rádios, vejam as TVs. A fulminante celebridade de Vandré é de uma evidência estarrecedora. [...] Não sei porque, meteu-se na cabeça de muitos, inclusive na de Vandré, que sua letra e sua música iam ser as ganhadoras fatais. [...] Vandré e seus partidários, que eram numerosos e ululantes, estavam maravilhosamente certos da vitória. (RODRIGUES, 1968, p. 3).

Nelson Rodrigues comparava a atuação de Geraldo Vandré a um personagem de Eça de Queiroz em *Os Maias*, desconstruindo de maneira radical a figura que denominou “revolucionário de festival”. Na perspectiva de Rodrigues, Vandré incorporava em sua atuação um tipo de pensamento cuja ingenuidade ou voluntarismo acrítico não permitia vislumbrar o vetor comercial da ação artística naquele ambiente televisivo. Sua crítica, ao mesmo tempo em que caricaturava o artista engajado, denunciava os limites da canção “revolucionária” como veículo de ação política: “Eu, em casa, com a televisão ligada, vi tudo com prodigiosa nitidez”. (RODRIGUES, 1968). Isto é, através pelo veículo que então se anunciava como novo emblema da modernização conservadora promovida pela ditadura militar “... vi a bela, forte, crispada e jovem cara do Vandré. [...] instigado pelos seus fléis, Vandré perguntou, de si para si: ‘Abro ou não o verbo’. Seria o comício”. (RODRIGUES, 1968).

O jornal O Globo, em editorial intitulado “Vaías & Gorjeios”, ponderava que “Estamos em tempo de Festival da Canção Popular. Popular não significa demagógico. E canção não é sintoma de político, de propagandístico. [...] Cuidado com o uso das vaías”.<sup>3</sup> O escritor Fernando Sabino

---

<sup>3</sup> O Globo, 03 out. 1968, capa.

também ficara impressionado com a *performance* de Vandré, avaliando que “... a multidão o aplaudiu delirantemente, eu também aplaudiria, se estivesse lá.” (SABINO, 1968, p. 104). Contudo, o comportamento do artista no desenrolar do episódio foi sutilmente desconstruído pelo cronista, ao indicar o que considerava uma ameaça embutida na performance de Vandré:

[...] o ar dramático para convencer o público, os gestos de estudada precisão, como o que agradecia de maneira bem diferente e original os seus aplausos [...] não é fácil identificar os truques que levam as multidões a erigir um falso ídolo ou mesmo, a desejar um *fuehrer* (sic) [...] Eu mesmo não resistiria a tanta bacanidade. (SABINO, 1968, p. 104).

Assim, desconstruída a *performance* de Vandré, Fernando Sabino avaliou as premissas estéticas de *Pra não dizer que não falei de flores*. No entanto, ao contrário do artigo do coronel Octavio Costa, e articulando sua crítica aos moldes de Nelson Rodrigues, Sabino procurou desmontar com certo humor a sobriedade presente na “certeza revolucionária” da canção, argumentando que “*Votaria em Vandré se fosse jurado. Mas em matéria de hino cívico, prefiro mesmo A Marselhesa*”. (SABINO, 1968).

Neste sentido, o episódio estimulou intensos debates sobre a real eficácia da canção como veículo de ação política naquela conjuntura, permeando, inclusive, as considerações dos artistas envolvidos na querela. O próprio Jobim articulou crítica, na qual reiterava que “... em questão de música revolucionária, acho Bach, Beethoven, Ravel, Villa Lobos revolucionários. [...] Não há nada que liberte mais a alma do que a Arte. Letra que fala em sangue, guerra, isso não liberta ninguém”. (TOM JOBIM: com quem 1968). Chico Buarque também se manifestou, ponderando sobre a situação limite vivida pela “fórmula” do festival, em que torcidas organizadas tinham, de antemão, suas preferências cristalizadas. Sua impressão sobre a vaia admitia também a perspectiva, então pouco explorada, de que o público do festival se percebia como ator importante e atuante, no contexto político de repressão que o país vivia. Assim, o compositor avaliava que “... Eu acho que o atual clima brasileiro propicia uma vaia. O pessoal tá sempre a fim de vaia mesmo. [...] Talvez eles tenham razão e talvez a gente que faz música não tenha razão. [...] afinal nós estamos num país de vaia e a vaia é o hino nacional”. (DEPOIS da vitória, 1968). Entretanto, Chico Buarque também denunciava a impotência da ação política proposta na canção engajada, observando que “... a música não é o que querem que seja. A música não vai resolver coisa nenhuma. [...] A canção de protesto se cansou, ficou óbvia e inútil” (grifo nosso).

Percebe-se, portanto, que a proposta de engajamento cristalizada na canção e na performance de Geraldo Vandré acabou recebendo duras críticas. O ambiente militar pareceu vislumbrar no episódio um claro sinal do crescimento da *subversão*, para o qual os setores mais radicais pediam solução drástica. O “perigo” potencial representado pela



canção parecia supervalorizado pelos militares, não obstante tenha contribuído para o recrudescimento da repressão e censura no cenário musical. Neste sentido, a apresentação de *Pra não dizer que não falei de flores* no III FIC pode ter se constituído um ponto máximo da ideologia nacional-popular, que mesclou “... valores políticos de esquerda na busca de uma expressão cultural e estética que se convertesse em arma na luta pela modernização e contra o ‘imperialismo’” (NAPOLITANO, 1998, xxxi). A partir deste ponto máximo, contudo, verificou-se o recrudescimento geral da estrutura de controle autoritário também no ambiente sociocultural.<sup>4</sup>

Por outro lado, a reação de certos agentes à vaia a que foi submetida *Sabiá* pareceu unificar os discursos de uma série de personagens que prontamente saíram em defesa de Tom Jobim. O *Jornal do Brasil*, em editorial intitulado “Música e Política”, lamentou o comportamento de “uma parcela” do público do Maracanãzinho: “... recusar aplausos e – inacreditável – ao vaia, num gesto de ingratidão, um dos compositores que mais contribuíram, até agora, para dar à música popular brasileira a projeção internacional que, de há muito, ela perseguia”. (MÚSICA e Política... 1968). Já o jornal *Última Hora* comentou que a “injustiça” a Jobim já se desenhava há algum tempo e que o compositor “... depois de mais de um ano na América, levando a música brasileira a uma posição excepcional, voltou amargurado com as críticas que um bando de irresponsáveis faziam à sua ‘americanização’”. O jornal advertia que “... em respeito a tudo o que ele fez, faz e vai fazer, num palco onde está Tom Jobim não pode haver vaia”. (A TOM o que ... 1968). O colunista Mauro Wolff (1968, p. 2), do *Jornal do Brasil*, condenou a “... vaia injusta e desrespeitosa a dois dos maiores nomes da música popular brasileira”. Em defesa de Jobim, Chico Buarque considerou que “... o Tom vai embora, grava um disco com Sinatra, adquire o nome que ele tem lá no exterior e ouve isso”. (DEPOIS da vitória, 1968). Seu depoimento ainda revelou outros detalhes do status de Jobim naquele cenário: “Aí o pessoal aqui no Brasil fica de boca aberta, faz uma sala com o nome dele, uma porção de homenagens pra ele. Isso eu acho tão inútil como uma vaia”. (DEPOIS da vitória, 1968).

