

LUCA BACCHINI
Organizador

Maestro soberano
Ensaaios sobre
Antonio Carlos Jobim

Belo Horizonte
Editora UFMG
2017

UNIVERSIDADE FEDERAL DE MINAS GERAIS

REITOR Jaime Arturo Ramírez
VICE-REITORA Sandra Regina Goulart Almeida

EDITORIA UFMG

DIRETOR Flavio de Lemos Carsalade
VICE-DIRETORA Camila Figueiredo

CONSELHO EDITORIAL

Flavio de Lemos Carsalade (PRESIDENTE)

Camila Figueiredo

Eduardo de Campos Valadares

Elder Antônio Sousa Paiva

Fausto Borém

Lira Córdova

Maria Cristina Soares de Gouvêa

WALTER GARCIA

A CONSTRUÇÃO DE "ÁGUAS DE MARÇO"

É o tijolo chegando

Tom Jobim recortou a letra de "Construção" publicada num jornal. Com durex, colou o recorte num caderno. Paulo Jobim o encontrou décadas mais tarde, quando trabalhava com o acervo deixado pelo pai. Surpreendeu-se, muito embora soubesse que Tom "adorava 'Construção'". De fato, o gesto digno de um fã pode causar surpresa a todos nós. Mas a verdade é que Tom Jobim, não importa o compositor que fosse, andava encantado na época em que guardou cuidadosamente o recorte.¹ Ou, como se lê na biografia escrita por Helena Jobim, sua irmã, Tom "estava entusiasmado". Vale a pena retomar o relato:

Comentava a perfeição da letra, em que Chico [Buarque] usa palavras proparoxítonas, com rara maestria. Achava que Chico era "cavalo" de alguma entidade, e recebia os versos prontos. Sobre sua própria música, Tom repetia:

– Minha composição também é misteriosa. Não sei de onde vem.²

"Construção" foi lançada em 1971, com arranjo de Rogério Duprat e o arremate de "Deus lhe pague".³ Recordarei minimamente alguns pontos. Vivia-se o período mais severo da ditadura militar

no Brasil. Chico Buarque retornara da Itália em março de 1970, onde vivera desde o início do ano anterior, ao tomar distância da repressão autoritária. Em meio à censura e à perseguição políticas sustentadas pelo chamado “milagre brasileiro”, seu retorno não se deu de forma tranquila. E tampouco o âmbito artístico tranquilizava as coisas. Nos limites do que aqui interessa discutir, lembre-se que o LP *Construção* representou uma etapa importante em sua carreira.⁴

Em fevereiro de 1972, Chico Buarque estava na capa da revista *Realidade*. “Construção” era “apontada como um marco na música brasileira”. De um lado, porque se dizia que a canção devolvia “a Chico o sucesso da ‘Banda’” e ajudava a posicioná-lo então como “nosso artista mais importante, na luta que se trava contra o ‘som importado’” – segundo a matéria, “nunca antes a Philips tinha vendido tantos LPs em tão pouco tempo (140 mil nas primeiras quatro semanas)”. De outro lado, porque também o trabalho artístico era elogiado: “A artesanaria de ‘Construção’ (...) se emparelha, na sua sofrida singeleza, com a de qualquer grande poema novo-antigo.”

O elogio, note-se, reafirmava a ideia de que “as músicas [de Chico Buarque] parecem extraídas da letra e sua economia permite apenas que os poemas não sejam recitados, mas cantados”. Ideia que acabaria por justificar a visão, àquela altura já algo consolidada, de que o forte em Chico sempre foi a letra – ou seja, um verdadeiro poeta e um músico limitado.⁵ Quase lugar-comum, sabe-se que hoje em dia tal visão é bastante questionada, para não dizer francamente contrariada por alguns cancionistas e estudiosos. Sobretudo porque, deixando de parte o sucesso comercial (ainda que ele esteja sempre de algum modo implicado), se o valor de uma canção reside no funcionamento de sua forma artística, a expansão ou a economia de qualquer um dos elementos só pode ser considerada no interior dessa relação.

Em outras palavras, os elementos só podem ser avaliados segundo a atuação conjunta que dá corpo, na e pela canção, a uma determinada experiência, via de regra lírica – e que, por ser lírica, obviamente não deixa de ser também social e histórica. Não é difícil perceber, no caso de “Construção”, que a obra responde com a monotonia, a morte e o embrutecimento à euforia do “milagre econômico”. Bem-sucedido na perspectiva das conquistas materiais da classe alta e de parte da classe média, o plano econômico e ideológico (incluindo neste a propaganda em rádio e TV) do regime militar se defrontava com a estrutura igualmente bem planejada e bem executada da canção, cuja narrativa olhava (e olha) para o lado oposto, o dos expropriados e mortos. De outro ângulo, enquanto o resultado do projeto econômico era a maior quantidade e a concentração de riqueza junto do desperdício de vidas humanas, tornadas mecânicas e descartáveis (o que mudou de lá para cá?), o resultado do projeto da canção era (e ainda é) o encantamento da crítica aguda junto de um sentimento suscitado de indignação.