A verdadeira intercessão em favor de Jobim operada em vários espaços da imprensa escrita do Rio de Janeiro é bastante indicativa de seu status naquele cenário: “... o maior compositor do Brasil, aplaudido no mundo inteiro com seu trabalho certo e lindo ganhou uma vaia, como resultado do prêmio que o júri lhe concedeu”. (DUPIN, 1968, p. 8). Para parcela considerável de agentes que se pronunciaram, o compositor de alguma maneira representava valores musicais relevantes para o país como comunidade imaginada. Assim, “... a verdade é que a melodia de *Sabiá*, ou o ‘som’ se preferem, é inequivocamente brasileiro (sic) e nisto reside a sua grande importância”. (COSTA, 1968, p. 2). A sugestão de que “... é brasileiro

<sup>4</sup> Ver ainda reportagem de capa de *O Globo*, 03/10/68: “Costa e Silva repudia ofensas intoleráveis às Forças (sic) Armadas”. Dois meses depois, a revista *Visão*, em sua edição de 06/12/1968 informou, em “Panorama Político de 68”, que setores militares estavam exigindo do governo, “medidas mais duras contra a subversão”. Entre outros fatos, citavam a “quase vitória” da canção de Vandrê como um dos termômetros da “anarquia”. Arquivo IACJ, Coleção Imprensa.



*demais e só brasileiro. É assim o nosso Tom*”,<sup>5</sup> parecia ser alimentada por identificação do compositor com outro representante onipresente da música *nacional*: Heitor Villa-Lobos. Assim, “... *Sabiá não é um pastiche de Villa-Lobos, mas lembra a melódica do mestre e isto porque Tom percorreu os mesmos caminhos*”. (COSTA, 1968, p. 2). Ou, ainda, “... *não há vaia que tire de Tom Jobim o título de maior compositor brasileiro desde Villa Lobos*”. (OLIVEIRA, 1968, p. 2).

As reações suscitadas pelo episódio da vaia sugerem, portanto, a existência de certo consenso sobre a importância então conferida à bossa nova e seu maior artífice como face visível de um cânone de obras e autores identificados com a *moderna* música popular brasileira, ou MMPB, que começava a ganhar concretude. Mais que isso, evidenciam processo de institucionalização da figura de Jobim, em curso naquele momento e simbolicamente representado pela inauguração de sala com o nome do artista no Museu da Imagem e do Som, na cidade do Rio de Janeiro<sup>6</sup>. Este processo, aliás, já vinha sendo por outros personagens, como o compositor Caetano Veloso, então considerado um dos líderes do grupo tropicalista. Para Veloso:

[...] houve um momento inicial da BN em que ela corporificava isso que o Gil chama de ‘exercício da liberdade’. Mas depois de um certo tempo, na medida em que a BN se institucionalizou e adquiriu uma aura de ‘seriedade’, ela começou a estancar essa liberdade. (CAMPOS, 1993, p. 202)

O próprio Jobim parecia ciente deste processo embora a saturação comercial da bossa nova lhe indicasse certa ameaça para o prestígio cultural que aquela estética passou a galvanizar ao final da década:

Eu tenho um negócio importante a dizer a respeito da Bossa Nova, da mal chamada Bossa Nova. Primeiro lugar, muitas vezes dar nomes as coisas prejudica a compreensão. A Bossa Nova, por exemplo, aconteceu e isso todo mundo começou a chamar o negócio de Bossa Nova e surgiu aquela fase em que tinha advogado Bossa Nova, geladeira Bossa Nova, sapato Bossa Nova. Hoje em dia, Bossa Nova é uma palavra que perdeu o sentido. Se tornou uma palavra praticamente imprestável. Agora, sem dúvida que o movimento é importantíssimo. (JOBIM, 1967).

Mas qual teria sido a reação de Jobim em relação ao episódio da vaia?

<sup>5</sup> O Globo, 09 out. 1968. Arquivo IACJ, Coleção Imprensa.

<sup>6</sup> Conforme: “A sala do Tom”. Jornal do Brasil, 24/08/68. “Museu do Som dá nome de Tom Jobim à sala de música” Correio da Manhã, 24/08/68. “MIS agora tem sala Tom Jobim”. O Globo, 24/08/68. “Tom Jobim recebe homenagem”. O Estado de São Paulo, 24/08/68. “Tom Jobim é nome de sala no MIS”. Diário de Notícias, 24/08/68.. “MIS lança novo disco e dá nome de Tom à sala”. O país, 24/08/68.

As fontes indicam que desapareceu logo após a proclamação do resultado e o articulista do *Jornal do Brasil* afirmava que “... poucas pessoas podem avaliar como terá sido duro, para Antonio Carlos Jobim, ser recebido com vaia no Maracanãzinho”. (OLIVEIRA, 1968). Em depoimento concedido alguns dias depois, Jobim narrou suas impressões sobre o episódio:

Realmente, eu queria botar o *sabiá* para cantar e ele tinha cantado. Não percebi detalhes especiais da vaia, mas você não pode tirar primeiro lugar em nada porque aquilo provoca logo uma série de coisas. [...] Saí por baixo do palco, com um rapaz da TV Globo, a quem Dori Caymmi pediu que me levasse para o carro. Fui me esgueirando pelos carros estacionados e peguei o meu Fusca, deixando mulher e filhos para trás. Senti uma emoção tão esquisita... eu não estava preparado automaticamente para ganhar festival. Aquele túnel comprido, eu falando com o Chico... ô Chiquinho, veja o que você fez. Aquele supertúnel com máxima 60, mínima 40, mantendo distância de 50 metros. Aí dei uma choradinha pequena. Chorei bem, mas pouco, sem saber bem por quê. Que loucura, disse eu... (20 MIL pessoas ... 1968).

Portanto, a participação de Jobim no III FIC foi particularmente traumática justamente porque expôs uma fratura entre a sua posição consagrada no cânone da *moderna* música popular brasileira e as expectativas do público presente no Maracanãzinho. A vaia a *Sabiá* se tornava um fenômeno de difícil compreensão, tanto para seus autores quanto para aqueles que consideravam Jobim como ícone dessa modernidade. Pois, se a música de Jobim, que tão perfeitamente parecia resumir a estética da bossa nova, já fora consagrada por nomes de relevância indiscutível no cenário cultural internacional, como entender sua desaprovação no Brasil? E, se a canção de Geraldo Vandré parecia aglutinar as expectativas políticas do público presente no III FIC, o que *Sabiá* trazia em sua proposta? Em que medida a compreensão da estrutura poético musical da canção pode sugerir (e aprofundar) problemáticas para a discussão?

### *Sabiá*<sup>7</sup>

*Sabiá* é resultante da parceria iniciada em 1966 entre Tom Jobim e Chico Buarque, inicialmente pensada como peça instrumental de câmara, intitulada *Gávea*. Cezimbra, Callado e Souza (1995, p. 121) relata que *Sabiá* acabou tendo sua letra escrita por Chico Buarque em meio a algumas sugestões de Jobim. A partir da repercussão no III FIC, *Sabiá*

<sup>7</sup> A análise de *Sabiá* empreendida aqui deve muito ao brilhante ensaio “Canção do Exílio”, de Lorenzo Mammi (2004). Os exemplos musicais citados foram extraídos de trechos da partitura impressa. (JOBIM, 2001, v. 3).

descreveu trajetória que a transformou em *standard* da música brasileira, recebendo inclusive versões em outras línguas. Ao longo de 1968, foi regravaada outras cinco vezes, embora Tom Jobim só tenha incluído sua primeira interpretação da canção no disco *Stone Flower*, de 1970 <sup>8</sup> (CABRAL, 1997, p. 522).

Segundo Mammi, *Sabiá* é uma canção em três partes, construída a partir do desenvolvimento de um motivo musical de três notas repetidas, anunciado várias vezes ao longo da composição (MAMMI, 2004, p. 16-18). Este motivo dá voz à afirmação inicial *vou voltar*, repetida insistentemente ao longo da canção por um enunciador que fala em primeira pessoa. Este motivo ainda aparece outras vezes na canção, disfarçado, com seus valores rítmicos modificados e frequências alteradas em vários versos:

*Vou voltar*  
*Sei que ainda vou voltar*  
*Para o meu lugar*  
*Foi lá e é ainda lá*  
*Que eu hei de ouvir cantar uma sabiá,*  
*Cantar o meu sabiá*

*Vou voltar*  
*Sei que ainda vou voltar*  
*Vou deitar à sombra de uma palmeira que já não há*  
*Colher a flor que já não dá*  
*E algum amor talvez possa espantar*  
*As noites que eu não queria*  
*E anunciar o dia*

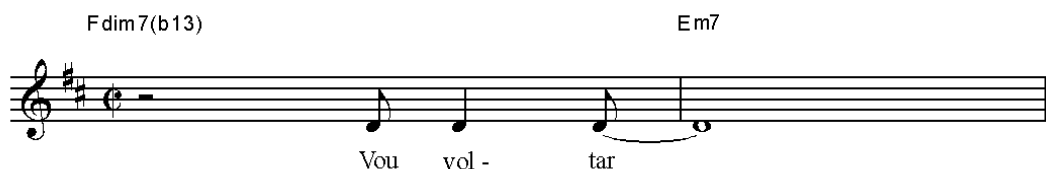
*Vou voltar*  
*Sei que ainda vou voltar*  
*Não vai ser em vão*  
*Que fiz tantos planos de me enganar*  
*Como fiz enganos de me encontrar*  
*Como fiz estradas de me perder*  
*Fiz de tudo e nada de te esquecer.*

Este motivo de três notas funciona como elemento condutor da canção, permeando as intervenções do enunciador ao longo dos versos:

---

<sup>8</sup> O compositor regravaria essa obra outras três vezes, em 1980 no álbum *Terra Brasilis*, e em 1987, nos álbuns *Tom Jobim Inédito*, e *Rio Revisited*, respectivamente.

### Exemplo 1 – *Sabiá* – Motivo melódico em notas repetidas.



No entanto, as aparições deste motivo são pautadas por uma sensação crescente de estranhamento, em função das diferentes disposições rítmicas e melódicas que assume. Isto é, suas aparições ao longo da canção não ocorrem como pontos de repetição literal; sua célula básica quase sempre está metamorfoseada em algum nível. Este estranhamento, por sua vez, é ampliado na estrutura formal da obra, cada seção progredindo de maneira a aprofundar o sentimento de perda que é o tema, basicamente, do plano narrativo.

Já nos primeiros dois versos, a voz do enunciador afirma um desejo, (*Vou voltar Sei que ainda vou voltar*) reiterado por uma construção musical que tende a afirmar a tonalidade, por meio de movimento cadencial. No entanto, no decurso poético esta resolução se torna obscura, pois a música não confirma *ré maior* como o centro tonal da obra, e sim, seu relativo menor, exatamente no ponto em que o enunciador reitera para onde quer voltar (*para o meu lugar...*). Neste ponto, se estabelece a primeira ambiguidade: *o meu lugar*, afirmado com certeza pelo enunciador não se dá na esperada tonalidade de *ré maior* que iniciara a frase, mas em seu duplo, no modo menor. Por aí ocorre a segunda aparição do motivo *vou voltar*, com ligeira modificação rítmica.

### Exemplo 2 – *Sabiá* – Transposição do motivo melódico




Em sua terceira repetição, (*foi lá e é ainda lá*), o motivo aparece dilatado ritmicamente, sobre progressão na região da subdominante *sol*, demarcando nova ambiguidade: o enunciador fala de um lugar já conhecido (*foi lá...*), todavia, a harmonia orienta-se para um

ponto até então inexplorado na peça. Simultaneamente, o *fá#* que modaliza o percurso melódico do motivo neste momento, funciona quase como tensão no fluxo harmônico, investindo a voz de aspecto dissonante em relação aos acordes da passagem:

### Exemplo 3 - *Sabiá* - Motivo de três notas transposto e dilatado, com interpolações

Gm(maj7)/B<sup>b</sup>      A6      A<sup>b</sup>maj7(#5)      Gmaj7      F#m7



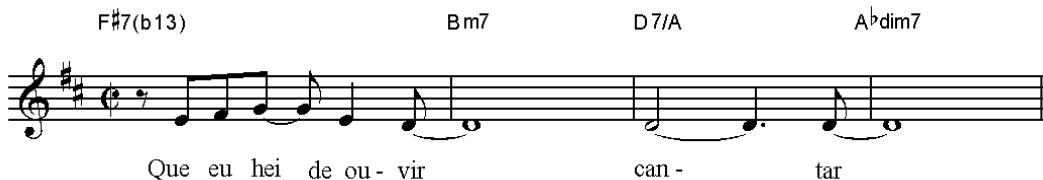
Foi      lá      e - é a - in - da      lá

A harmonia oscilando entre a subdominante sol (menor e maior) e a dominante.

Em seguida, a nova apresentação do motivo (*ouvir cantar*), que também aparece dilatado ritmicamente ocorre sobre progressão harmônica instável, cuja repetição parece anunciar movimento cadencial em que *si menor* tende a se estabelece como centro tonal.

### Exemplo 4 – *Sabiá* – Motivo melódico dilatado

F#7(b13)      Bm7      D7/A      A<sup>b</sup>dim7



Que eu hei de\_ou - vir      can -      tar

De fato, o acorde esperado de *si menor* está onde deveria; contudo, seu sentido não é definitivo, uma vez que a frase melódica continua em direção a uma nova cadência. Esta se dá ao final da frase de resposta, também marcada com o motivo (*cantar o meu sabiá*), mas que conduz a um precário final, da frase e da seção como um todo (cc. 32). Isto porque o acorde que pontua este final, *ré maior* acrescido de sexta e nona, soa ao mesmo tempo como tríade maior e/ou sua relativa menor, ambas as faces do mesmo polo harmônico. Por outro lado, como se encontra invertido, isto é, com sua quinta, *lá*, no baixo, o sentido de resolução da harmonia fica obscurecido. Aliás, o discurso harmônico do verso como um todo se orienta quase como paralelismo de uma hipotética harmonia original, em virtude das substituições dos acordes:

### Exemplo 5 – *Sabiá* – Motivo melódico dilatado, com interpolações



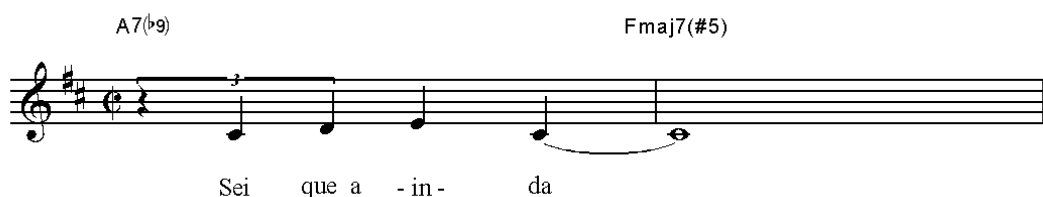
Em resumo, a primeira parte da canção desenvolve plano narrativo em que o registro é o da certeza: *vou voltar... sei que... o meu lugar... é ainda lá... o meu sabiá*, borrado apenas por um *hei de ouvir*. Estas certezas do enunciador são descritas melodicamente através de uma espécie de arco, que abriga as diversas frequências em que ocorrem as repetições do motivo principal: *ré, si, fá#, lá*. Notas que, afinal, constituem a base do acorde final do movimento. No plano harmônico, contudo, instala-se outro registro, que oscila entre as tonalidades de *ré maior* e de *si menor* como centros tonais latentes. Do cruzamento destas instâncias, concretizados na palavra cantada surge outro quadrante, no qual a ambiguidade recorta o plano discursivo, corroendo as certezas anunciadas.<sup>9</sup>

Na segunda parte da canção instala-se de vez o registro da incerteza, tanto na construção musical quanto no plano narrativo. No primeiro verso, (*Vou voltar*) letra e música retomam a ideia inicial da canção, na configuração do motivo melódico de três notas repetidas e em sua harmonização. A partir daí, contudo, a certeza do enunciador em *voltar* é gradativamente distorcida, e o próprio plano narrativo começa a ceder, pois o *lugar* que encarna o sentimento de perda e separação também parece outro. Já no segundo verso, (*sei que ainda vou voltar*), pouco antes da segunda repetição do motivo, ocorre um deslocamento, pois a harmonia não resolve em *ré maior*, e sim, na ambígua tonalidade de *fá*. Uma nota da melodia em especial, um *dó#*, é simbolicamente importante neste contexto, por se constituir – na interação com a harmonia – um intervalo aumentado de difícil execução, o que

<sup>9</sup> Também percebida por Pedro Py: “[...] a canção *Sabiá*, de Tom Jobim, apresenta uma ambiguidades em relação ao estabelecimento de sua tonalidade principal. A dificuldade em determinar o centro tonal da peça reside na indefinição do *ré maior* observada pela ausência da tônica nos acordes iniciais da peça. Noto também a linha do baixo bastante cromática, dificultando a definição da tonalidade. *Sabiá* é, assim, um caso paradigmático da obra jobiniana, que apresenta baixos como melodias independentes, com seus próprios contornos, gerando uma aparente contradição em relação às melodias principais das canções”. (PY, 2004, p. 27).

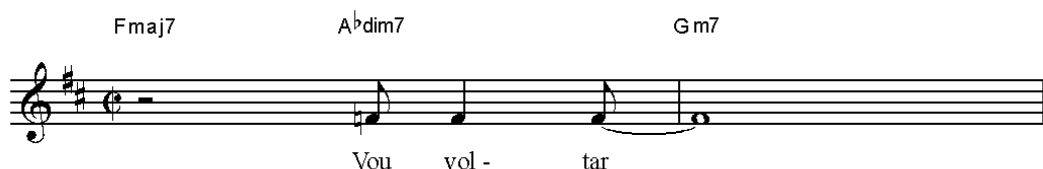
aumenta o efeito de estranhamento. Neste ponto a sonoridade adquire caráter suspensivo, pois a resolução esperada em *ré maior* (ou mesmo *si menor*, como na primeira parte) não ocorre; em vez disso a harmonia salta em modulação para *fá*, aspecto que marca especialmente esta seção da canção (cc. 35-38).

#### Exemplo 6 – *Sabiá* – resolução inesperada



Por força desta modulação para *fá*, a reapresentação do motivo de três notas repetidas aparece neste contexto como intervalo instável e de difícil execução na harmonia de *sol menor*, tanto mais se considerado o trajeto desta mudança da tonalidade.

#### Exemplo 7 – *Sabiá* – repetição do motivo melódico



Esta reviravolta no plano harmônico funciona como alegoria do terceiro verso, no qual o enunciador ainda demonstra alguma certeza em seu desejo de *voltar*. No entanto, o *lugar* deste reencontro já é outro, revelado pela melancólica inversão do verso original de Gonçalves Dias, “*Minha terra tem palmeiras*”, que se torna:

*Vou deitar à sombra de uma palmeira que já não há*

A partir deste momento, instaura-se trajetória de sucessivos enganos constatados pela voz do enunciador, pois os desejos deste estão barrados pela impossibilidade: aquele mundo natural (idealizado) que reverbera a felicidade adiada foi deixado para trás. Ao mesmo tempo, harmonia e melodia em seu conjunto recortam em profundidade a distância deste



mundo *que já não há, que já não dá*. Isto porque a modulação para *fá*, inicialmente maior, resvala para seu homônimo *fá menor*, aliando ao plano narrativo outro engano: a nova tonalidade em que a seção parecia transitar também apresenta certo grau de ambiguidade. Este plano de incertezas percorre praticamente toda a seção, e o caminho de volta da tonalidade de *fá menor* para *ré maior* descreve longo movimento cromático descendente, balizado pelos versos em que o enunciador afirma:

*E algum amor talvez possa espantar  
As noites que eu não queria  
E anunciar o dia*

Nesta passagem capital, a interação entre letra, melodia e harmonia adquire densidade inédita na obra, articulando múltiplos significados. Inicialmente, o caráter cromático da melodia reitera a incerteza do quinto e sexto versos, ambos os planos reverberando a precariedade da situação do enunciador (cc. 40-50). Por outro lado, a longa descida cromática da harmonia que se inicia neste trecho dramatiza de maneira sutil o sentimento que toma conta do enunciador ao revelar que a separação de seu desejo se deu em função de uma contingência (*as noites que eu não queria*). Por fim, todos os planos atingem desfecho em suspensão, e a construção musical parece anunciar o retorno à tonalidade inicial, *ré*,<sup>10</sup> repercutindo o plano poético, em que o enunciador sonha com a possibilidade de retorno (*anunciar o dia*).