Já “Águas de março” foi composta por Tom Jobim em março de 1972. O tema começou a ser trabalhado em seu sítio de Poço Fundo, na região serrana do Rio de Janeiro, ao violão. Segundo contaria depois Thereza Hermann, esposa de Tom na época, a inspiração surgiu ao final do dia, em meio ao cansaço provocado pela composição de “Matita perê” (letra em parceria com Paulo César Pinheiro). Daí os primeiros versos, “É pau, é pedra, é o fim do caminho”, comentaria Hermann, “assim como quem está cansado mesmo. (...) Quer dizer: foi uma música que surgiu numa hora em que ele estava querendo descansar.”⁶

De volta ao Rio de Janeiro, Tom Jobim arrematou a canção numa tarde. A crônica do processo de composição volta e meia é repetida, mas as fontes principais são duas obras biográficas. Ambas assinalam que o compositor percebeu logo o valor de sua criação. Helena Jobim relata que ele, ainda na primeira madrugada

de trabalho em Poço Fundo, bateu à janela e acordou-a. Ela e o marido “levantaram para abrir a porta”, e Tom mostrou-lhes “a introdução e as primeiras frases”, escritas a lápis em “papel de embrulho de pão”⁷ (Thereza Hermann se recorda de haver lhe arranjado “um papel de desenho das crianças, porque lá não era lugar de muito trabalho”).⁸ Sérgio Cabral conta que no Rio, assim que terminou, Tom “passou no Antonio’s e convocou todos os amigos que ocupavam a varanda do restaurante para ouvirem, na sua casa, a música nova”. Quando chegaram, ele “puxou um papel todo amassado do bolso” e, “tocando violão, cantou a música (...) Quem chegasse na sua casa, naqueles dias, era imediatamente contemplado com uma audição de ‘Águas de março’”.⁹

No ano anterior, Tom Jobim sofrera a única grande perseguição política que lhe foi imposta. Ao lado de outros compositores, assinou um manifesto contra a censura e se retirou do Festival Internacional da Canção (FIC) promovido pela Rede Globo. Doze artistas foram detidos e, durante algumas horas, interrogados. Segundo declarações posteriores de Chico Buarque, Ruy Guerra e Edu Lobo, um diretor da emissora esteve presente, insistindo para que os compositores retornassem ao festival. A pressão não obteve sucesso, mas, na opinião de Chico e de Ruy Guerra, instigou o aparelho de repressão a enquadrá-los na Lei de Segurança Nacional.¹⁰ Tom estava entre os detidos. Depois, foi intimado várias vezes a prestar depoimento. Seu telefone foi grampeado, sua correspondência, violada.¹¹ Reconhecia, no entanto, que sofreu “uma perseguição amena, bem diferente da que Chico, Caetano e Gil tiveram de aguentar”. Sua memória do episódio respondia aos fatos com humor: “Há quem se gabe de ser preso. Eu, não. Para mim, os homens de bem devem andar soltos, como os ladrões.” Aos policiais, teria dito que “não poderia ficar preso porque gostava ‘de tomar uísque no ar refrigerado’”¹² ou ainda: “Vamos conversar. Eu sei que algumas das melhores canções foram escritas na cadeia, mas eu prefiro escrever as minhas em casa. Ou no avião, se não houver

jeito, de tanto que a gente anda de avião...” Para ele, o problema se resolveu “de uma maneira bastante brasileira”: um escrivão da polícia, solidário, bateu à máquina um papel esclarecendo que Tom “não teve intenção...”¹³ E ele só teve de assinar embaixo.

Se escapou praticamente ileso da repressão política, Tom Jobim enfrentava à época outros motivos, de ordem pessoal, para viver angustiado. E há pelo menos duas declarações suas à imprensa que vinculam a criação de “Águas de março” a essa angústia. Em 1988: “(...) o médico disse que eu ia morrer de cirrose. ‘É um resto de toço, é um pouco sozinho...’ (*cantando*). É uma coisa que tem um lado negativo muito forte: ‘A garrafa de cana, o estilhaço na estrada’. Quer dizer, o sujeito, além de beber, ainda joga o cacó na estrada, para furar um pneu ou cortar o pé de uma criança.”¹⁴ E em 1992:

Eu escrevi isso em 1972, em um período em que estava muito na fossa. Parecia que tudo havia se acabado para mim, que eu não tinha mais nada a fazer. Eu bebia muito. Depois vieram outras musas, me casei novamente, tive filhos, netos e outros motivos para viver. Mudei de vida. Comecei a fazer outros trabalhos, a compor novos poemas.¹⁵

Em síntese, as declarações aludem a problemas sérios de saúde, término de projetos de vida ou desinteresse por estes. O impasse profissional, referido em 1992, se torna mais claro se lembramos um chiste contado por Helena Jobim. Quando gravou em 1973 o disco *Matita perê*, cuja primeira faixa é “Águas de março”, Tom “brincava em família, dizendo que, se não gravasse essas músicas, acabaria sua carreira aos 80 anos cantando ‘Garota de Ipanema’, num circo do interior e sendo vaiado”.¹⁶ Por outro lado, Edu Lobo recordaria, sem precisar em qual tempo ouviu a frase, que Tom Jobim “reclamava que ninguém ouvia seus discos e dizia: ‘Depois de uma certa idade, eles espetam umas medalhas em você (...)’”¹⁷

Convém ampliar o foco. Num artigo de jornal publicado em 1974, José Miguel Wisnik assinala a “saída da cena propriamente histórica” de Tom Jobim: “Depois de 1964, à medida que a bossa nova tende à temática de protesto, colocando-se em uma área de problemas diferentes, [quando] a música transitou, vamos dizer assim, de uma euforia de país novo para uma espécie de consciência de subdesenvolvimento: tematizava-se a seca, o Nordeste, a injustiça.” Trata-se de uma percepção formada no calor da hora, isto é, na vivência imediata do “momento histórico da música popular pós-tropicalista”¹⁸ e sob influência da ideia de *linha evolutiva*. (Como se sabe, *linha evolutiva* é a proposta de Caetano Veloso, feita ainda em 1966, de retomada do ensinamento – não do estilo – de João Gilberto como “organicidade para selecionar e ter um julgamento de criação”.¹⁹)