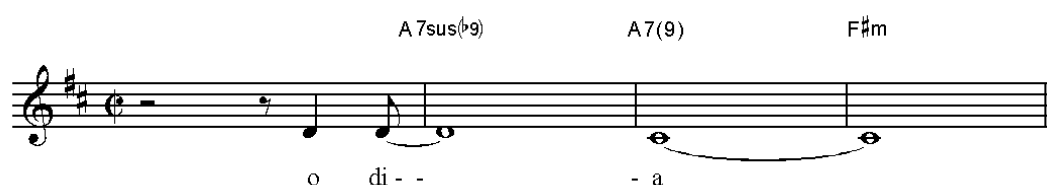
Em um sentido mais profundo, este trecho maneja duas imagens muito caras ao contexto sociocultural da década de 1960, especialmente observáveis na linguagem da canção engajada. Naquela perspectiva estética, o *dia que virá*, passou a assumir importância poética que não raro extrapolou seu significado mais prosaico e literal. Assim, o *dia que virá* passou também a reverberar aspirações políticas e históricas, como momento futuro de redenção, que fatalmente chegaria para redimir as injustiças no país. Sintomaticamente, tais associações passaram a configurar mote para a canção engajada, construídas em tonalidades maiores, grandiloquência interpretativa e com certeza épica.<sup>11</sup>

O plano poético de *Sabiá*, por sua vez, parece assinalar a contraparte deste dia, a *noite em que se está*, evocando outra imagem particularmente cara ao período, isto é, o autoritarismo do Regime Militar. Estas duas imagens se fundem nos versos da canção em situação

<sup>10</sup> Que parece se realizar através da cadência [Em/A – A7/4(b9) – A7(9)], ligeiramente modificada por novas dissonâncias, mas em essência, a mesma dos compassos iniciais da obra. Compassos 57-59.

<sup>11</sup> Mote que recebeu críticas ainda ao final da década, justamente em função de ser considerado imobilista e voltado antes à catarse combinada entre público e intérprete(s) no reduzido espaço da canção que propriamente à ação política. (GALVÃO, 1976).

suspensiva, exatamente ao final de um movimento descendente que parece anunciar o retorno à tonalidade inicial<sup>12</sup>. Assim, o trecho descreve analogia que equipara as noites ao movimento cromático descendente do baixo e o anúncio do dia ao movimento cadencial que fica em suspensão até praticamente o final da frase. Entretanto, o desfecho da cadência desconstrói novamente o registro narrativo que parecia retomar alguma esperança. Isto porque a sincronia desejada entre o plano narrativo (a chegada *do dia*) é contraditada pela música, que na cadência esperada escapa para *fá sustenido menor* (cc. 59-60). O resultado geral da interação entre som e canto permite uma interpretação sombria: *o dia pode não vir...*

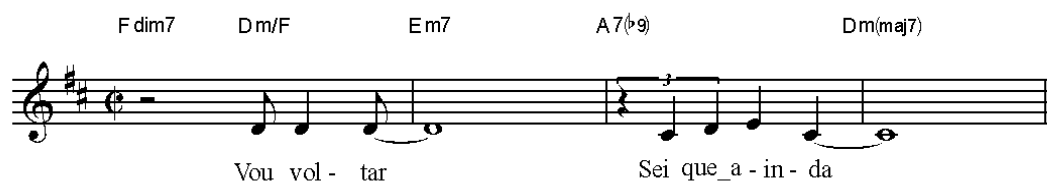


Exemplo 8 – *Sabiá* – contradição entre plano narrativo e resolução cadencial

Após todas estas hesitações e reviravoltas, a terceira parte da canção parece iniciar como se realmente fosse ocorrer um retorno, uma repetição da estrutura musical da primeira parte, sugerida pelo fraseado melódico similar. Os dois versos iniciais da terceira parte, aliás, são idênticos musicalmente aos versos iniciais das outras duas seções, retomando sempre a mesma construção inicial, com o motivo melódico de três notas repetidas sob o crônico (*vou voltar*) harmonizado com os mesmos acordes. Sua continuação, contudo, demarca nova e intrigante solução para a reapresentação do motivo musical que envolve o final do verso (*sei que ainda vou voltar*). Aqui, a resolução do movimento cadencial é surpreendida por outra harmonia, *ré menor*, e a interação entre melodia e harmonia promove novo estranhamento melódico, reforçado pelo fato de a nota da voz, *dó#*, ser novamente um intervalo de difícil execução:

Exemplo 9 – *Sabiá* – Deslocamento do plano narrativo, pela não resolução melódica

<sup>12</sup> Esta linha descendente do baixo é articulada por uma engenhosa progressão harmônica: *fá* (Fm) – *mi* (E(#5)) – *mi bemol* (Abm7/Eb) – *ré* (Bm/D) – *ré bemol* (Ebbb7) – *dó* (Am6/C) – *si*, em suspensão (B74 - B7) – *si bemol* (Gm6/Bb) – *lá* (Em/A). Compassos 50-56.



Melodicamente o trecho é praticamente igual aos mesmos segmentos das outras duas seções; cada frase mantém os intervalos originais da linha melódica, ainda que ligeiramente diferenciados por alterações rítmicas. Mas as resoluções inesperadas no registro harmônico para esta mesma melodia em todas as três partes da canção sempre promovem novos sentidos para o texto poético. Aqui, a inesperada resolução em *ré menor* é apenas temporária, pois a continuação da terceira parte, sob o verso (*não vai ser em vão*) cadencia novamente para a tonalidade de *fá maior*, seu relativo maior (cc. 67-68). A partir deste ponto a canção promove outra reviravolta, demarcada pela voz do enunciador, que inicia um devaneio final, apontando série de ações já realizadas e pautadas pela frustração. Todas estas ações são marcadas no plano melódico, por aparições do motivo de três notas repetidas, em *fá* (*me enganar*) e, nos versos seguintes (*me encontrar... me perder... te esquecer*), em *ré*. Entretanto, aqui o plano harmônico delimita novo sentido para a articulação cantada destes motivos, e para o final da canção como um todo, em função do ineditismo da progressão que se desenvolve nestes versos. Na realidade, a tonalidade de *fá maior* que parecia novamente afirmada, gradativamente passa a ceder lugar para a tonalidade relativa de *ré menor* retomando, em outro contexto, procedimento já utilizado na primeira seção da canção. Isto é, assim como na primeira parte da canção, o plano harmônico desta terceira seção parece oscilar entre uma tonalidade maior e sua relativa menor, faces opostas do mesmo campo. Isto, porém, não acontece totalmente no final da canção. Nos versos finais da terceira parte, a harmonia passa gradativamente a polarizar as ações sobre os acordes de *ré menor* e *sol menor*, inculcando novo sentido ao discurso justamente em função de reforçar o caráter modal (*eólio*) desta combinação. Desta maneira, as repetições do motivo musical sob essa progressão acabam por diluir qualquer atratividade para *fá maior*, a tonalidade inicial da seção, adquirindo finalidade em si, pois a força da modalidade acaba se instaurando. Neste sentido, o retorno a um ponto inicial qualquer, que poderia estar localizado em *fá maior*, não acontece. Ao contrário, a parte final da canção resvala para um caminho harmônico que reforça de maneira sutil um dado fundamental do texto: perdendo-se na progressão modal, a música sugere a dissolução de qualquer ilusão de volta, no plano poético.