À distância, não é difícil questionar tal percepção. Contudo, até onde sei, ela participa de uma opinião corrente na época entre músicos e intelectuais, ou entre músicos-intelectuais, caso de Wisnik. A ponto de, naquela matéria de 1972 sobre Chico Buarque e “Construção”, o jornalista Hamilton Ribeiro considerar que Tom Jobim e Chico não haviam composto, até então, nada “genial”; parafraseando um comentário de Chico, que se dizia inibido quando das primeiras parcerias com Tom, em “Retrato em branco e preto” e “Sabiá”, Ribeiro afirma: “‘Olha Maria’, a última música da dupla [junto com Vinicius de Moraes], onde Chico consegue contar uma história ao seu jeito, é bem mais *redonda* que as anteriores.”²⁰ E não se pode esquecer que desde *The Composer of Desafinado*, Plays, disco de 1963, Tom Jobim passara a gravar majoritariamente nos Estados Unidos, firmando lá sua carreira internacional.²¹ Ao mesmo tempo, aqui a televisão brasileira se constituía como o principal veículo de difusão da canção popular-comercial, e seus programas musicais e festivais competitivos apresentavam as novidades da canção de protesto (bastante sintomática foi a vaia da plateia do Maracanãzinho contra a decisão do júri no III FIC, em

1968, classificando em primeiro lugar “Sabiá” e em segundo lugar “Pra não dizer que não falei de flores (Caminhando)”, de Geraldo Vandré), da MPB, da jovem guarda, da tropicália, da contracultura, da música experimental.

Produzido nesse contexto, o artigo de José Miguel Wisnik assinala que, desde 1964, portanto, “a figura de Tom Jobim começa a ficar de perfil, tocada por um halo vagamente imortal”, começa a ser lendária, tal qual ocorre com a figura de João Gilberto. Até “Águas de março”, percebida no texto como a reintegração do compositor à contemporaneidade: “Silencioso, quase fora do tempo pela natureza de sua própria história, que o elevou a mito, Tom continua atento.”²²

Voltemos agora àquele entusiasmo do compositor tão logo concluíra “Águas de março”. Em outras duas entrevistas, Tom Jobim afirmaria, referindo-se a seu trabalho em geral:

Eu acho que quando você faz uma música você dissolve uma depressão. (...) Eu não ia fazer uma música para incentivar o suicídio, para arregimentar o ódio, nem para conduzir à droga. (...) O conselho da bossa nova é de levar a pessoa à vida. Apesar de que todos nós éramos esquerdistas. Todos nós fomos presos pela ditadura militar.²³

E, numa frase conclusiva, “minha religião é a música, e o teclado é o espelho onde tento corrigir meus defeitos principais”.²⁴

Para a crítica que se almeja aqui empreender, é necessário discriminar intenções do autor e sua biografia da forma efetiva da obra. Ou seja, não se pretende apontar quaisquer relações diretas entre todo esse quadro de angústia, sua dissolução como resultado do processo criativo e o que se ouve em “Águas de março”. Por outro lado, traços biográficos e objetivos declarados, bem como a própria dinâmica do processo histórico contam, sim – mas somente à medida que permitem esclarecer de que modo os elementos

internos da canção se articulam, constituindo a forma sonora, a qual sintetiza e potencializa uma certa experiência para o ouvinte. Nesse sentido, é importante fixar o momento de composição de “Águas de março” como uma encruzilhada de várias angústias. Isso não significa desvendar o segredo da canção hipoteticamente guardado em sua origem. Meu objetivo é outro. O que pretendo é fixar uma imagem do passado contrária à imagem atual que se lança à obra de Tom Jobim de forma hegemônica, criada por sua circulação internacional elevada e constante e, no Brasil, por sua utilização como *ingle* das classes economicamente superiores, ou do Rio de Janeiro turístico, ou de programas de televisão sempre apaziguadores. A obra de Tom é assim, conforme a imagem hegemônica quer, um espetáculo leve, sofisticado, otimista e angelical apesar de extremamente *sexy*. A contrapelo, espero mostrar que a beleza de “Águas de março” nasce da recriação artística do sentimento da ruína, tomado não em aspecto definitivo – o que seria mórbido –, mas em sintonia com seu caráter transitório; recriação artística de um encontro com a transitoriedade das coisas, o que é bem diferente de ser um *ingle* suave, satisfeito com a própria eficácia comercial.

É o laço, é o anzol

A alternância de versos considerados pessimistas ou otimistas, em “Águas de março”, foi muitas vezes observada, e seu valor estético, bastante exaltado. Suas principais influências, em termos de canções e de livros, também foram apontadas em diversos textos. Farei uma breve sistematização.

Da parte das canções, e junto do entusiasmo de Tom Jobim por “Construção”, já foram referidos: (1) um ponto de macumba gravado por J. B. de Carvalho na década de 1930, segundo a crítica de José Ramos Tinhorão e a lembrança de Carlos Heitor Cony: “É pau, é pedra, é seixo miúdo, / Roda a baiana por cima de tudo”;²⁵

(2) a “ênfase concreta dos versos” de Dorival Caymmi, segundo observação de Arthur Nestrovski.²⁶ Da parte dos livros, já foram indicados: (1) o poema “O caçador de esmeraldas”, de Olavo Bilac, segundo esclarecimento do próprio Tom Jobim – a estrofe inicial foi transcrita por ele para o encarte do Disco de Bolso do *Pasquim*, primeiro registro da canção, com o comentário: “Dai, creio, vêm as minhas ‘Águas de março’.”²⁷ Por coincidência, o poema é escrito em alexandrinhos clássicos, como quase todos os versos de “Construção”:

Foi em março, ao findar das chuvas, quase à entrada
Do outono, quando a terra, em sede requiemada,
Bebera longamente as águas da estação,
– Que, em bandeira, buscando esmeraldas e prata,
À frente dos peões filhos da rude mata,
Fernão Dias Pais Leme entrou pelo sertão;²⁸

(2) a poesia de Carlos Drummond de Andrade, a que maior admiração provocava em Tom.²⁹ Aliás, a composição “Matita perê” (em parceria com Paulo César Pinheiro) seria dedicada ao poeta, a Mário Palmério e João Guimarães Rosa. Também Drummond admirava as canções de Tom, conforme escreveu no poema “Pré-inverno” (no qual cita *Matita perê*) e em mais de uma crônica jornalística;³⁰ e ainda num bilhete, quando forneceu ao compositor alguns dicionários de rima: “Agora que sua curiosidade está satisfeita, o melhor é jogá-los fora, pois quem faz as letras que você bola não precisa absolutamente deles para nada”;³¹ (3) a obra de Rosa, de quem Tom relia “obcecado”, na época de composição de “Águas de março”, a novela “O recado do morro”, que integra *Corpo de baile*. Em voz alta, no sítio em Poço Fundo, relia-a para a irmã e o cunhado desde a epígrafe, ou seja, desde a quadra que Rosa identifica como “*Contracção*”. Peça pseudofolclórica: “– Morro alto, morro grande, / me conta o teu parecer. / – Pra baixo de mim, não olho;

/p'ra cima, não posso ver...".³² (4) o estilo enumerativo da poesia moderna, bem como a busca de superação e de ressignificação da ruína pelo sujeito-lírico que submerge "entre destroços do presente" (imagem de Manuel Bandeira, no poema "Boi morto"), segundo notou Augusto Massi;³³ (5) os ensinamentos de Carlos Castaneda (outra leitura constante e apaixonada de Tom Jobim no período), segundo aventou Sérgio Cabral.³⁴

Retomarei essas influências ao longo da análise. Por ora, lembre-se que a estrutura de "Construção" é bem conhecida quanto ao metro de seus versos, dodecassílabos, e quanto à troca das proparoxítonas finais a cada vez que se canta – por exemplo, "morreu na contramão atralhalhando o tráfego/público/sábado". Tudo isso, afinal, se mostra ostensivamente à primeira audição. Apenas a distribuição da letra em estrofes pode ser discutida. Em *Chico Buarque, letra e música* e no *Cancioneiro Chico Buarque*, os versos formam três grandes blocos, cada qual correspondendo a uma das vezes em que a narrativa é cantada.³⁵ Já Adélia Bezerra de Meneses divide internamente os três blocos: nas duas primeiras execuções, os 17 versos se organizam em quatro quadras mais o verso final, que fica sozinho, concluindo a narrativa; na última vez, cantam-se uma sextilha mais o verso final.³⁶ Esta me parece ser a maneira mais correta de dividir a letra, pois respeita melhor o canto.

Por sua vez, a estrutura de "Águas de março" suscita discussões bem menos simples. A começar pelo número de sílabas poéticas de cada verso. No meu modo de entender, as apresentações impressas da letra, seja em encarte de disco, seja em livro, se equivocam quando unem versos que são dois em um só – por exemplo, "É pau, é pedra, é o fim do caminho". O que eu sinto, ouvindo cantar a letra, são metros bem de acordo com o manuscrito de Tom Jobim: versos com seis sílabas poéticas em sua grande maioria, ou com quatro ou cinco sílabas – "É pau, é pedra, / É o fim do caminho".³⁷

Quanto à divisão em estrofes, o que percebo é uma organização em quadras, com versos pares sempre rimados, ao modo da poesia popular; e ao modo daquela "peça pseudofolclórica", epígrafe a "O recado do morro" de Guimarães Rosa; ou do longo poema "Chapadão", de Tom Jobim, composto por 68 quadras e 4 sextilhas, todas elas estrofes com versos pares rimados.³⁸ Ou ainda da parlenda lembrada por Tom, anotada no manuscrito de "Águas de março" e, portanto, cantada durante o processo de composição: "É o bão laão / E o senhor capitão / A espada na cinta / A sineta na mão".

Assim, se não estou equivocado, três elementos de sonoridade das palavras são fundamentais na estrutura de "Águas de março". Os dois primeiros têm presença ostensiva na letra, notam-se facilmente: a anáfora ("É..."); e, reunidas, as muitas aliterações e assonâncias. O terceiro recurso é o verso que se diz "à quadra, abcb", forma cultivada pelo "povo ou [por] quem escreve para o povo decorar".³⁹

É certo que, em relação às rimas, em "Águas de março" também há outras manifestações, talvez mais por influência erudita do que popular, entre as quais: (1) rima interna, já na quadra inicial: "É pau, é pedra, / É o fim do caminho / É um resto de toco, / É um pouco sozinho"; e em outra quadra mais adiante: "É madeira de vento / Tombo da ribanceira / É o mistério profundo, / É o queira ou não queira"; (2) quadra com rimas cruzadas, esquema "abab": "É o pé, é o chão, / É a marcha estradeira / Passarinho na mão, / Pedra de atradeira"; (3) quadra com rimas cruzadas, sendo uma delas rima toante (poço/desgosto), além de rimas internas consoantes combinadas com uma toante (rosto/desgosto/pouco): "É o fundo do poço, / É o fim do caminho / No rosto, o desgosto, / É um pouco sozinho"; (4) duas quadras com uma rima toante final no terceiro verso, esquema "abb": "É peroba do campo, / É o nó da madeira / Caingá, candeia, / É o matita pereira"; "É um peixe, é um gesto, / É uma prata brilhando / É a luz da manhã, / É o tijolo chegando".