Além disso, o registro interpretativo de Jobim reforça sobremaneira esta ambiguidade estrutural da canção. A interpretação, calcada em deslocamentos rítmicos da melodia, obtidos através da interpolação de pausas e sincopas com a simetria da versão apresentada

no FIC,<sup>13</sup> contribuindo decisivamente para a atmosfera hesitante, melancólica. O trecho incorporado sem a anuência de Chico Buarque também foi suprimido, resgatando a atmosfera conflitante entre planos narrativo e musical. Ao mesmo tempo, a voz de Jobim apresenta sempre um registro de intensidade mínimo, sem *vibrato*, quase claudicante. Enquanto a condução rítmica é praticamente inteira derivada do grupo instrumental clássico da bossa nova, a sonoridade orquestral é vazada, pontuando brevemente as passagens da voz e privilegiando os timbres das flautas e trombones. Só na introdução e *coda*, o arranjo utiliza um *tutti* orquestral, ainda assim em registro *mezzo forte*, na onomatopeia do canto do *Sabiá*, tão cara a Heitor Villa-Lobos.

Um dado fundamental da construção musical de *Sabiá* é a maneira particular como a técnica de *modulação*, a maneira como a mudança de tonalidade que marca as passagens entre as três partes da canção é utilizada pelo compositor.<sup>14</sup> Em um sentido mais geral, a relação entre as diferentes tonalidades utilizadas sugere um sentido de simetria estrutural enviesada, na medida em que todas as três partes da canção exibem certo grau de ambiguidade na definição da tônica. Assim, a primeira parte oscila entre *ré maior* e *si menor*, faces do mesmo polo; a segunda parte oscila entre *fá maior* e seu homônimo, *fá menor*, também sonoridades do mesmo campo harmônico; finalmente, a terceira parte também oscila entre *fá maior* e *ré menor*, seu relativo, assim como na primeira seção.

Em sentido mais profundo, a sutileza estrutural que marca estreita relação entre o texto poético e as diversas modulações em *Sabiá*, também parece evocar uma questão ligada ao próprio itinerário estético da bossa nova de Jobim. Pois a modulação para a região da *mediante*, que articula a passagem da primeira para a segunda parte da canção ilustra simbolicamente a sensação de desagregação que invade a perspectiva do enunciador. O principal significado deste tipo de movimentação harmônica reside na impactante distância entre as regiões tonais que parecem materializar as sonoridades das duas primeiras partes da obra, *ré maior* e *fá maior*.<sup>15</sup> E este impacto se torna um tanto mais acentuado na medida em

<sup>13</sup> Esta parece ter sido uma opção do compositor em sua gravação, uma vez que o manuscrito da obra revela métrica da melodia muito próxima àquela apresentada por Cinara e Cibeles no FIC. A versão apresentada no III FIC por Cinara e Cibeles é cantada em dueto, e não mais remete à presença de um único enunciador. A divisão rítmica é mais simétrica, sem recortes rítmicos ou sincopas, privilegiando valores inteiros de mínimas, semínimas e colcheias nas notas e articulação que obedece a um sentido mais preciso, linear. Ao mesmo tempo, a canção incorpora outro sentido com a inclusão da parte final, patente na expressão das intérpretes, cuja fisionomia grave cede, gradativamente, lugar a uma felicidade contida, potencializada pelo gestual. Em síntese: a interpretação conferida a *Sabiá* por Cinara e Cibeles, possui como característica básica uma perspectiva otimista, direta, cuja tentativa de clareza contrasta com as diversas ambiguidades presentes na canção. (CYNARA e Cybele cantam ... 1968)

<sup>14</sup> Pedro Py tende a considerar, amparado em Forte, esta passagem e as demais ao longo da obra como exemplos de *tonicização*, também apontando relação intrínseca entre tratamento harmônico e texto: “As tonicizações seguem uma relação hierárquica com o texto, sendo a primeira (*si menor*) referente à manifestação de um desejo de viver novamente sensações do passado, não realizadas plenamente. Já na segunda, numa região mais distante (*fá menor*), exacerba-se o conflito, revelando o mesmo desejo, impossível de realizar-se, com um aumento de tensão, musicalmente representado pela relação de trítone dessa tonicização com a anterior”. (PY, 2004, p. 87-88). Para definições conceituais de modulação e tonicização. (KOSTKA, S. & PAYNE, D., 1995)

<sup>15</sup> Denominada *relação de medianas cromáticas*, esta mudança de uma tonalidade para outra, separada desta por intervalo de terça assegura uma surpreendente sucessão, ampliando o espectro de relações tonais. Por

que a tonalidade de *fá maior* também não se estabelece firmemente ao longo da segunda parte, derivando para seu homônimo, *fá menor*.<sup>16</sup> Na terceira parte da canção, a hesitação em relação ao estabelecimento de *fá maior*, seguida da passagem para o trecho modal em *ré* também revela este caminho sem volta, com um aparente atenuante: o final da canção retorna a uma sonoridade próxima, mas não igual à do começo. Esta relação entre as tonalidades que se estabelecem precária e sucessivamente em *Sabiá* redonda em analogia crucial em relação ao texto: elas evocam a distância cada vez maior entre o desejo e sua satisfação e apontam, no limite, para uma impossibilidade. A desagregação progressiva da tonalidade inicial da obra, por força deste processo de desconstrução do discurso tonal, revela a percepção da impossibilidade de harmonização entre o indivíduo poético e o mundo. Nestes termos, a canção claramente aponta para um impasse: sua arquitetura interna desenvolve um caminho peculiar, acabando em um lugar harmônico diferente de onde começa.<sup>17</sup>

Esta fina interação dialética entre texto e música, sintetizados na palavra cantada, parece cristalizar o caráter ambíguo da canção como um todo, mas também revela característica construtiva da música de Jobim. Em *Sabiá*, a afirmação peremptória e até certo ponto, obsessiva (*vou voltar*), é confundida e constantemente contraditada pela interação melodia/harmonia. Isto é, letra e música comentam-se mutuamente, mas desta interação resulta um terceiro plano, no qual os sentidos convergem para uma sutil desconstrução do itinerário poético. Neste sentido, a glosa da *Canção do Exílio* é deslocada pela estrutura musical, adquirindo novo sentido, oposto ao do texto de Gonçalves Dias.

Se pensada sob esta perspectiva, *Sabiá* radicaliza o projeto estético bossa novista, com a integração entre esses parâmetros construtivos reverberando o desejo de conciliação entre o indivíduo e o mundo. Mas aqui o projeto está invertido: a articulação entre as diversas instâncias que integram a canção (letra/melodia/harmonia/interpretação) sugere que a conciliação entre o indivíduo e o mundo, entre o desejo e sua satisfação, derivam para um sentido oposto. Finalmente, o dado que mais chama a atenção nesta canção é justamente a coincidência histórica, certamente não premeditada por seus autores. No olho do furacão político de 1968, *Sabiá* apontava sem saber para o não lugar da estética bossa novista naquela conjuntura. Sua voz, todavia, não foi sequer ouvida.

---

essa razão também é denominada “coloristic successions”. O caminho impactante das relações de mediante, aliás, já é simbolizado em uma escala microscópica, na relação de terça entre os acordes de *si bemol – fá suspenso – ré suspenso* na introdução orquestral de *Sabiá*. Para a definição das relações de mediante, (KOSTKA; PAYNE, 1995, p. 324-440). Tiné aponta que as modulações para a região da mediante já se constituíam um recurso conhecido e utilizado por Jobim em outras obras, como nas seções B de *Desafinado* e *Garota de Ipanema*. (TINÉ, 2001).