Porém, para minha análise, mais importante do que esses recursos é afirmar a estruturação da letra em quadras de versos curtos, segundo a forma da melodia em sua sequência de frases. E segundo a forma extensa do canto: uma longa e contínua sucessão de versos, numa espécie de moto-perpétuo que fascina o ouvinte. Assumindo o risco de antecipar a interpretação antes de passarmos pela análise, diga-se que essa espécie de moto-perpétuo realiza, em seu próprio funcionamento, o sentido da canção: a ambivalência da ruína como tempo de conclusão e de projeto (ou de promessa), correspondendo ao sentimento ambivalente de luto e de disponibilidade (ou de esperança) do sujeito-lírico.

Melhor retrocedermos à análise a fim de que a ideia antecipada se explique. Tentarei simplificar as coisas, embora advirta que “Águas de março” é, conforme observou Leonard Feather, uma “daquelas músicas que exibem estrutura complicadíssima quando analisadas, mas que soam incrivelmente espontâneas e naturais quando ouvidas e sentidas”.⁴⁰ Aliás, a observação está em mais de um texto com outras palavras, sendo aplicada por diversos autores a mais de uma canção de Tom Jobim. Vamos à análise.

Formada por versos curtos, cada uma das quadras de “Águas de março” é cantada em um padrão de quatro compassos musicais. Esse padrão diz respeito tanto à estrutura métrica da melodia quanto à estrutura métrica da harmonia. Ocorre que, por conta de sua própria forma, um padrão musical é sucedido imediatamente por outro, sem compasso de espera. Em outras palavras, uma quadra é cantada logo após a outra, quase num fôlego só. É desse modo que, em seu todo, a canção se arma em moto-contínuo. Os parágrafos seguintes tentarão explicar em pormenor tudo isso.

Hélio Ziskind, em artigo de jornal sobre “Águas de março” e “Construção”, sintetizou admiravelmente o desenvolvimento melódico da canção de Tom Jobim: “A melodia propõe um motivo inicial com duas notas que se repetem. O motivo vai sendo ora

preenchido, ora deformado por outras notas. Num processo contínuo de expansão, o que inicialmente era uma repetição de duas notas se transforma num grande arco melódico.”⁴¹ De fato, as bases musicais de “Águas de março” são bastante simples. A expansão em arco é que é complexa.

Conforme já apontei, a estrutura métrica da melodia é constituída por quatro compassos, o que equivale a dizer que em quatro compassos se desenvolve uma frase melódica. Internamente, cada frase melódica é formada por quatro motivos. Ora, uma quadra da letra é cantada em uma frase melódica; portanto, cada verso é cantado em um motivo:

[quadra]	[frase melódica]
É pau, é pedra	(motivo a)
É o fim do caminho	(motivo a.1, variação do motivo inicial)
É um resto de toco	(motivo a.1, variação do motivo inicial)
É um pouco sozinho	(motivo a.1, variação do motivo inicial)

Via de regra, as frases melódicas começam depois da cabeça do primeiro tempo, mas antes da metade do compasso, e terminam antecipadamente, uma vez que a última sílaba tônica cantada se adianta em relação à cabeça do compasso seguinte (na primeira estrofe, “so/zinho”). Por que isso é importante? Porque o ritmo do último verso de cada quadra, antecipando seu final, requer necessariamente o próximo compasso: nosso corpo, balançando na métrica do compasso e no ritmo da voz, sente que é preciso repousar no tempo forte ao qual a voz se antecipou. (Veja-se que a altura da última nota da frase poderia nos dar sensação de repouso, já que sempre faz parte da tríade tonal – canta-se o I ou o V grau da escala –; e observe-se que a última sílaba átona, quando a palavra final é paroxítona, pode cair na cabeça do compasso – Elis Regina, em sua primeira gravação de “Águas de março”, quase marca esse tempo forte do compasso pela intensidade com que emite algumas dessas

slabas átonas, as quais ainda assim permanecem menos intensas do que as efetivamente tônicas.⁴²⁾ Esse novo compasso vem e, mal se afirmou, já se canta uma nova frase melódica, ou seja, uma nova estrofe da letra, logo após a cabeça do tempo mais forte e antes da metade do compasso.

Quadro 1

Relação entre compassos musicais e versos de “Águas de março”
(quatro primeiras estrofes)⁴³⁾

1º compasso	2º compasso	3º compasso	4º compasso
É pau é	pedra / É o fim do caminho	É um resto de toco	É um pouco sozinho
É um caco de vidro	É a vida, é o sol	É a noite, é a morte	É o laço, é o anzol
É peroba do campo	É o nó da madeira	Caingá, can-	-deia / É o matita pereira
É madeira de vento	Tombo da ribanceira	É o mistério profundo	É o queira ou não queira

Tem-se aí o primeiro elemento de criação do moto-perpétuo. Por oposição, quando a voz faz cair a última sílaba tônica cantada na frase melódica sobre a cabeça de um compasso, fica sugerida a interrupção do movimento, que pode se confirmar ou não. Vejamos três exemplos. É o caso de Tom Jobim, na gravação do disco *Matita peré*, ao cantar “É o fim da canseira”.⁴⁴⁾ O ritmo aí parece reforçar o término da primeira parte da letra e a volta à frase melódica do início (adiante falarei sobre a organização da letra em sete partes, cada uma com número desigual de quadras). É o caso também de Tom Jobim e Elis Regina, no disco *Elis & Tom*, quando cantam a estrofe “São as águas de março / Fechando o verão / É promessa de vida / No teu coração” após a parte instrumental.⁴⁵⁾ Como está indicado, a última sílaba tônica cai sobre o tempo forte do compasso

não apenas no último verso, mas numa sequência de três versos. A canção, porém, se resolve de modo mais alegre, numa espécie de parlada seguida de uma parte vocalizada, e entre uma e outra aquela estrofe é cantada novamente, mas já sem as marcas de voz na cabeça do compasso. Por fim, é o caso de João Gilberto, ao finalizar sua interpretação com a repetição do primeiro verso, “É pau, é pedra”, respeitando a divisão do compositor e fazendo coincidir “pedra” na cabeça do compasso.⁴⁶⁾

O encaixe contínuo das quadras não seria tão eficiente, entretanto, se o ritmo das frases melódicas não atuasse em articulação com o movimento da harmonia da música. A métrica harmônica também se estrutura em quatro compassos. É a progressão harmônica faz com que a frase melódica termine invariavelmente sobre um acorde com função de subdominante menor. Ora, para que a tensão cadencial da subdominante menor se resolva em repouso, é necessário um próximo acorde com função de tônica. Assim, as quadras de “Águas de março” são cantadas em quatro compassos, mas a sensação (de tensão) causada pelo acorde executado no quarto compasso sugere um próximo acorde (de repouso) para o compasso seguinte. Esse movimento reforça a antecipação do final da frase melódica, que também requer um próximo compasso. Vindo esse novo compasso e nele um novo acorde com função de tônica, poderia haver o repouso. Mas então, já se disse, outra frase melódica tem início, e o movimento tende a não se interromper.

Desse modo, “Águas de março” participa de um conjunto de canções articuladas em moto-contínuo, por assim dizer. Na tradição oral brasileira, há várias construções do tipo, por exemplo, cantos religiosos que perseguem “a força hipnótica da música”.⁴⁷⁾ Não sei avaliar em que medida a característica, na composição de Tom Jobim, se deve àquele ponto de macumba gravado por J. B. de Carvalho. O que eu identifico são outras estruturas semelhantes no âmbito da canção popular-comercial do Brasil, levando-se em

conta composições que se relacionam, de alguma maneira, com a trajetória de Tom Jobim. Embora a simulação de um movimento perpétuo deva ser avaliada caso a caso, exemplos anteriores a “Águas de março” são “O que é que a baiana tem”, de Dorival Caymmi (para citar uma só canção emblemática do autor), “Berimbau”, de Baden Powell e Vinícius de Moraes, e “Até parece (Vacilada)”, de Carlos Lyra. Poucos meses após o lançamento do Disco de Bolso, em 1972, foi composta e gravada “Júlia/Moreno”, de Caetano Veloso. Nos anos seguintes, lançaram-se “A tua presença morena”, também de Caetano Veloso, “Corrente” e “Pelas tabelas”, ambas de Chico Buarque, e “Moto-contínuo” (com perdão pela obviedade), de Edu Lobo e Chico Buarque, gravada no disco *Edu & Tom*. Mas na própria obra de Tom Jobim há outras construções que sugerem o moto-contínuo, em que pesem particularidades e diferenças. Fiquemos com três exemplos anteriores a “Águas de março”: uma canção em parceria com Newton Mendonça, “Discussão”, e as músicas “Surfboard” e “Tereza my love”, em suas primeiras partes.⁴⁸

É o projeto da casa

Outros aspectos devem ser observados para uma análise mais completa de “Águas de março”. Descrever sua forma como um tipo de movimento perpétuo faz jus à grande reiteração do que se escuta, bem como à circularidade dos versos cantados quase sem tempo para respirar – características que podem ser notadas por qualquer um, tenha ou não estudado linguagem musical. No entanto, é preciso analisar de que maneira a monotonia é quebrada na estrutura da canção. Em outras palavras, de que modo ali o sentimento da ruína (um ciclo doloroso) se compõe de tédio (em espiral descendente) mas também de expectativa de renovação (em espiral ascendente).

São quatro os elementos formais de uma canção popular-comercial: letra, melodia, harmonia e pulsação (acompanhamento rítmico).⁴⁹ Começarei por esse último lembrando o que é mais ou menos óbvio: “Águas de março” é um samba bossa-nova, participando esteticamente de um gênero ou de um estilo (esquivo-me da distinção entre um e outro) que vem se desenvolvendo desde a gravação de “Chega de saudade”, de Tom Jobim e Vinícius de Moraes, por João Gilberto em 1958. Como não abordarei interpretações meramente comerciais, deixo de lado aqui a padronização da bossa nova, útil para o consumidor que só quer ouvir o que já espera ouvir. E também deixarei de lado a bossa nova mais próxima do *samba-jazz*, entre outras vertentes mais balançaçadas.