<sup>16</sup> Neste caso, a relação entre as medianas se torna ainda mais distante, constituindo uma relação *duplamente cromática*, (*Double chromatic mediant*), pois além do contraste no modo, não há nenhuma nota comum entre ambas as tríades de *ré maior* e *fá menor*. (KOSTKA; PAYNE, 1995).

<sup>17</sup> Noção que parece consensual entre seus principais comentaristas, ainda que guardadas as diferenças de aproximação teórica e de interpretação de seu sentido histórico e simbólico. (MAMMI, 2004), (GARCIA JR., 2006, p. 187-210), (PY, 2004).

## *A canção em debate: música e política no ambiente dos festivais*

A análise das fontes arroladas revela evidências de que os acontecimentos do III FIC constituíram momento crucial para o entendimento do cenário musical brasileiro do final da década de 1960, com seus debates, dilemas e potencialidades. Em sentido mais profundo, o exame dos elementos que culminaram com a vaia à *Sabiá* é revelador de complexo cenário, no qual a música popular incorporou intenso entrecruzamento de concepções estéticas, referentes a códigos musicais *stricto sensu*, com outros vetores, gerados principalmente em virtude do fenômeno do engajamento artístico.

No III FIC, as opiniões estéticas e políticas radicalizaram-se, e mesmo confundiram-se, gerando embate entre expectativas distintas de envolvimento e atuação dos artistas em relação ao cenário político/ideológico da nação, às vésperas do AI-5. Isto porque o palco do festival, além de funcionar como arena de disputas entre tendências estéticas diversas, também acabou se constituindo um dos poucos espaços públicos para a discussão política, sufocada pelo governo militar com a prisão e o desaparecimento de lideranças consideradas “subversivas”. Em 1968, entretanto, a aliança entre classes médias, intelectuais e massas em torno de propostas de transformação social e política, tornaram-se especialmente problemáticas, na medida em que o novo regime cortava os canais de organização entre trabalhadores, camponeses, estudantes e intelectuais (CODATO, 2004).

Por outro lado, os debates sobre o engajamento em face da situação política, com seus reflexos no programa das tendências estéticas em disputa, formavam quadro sutilmente manejado – não sem tensões, ressalte-se – pela indústria do disco através da instituição dos Festivais (NAPOLITANO, 1998). Quadro este no qual os compositores estavam inapelavelmente inseridos, na condição de protagonistas de disputas simbólicas entre tendências estéticas aparentemente divergentes no campo da música popular, embora nem sempre conscientes das dimensões mercadológicas envolvidas nelas. Esta especificidade tornava o cenário particularmente complexo e, no limite, acabou por esvaziar o formato do festival como ação prospectiva por parte da indústria fonográfica. As dinâmicas conjunturais derivadas do corte histórico de 1968 geraram uma aparente desorganização do ambiente cultural brasileiro. No cenário musical, a ação conjunta destas forças redundou em prisões e exílios de alguns dos principais nomes então vinculados ao espaço da MPB, acendendo um sinal de alerta tanto para a crítica musical como para a indústria fonográfica (STROUD, 2008).

Neste sentido, convém analisar as expectativas em jogo que colocaram em campos opostos *Sabiá* e *Pra não dizer que não falei de flores*. Pode-se postular que o festival colocou evidenciou duas expectativas aparentemente conflitantes: de um lado a *canção de barricadas*,

cuja mensagem anunciava a revolução popular iminente; de outro, a representação de uma estética cuja *modernidade* parecia, naquele momento e para aquele público, ultrapassada pela história, acrítica e desligada da “realidade nacional”. A questão central impunha-se em termos de qual tendência assumiria hegemonia no cenário cultural, muito embora essas correntes trouxessem em si projetos estéticos em que imagens de brasilidade e modernidade figuravam como importantes vetores, ainda que com sinais aparentemente trocados. O que se deu, entretanto, foi uma dupla derrota.

A consagração, seguida da contundente crítica à canção de Geraldo Vandré acabou revelando a crise do projeto de arte popular do CPC/UNE, cujo entendimento do nacional-popular atuava como referencial estético/ideológico para a produção musical de cunho engajado. Se *Pra não dizer que não falei de flores* obteve a aprovação maciça do público naquele momento, outros fatores, como o AI-5, o recrudescimento da censura e mesmo a própria postura de Geraldo Vandré, acabaram por levar sua carreira ao colapso. Além disso, os debates sobre o resultado do III FIC promoveram profundo questionamento dos limites da proposta estética da canção engajada.

Por sua vez, a vaia a Jobim revelava o quanto a estética representada pelo compositor parecia deslocada historicamente naquele ambiente. O próprio compositor ponderou que sua canção carecia de apelo para as expectativas em jogo, pois “... exige certa atenção para ser ouvida. Não tem impacto. Transmite uma coisa quase secreta, para uma humanidade que já não tem tempo de ver e olhar coisas”. (20 MIL pessoas ... 1968). Mas a questão era mais profunda.

Para Mammi (2004, p. 27), *Sabiá* mimetizou a crise do projeto bossa novista jobiniano, calcado em referencial contemplativo em relação a uma natureza edênica que convive sem problemas com a modernização em marcha. Desta forma, a canção tematiza (ainda que inconscientemente) a percepção deste descompasso e a tentativa de conciliação no plano musical entre a experiência da vida e a experiência estética. Na outra ponta, em perspectiva mais prosaica, também remete à experiência pessoal do compositor, seu exílio voluntário nos Estados Unidos, a saudade que sentia do Brasil e a expectativa de retorno à vida boêmia que levava na zona sul carioca.

Ambas as interpretações não são excludentes, compondo fios da mesma trama, calcada na expectativa futura da tentativa de retorno que se sabe de antemão fadada ao fracasso. Desta maneira, mais que anunciar a experiência do exílio como alguns cronistas sugeriram não sem certa razão, *Sabiá* refletiria o ocaso do próprio programa estético incorporado pela bossa nova. Neste sentido, as novas perspectivas sobre a relação entre música, estética e política acabaram por relegar a proposta jobiniana a uma espécie de não-lugar histórico: a bossa nova e seu público não eram mais os mesmos. O Brasil tampouco.



## Referências

BRAGA, Rubem. Vandr  e o Sabiá. *Diário de Notícias*, 3 out. 1968. Arquivo IACJ, Coleção Imprensa. Disponível em:<<http://www.jobim.org/jobim/handle/2010/9792>>. Acesso em: 20 fev. 2015.

CABRAL, Sérgio. *Ant nio Carlos Jobim: uma biografia*. Rio de Janeiro: Lumiar, 1997.

CAMPOS, Augusto. *Balanço da Bossa e outras bossas*. 5. ed. São Paulo: Perspectiva, 1993.

CEZIMBRA, M rcia; CALLADO, Tessy; SOUZA, T rik de. *Tons sobre Tom*. Rio de Janeiro: Revan, 1995.

CODATO, Adriano. O Golpe de 1968 e o Regime de 1968: Aspectos conjunturais e variáveis históricas. *História: Questões & Debates*, n. 40, 2004.

COSTA, Haroldo. "Sabiá na primavera". *Diário de Notícias*, 2 . Seção, Coluna Música Popular, 01/10/68, p. 2.