Tom Jobim contava a amigos que alguém, talvez Sérgio Porto, havia dito que ele inventara o “samba desanimado”.⁵⁰ É fácil perceber o que há de verdadeiro na anedota. A bossa nova de Tom Jobim sempre foi mais próxima da desanimação do chamado “samba de meio de ano” do que da animação do samba de carnaval. A característica está assinalada em “Piano na Mangureira”, letra de Chico Buarque para melodia de Tom: “A minha música não é de levantar poeira / Mas pode entrar no barracão / Onde a cabrocha pendura a saia / No amanhecer da quarta-feira.”⁵¹

Ainda assim, a suavidade e a contenção que caracterizam a bossa de Tom Jobim mantêm represado o enorme apelo ao corpo próprio da batucada do samba. Na base, isso tudo resulta da estilização do samba empreendida ao violão por João Gilberto, que é, como se sabe, o grande criador da rítmica da bossa nova. De modo geral, o samba íntimo de João, trabalhando sobre a batucada, convida o ouvinte não à alegria da dança, mas à contemplação das linhas de força dessa alegria. O que não deixa de ser sempre um pouco triste. Aqui se poderia objetar, recorrendo-se às palavras de Casemiro da Cuíca, da Velha Guarda da Portela, quando expressou um senso comum entre os sambistas: “Se não houver tristeza, o samba não

fica bonito.”⁵² Do ponto de vista musical, porém, e generalizando um comentário de Mário de Andrade, essa tal tristeza do samba se dá pela melodia, não pela pulsação.⁵³ Já o ritmo do samba bossa-nova não é alegre. Nem é exatamente triste. Digamos que ele seja mais triste do que alegre. É quase infame fazer a citação, mas necessário: se “é melhor ser alegre que ser triste”, o ritmo de bossa nova parece sustentar “uma esperança de um dia não ser mais triste, não”.⁵⁴ Em outra chave, pode-se dizer que a forma rítmica condensa o que Lorenzo Mammi chamou “promessa de felicidade” da bossa nova: embora a superação da tristeza aí permaneça como desejo ou, em outra escala, como utopia, o efeito da pulsação não deixa de ser gratificante.⁵⁵

Nesse sentido, o balanço de “Águas de março” junta esperança a toda a ruína cantada na letra e contribui para que a esperança não saia perdendo, uma vez que ela aparece em menor número frente às marcas de destroços ou de finalizações. Tentarei sistematizar.

Expectativas de renovação:

1. É a vida, é o sol
2. Festa da cumeieira
3. É o fim da ladeira [acima]
4. É o fim [alegre] da canseira
5. É a marcha estradeira
6. É uma ave no céu
7. É um regato, é uma fonte
8. É um pedaço de pão
9. É um peixe, é um gesto
10. É uma prata brilhando
11. É a luz da manhã
12. É o tijolo chegando

Destroços, finalizações:

1. É pau, é pedra
[armas ou ruínas]
2. É o fim do caminho
3. É um resto de toco
4. É um pouco sozinho
5. É um caco de vidro
6. É a noite, é a morte
7. É madeira de vento
[com fendas]
8. Tombo da ribanceira
9. É o fim da ladeira
[abaixo]
10. É o fim
[melancólico] da canseira
11. É um pedaço
[misericórdia] de pão
12. Passarinho na mão

Expectativas de renovação:

13. É a lenha, é o dia
14. É o projeto da casa
15. É o corpo [amando ou descansando] na cama
16. É um resto [alentador] de mato
17. Na luz da manhã
18. É um belo horizonte
19. É a promessa de vida
20. No teu coração

Destroços, finalizações:

13. Pedra de atiradeira
14. É uma ave no chão
15. É o fundo do poço
16. É o fim do caminho
17. No rosto, o desgosto
18. É um pouco sozinho
19. É um estrepe, é um prego
20. É o fim da picada
21. É a garrafa de cana
22. O estilhaço na estrada
23. É o corpo [cansado, doente] na cama
24. É o carro enguiçado
25. É a lama, é a lama
26. É um resto [desolador] de mato
27. É um espinho na mão
28. É um corte no pé
29. É uma febre terçã
30. São as águas de março
31. Fechando o verão

A fim de que a letra possa ser bem compreendida, é necessário ainda acrescentar dois outros grupos: versos que assinalam movimento, incerteza, armadilha; e versos que fixam imagens por meio da linguagem em sentido próprio, de que resulta uma forte impressão de concretude. Porém, isso será visto mais adiante, após o exame de como o tédio e a dor são aliviados na estrutura da canção.

Retomando, ao efeito positivo do balanço da canção se junta o trabalho do compositor com a harmonia. “Águas de março” é baseada em uma progressão bastante simples, um clichê:

I – I7 (V / IV) – IV – IVm

Na tonalidade de Lá Maior, por exemplo, praticamente a canção inteira poderia ser acompanhada por quatro acordes:

| A | A7 | D6(maj7) | Dm6(7) |

Todavia, o que se executa não é o encadeamento clichê. Nas quatro gravações aqui consideradas (discos *Elis* de 1972, *Matita perê* de 1973, *João Gilberto* de 1973 e *Elis & Tom* de 1974), já na introdução o acorde inicial é a terceira inversão de I7, ou seja, I/7 (no tom de Lá Maior, A/G). O que abre duas possibilidades de análise: ou se antecipa a dominante da subdominante (V/IV), numa forma de tensão a ser resolvida; ou se inicia a canção com um empréstimo modal, utilizando-se o I grau do modo mixolídio, que não pede resolução (no arranjo para Elis Regina e Tom Jobim, o piano toca duas notas, a 4ª aumentada e a 5ª justa do acorde; portanto, utiliza-se o modo lídio bVII, também chamado mixolídio #IV).