COSTA, Octávio. As Flores do Vandr . *Jornal do Brasil*, 06 out. 1968. p. 36. Caderno 1.

CYNARA e Cybele cantam Sabiá - FIC 1968 - Rede Globo. Disponível em:<<https://www.youtube.com/watch?v=Zhxcu55PRHI>>. Acesso em: 22 jan. 2015.

DUPIN, Hugo. Respeitem Tom Jobim. *Diário de Notícias*, 2. Seção, 6 out. 1968, p. 8.

GALVÃO, Walnice. MMPB: uma análise ideológica. In----- *Sacos de gatos: ensaios críticos*. São Paulo: Duas Cidades, 1976.

GARCIA JR., Walter. Um mapa para se estudar Chico Buarque. *Revista do IEB*, n. 43, p. 187-210, set. 2006.

HOLANDA, Nestor de. Festival (1). *Diário de Notícias*, 2 out. 1968. Arquivo IACJ, Coleção Imprensa. Disponível em:<<http://www.jobim.org/jobim/handle/2010/9791>>. Acesso em: 20 fev. 2015.

JOBIM, Antonio Carlos. *Depoimento para a posteridade*. Entrevista ao MIS-RJ. 25 ago. 1967. Arquivo IACJ, Coleção  udio e Vídeo. Disponível em:<<http://www.jobim.org/jobim/handle/2010/10958>>. Acesso em: 20 jul. 2014.

JOBIM, Antonio Carlos. *Rio Revisited*. 1 disco: estéreo. Polygram, 1987.

JOBIM, Antonio Carlos. *Stone Flower*. 1 CD 2 045480 Legacy/Epic Records. s/d. Reed  o do original em LP, de 1970.

JOBIM, Antonio Carlos. *Terra Brasilis*. 2 discos: 33 1/3rpm; estéreo; 12 pol. Warner Bros Records Inc., 1980.

JOBIM, Paulo et al. *Cancioneiro Jobim. Obras Completas*. Rio de Janeiro: Jobim Music, 2001. v. 2, 3.

KOSTKA, S.; PAYNE, D. *Tonal Harmony: with an introduction to twentieth-century music*. New York: McGraw-Hill, 1995.

MAMMI, Lorenzo. Canção do Exílio. In: NESTROVSKI, Artur. (Org.) *Três canções de Jobim*. São Paulo: Cosac Naify, 2004. p. 9-29.

MELLO, Zuzana Homem de. *A Era dos Festivais – uma parábola*. São Paulo: Ed. 34, 2003.

RIBEIRO, Solano. *Prepare o seu coração: a história dos grandes festivais*. São Paulo: Geração, 2003.

20 MIL pessoas contra 15 jurados: a primeira batalha do festival. *Revista Manchete*, 12 out. 1968. Arquivo IACJ, Coleção Imprensa. Disponível em: <<http://www.jobim.org/jobim/handle/2010/9842>>. Acesso em: 20 fev. 2015.

A SALA do Tom. *Jornal do Brasil*, 24 ago. 1968. Disponível em: <<http://www.jobim.org/jobim/handle/2010/9663#>>. Acesso em: 20 fev. 2015.

A TOM o que é de Tom". *Última Hora*, 01 out. 1968.

AS COMBATIDAS flores de Geraldo Vandré. *Veja*, 9 out. 1968, p. 54.

DEPOIS da vitória. *O Cruzeiro*, 19 out. 1968.

DOIS ACORDES, uma canção. *O Globo*, 2 out. 1968. Arquivo IACJ, Coleção Imprensa.

MUSEU da Imagem e do Som tem agora sala Tom Jobim. *O Globo*, 24 ago. 1968. Disponível em: <<http://www.jobim.org/jobim/handle/2010/8432/search?query=MIS+agora+tem+sala+Tom+Jobim>>. Acesso em: 20 fev. 2015.

MIS lança novo disco e dá nome de Tom à sala. *O País*, 24 ago. 1968. Arquivo IACJ, Coleção Imprensa. Disponível em: <<http://www.jobim.org/jobim/handle/2010/9679>>. Acesso em: 20 fev. 2015.

MUSEU do Som dá nome de Tom Jobim à sala de música. *Correio da Manhã*, 24/08/68. Arquivo IACJ, Coleção Imprensa. Disponível em: <<http://www.jobim.org/jobim/handle/2010/9660>>. Acesso em: 20 fev. 2015.

MÚSICA e Política. *Jornal do Brasil*, 1 out. 1968. Arquivo IACJ, Coleção Imprensa. Disponível em: <<http://www.jobim.org/jobim/handle/2010/9753>>. Acesso em: 20 fev. 2015.

O TOM do Festival. *Revista O Cruzeiro*, 12 out. 1968. Arquivo IACJ, Coleção Imprensa.

TOM Jobim é nome de sala no MIS. *Diário de Notícias*, 24/08/68. Arquivo IACJ, Coleção Imprensa. Disponível em: <<http://www.jobim.org/jobim/handle/2010/9664>>. Acesso em: 20 fev. 2015.

MARZAGÃO desmente que SNI tenha vetado apresentação de Vandré no Maracanãzinho. *Jornal do Brasil*, 4 out. 1968, p. 13. Caderno 1.

NAPOLITANO, Marcos. *Seguindo a canção: engajamento político e Indústria Cultural na trajetória da Música Popular Brasileira (1959/1969)*. 1998. Tese (Doutorado em História Social) - FFLCH/USP, São Paulo, 1998.

POLETTTO, Fabio Guilherme. As noites que eu não queria: Tom Jobim no III Festival Internacional da Canção de 1968. In: CONGRESSO DE MÚSICA, HISTÓRIA E POLÍTICA, 1., 2012, 2012. Disponível em: <<https://musicahistoriaepolitica.files.wordpress.com/2013/06/fanio-poletto-as-noites-que-eu-nc3a3o-queria.pdf>> . Acesso em: 13 fev. 2015.

OLIVEIRA, José Carlos. Quem avisa amigo é. *Jornal do Brasil*, 2 out. 1968, p. 2. Caderno B.

PY, Pedro Oliveira. *Estrutura Tonal na obra de Tom Jobim: uma abordagem schenkeriana da canção Sabiá*. 2004. Dissertação (Mestrado em Musicologia) - Escola de Música, UFRJ. Rio de Janeiro.

RODRIGUES, Nelson. A ira do Vandrê foi um belo momento Shakespeariano. *O Globo*, 1 out. 1968, p. 3.

SABINO, Fernando. A guerra da canção. *Manchete*, 19 out. 1968, p. 104.

STROUD, Sean. *The Defence of Tradition in Brazilian Popular Music – Politics, Culture and the Creation of Música Popular Brasileira*. Hampshire: Ashgate, 2008.

TINÉ, Paulo José de Siqueira. *Três compositores da música popular do Brasil: Pixinguinha, Garoto e Tom Jobim – Uma análise comparativa que abrange o período do Choro à Bossa Nova*. 2001. Dissertação (Mestrado em Musicologia) - Escola de Comunicações e Artes –USP, São Paulo.

WOLFF, Mauro. Festival, Festival! Por que nos persegues? *Jornal do Brasil*, 2 out. 1968, p. 2. Caderno B.