Abrirei um rápido parêntese. Não se ouve a batida da bossa nova na introdução de nenhum dos quatro registros aqui analisados. O violão de João Gilberto antecipa a divisão da voz em “É pau, é pedra”. Priorizemos os outros registros. Nelas a ideia do compositor está mais presente, ainda que os violões divirjam entre si. Muito resumidamente, diga-se que os acordes são executados de forma regular, sempre fora das cabeças dos tempos, enquanto os bordões variam. Não sei se a inspiração teria nascido da pulsação de “Matita perê”, com seu núcleo rítmico no padrão 3+3+2, isto é, colcheia pontuada, colcheia pontuada e colcheia, núcleo tocado duas vezes no compasso quaternário (submetida a mudanças no andamento, a pulsação sugere a fuga a cavalo cantada na letra);⁵⁶ ou se viria do baião, gênero que Tom Jobim tocava desde a década de 1950 (Paulo Jobim afirma que Tom adorava “Pau de arara”, de Luiz Gonzaga e Guio de Moraes);⁵⁷ ou se descenderia, por caminhos mais ou menos tortos, das introduções ao violão de Milton Nascimento em toadas como “Travessia”, letra de Fernando Brant, ou “Morro velho”.⁵⁸ Seja como for, caso se verificasse que a introdução de “Águas de março” estiliza um “ritmo sertanejo”, por assim dizer, a hipótese de o acorde executado ser um empréstimo do modo mixolídio se fortaleceria. Isso não quer dizer que haja um vínculo estrito entre “ritmo sertanejo” e modalismo, mesmo porque tal ideia é contrariada

por “Matita perê” e por “Travessia”. Mas não se pode ignorar que um dos traços típicos do baião é a estrutura modal. De forma exemplar, o mixolídio é o modo da célebre introdução de “Asa branca”, baião-toada de Luiz Gonzaga e Humberto Teixeira.⁵⁹ E o próprio Tom Jobim fez uso de modalismo em “Caminho de pedra”, letra de Vinicius de Moraes, e em “Pato preto”, para citar duas toadas compostas com intervalo de três décadas.⁶⁰

Parêntese fechado, não vou me deter na análise da harmonia de “Águas de março”. Nos limites deste ensaio, é suficiente assinalar que, se considerarmos a mera repetição daquele encadeamento clichê como o grau máximo de previsibilidade, o trabalho do compositor e dos arranjadores ficará mais nítido. Nas quatro gravações, os acordes rotineiros são substituídos, varia-se a estrutura sólida da reiteração harmônica pressuposta na base da canção, e o que poderia ser previsível sai em boa medida contrariado.

Apenas é necessária uma última observação, antes de seguirmos. Confornte Arthur Nestrovski salientou, a estrutura melódico-harmônica construída por Tom Jobim explora a tensão entre os intervalos diatônicos (no caso, os da escala maior) e os cromáticos (dito de modo simples, uma sequência de semitons). O cromatismo é utilizado na linha do baixo, na condução das vozes internas dos acordes e na própria melodia, destacando-se sempre como um movimento descendente. Nestrovski, lembrando Bach, Händel e Purcell, associa o recurso a “sentimentos trágicos, de perda e de morte”, segundo se convencionou naquele repertório.⁶¹

De fato, parece imediata a associação entre o som das notas musicais descendo para o (mais) grave e um sentido ruinoso. Quando mais não seja, por sensação elementar. E, salvo engano, a queda por meio-tom não torna menos perceptível a direção do movimento a qualquer ouvinte. Por outro lado, em “Águas de março” o cromatismo ajuda a variação de melodia e harmonia, incluindo nesta a linha de baixo. Assim, o recurso assume duas funções: ao mesmo tempo que aponta para o término das coisas, ajuda a quebrar a

monotonia; no entanto, se seu caráter é trágico, a quebra fica marcada pela melancolia.

No campo da canção comercial-popular brasileira, a linha de baixo cromática e descendente faz parte da tradição do choro. E, antes de “Águas de março”, pelo menos três outras canções de Tom Jobim também organizavam o baixo dessa forma: “Samba de uma nota só”, em parceria com Newton Mendonça; “Insensatez” e “O grande amor”, ambas com letra de Vinícius de Moraes.⁶²

A fim de comentar um só caso bastante oportuno, há o arranjo de Rogério Duprat para “Construção”. Nele se explora o cromatismo sobretudo nas cordas. De modo diferente ao que ocorre na canção de Jobim, todavia, Duprat opõe duas frases contrastantes. Excluirei do comentário a linha do baixo. Por volta de “Agonizou no meio do passeio náufrago”, já ao final do segundo bloco, a frase cromática é ascendente. O efeito é a intensificação da agonia. Depois, o cromatismo segue em movimento descendente, mais ou menos nos versos “Beijou sua mulher como se fosse lógico / Ergueu no patamar quatro paredes flácidas / Sentou pra descansar como se fosse um pássaro / E flutuou no ar como se fosse um príncipe”, quando se narra pela terceira vez a história. O efeito agora é mesmo a sensação de ruína. Somando-se ao atropelo das vezes que passam a emendar as frases, a linha cromática antecipa o final que já escutam: presenciaremos de novo, indignados e impotentes (conformados?), a morte do operário.

Vimos aspectos formais da pulsação e da harmonia que explicam o sentimento de esperança em meio aos destroços. Passemos agora à melodia, aprofundando o que se examinou anteriormente. Conforme Hélio Ziskind apontou, na melodia de “Águas de março” há um motivo inicial, feito de duas notas, do qual todos os outros motivos melódicos que escutam são variações.⁶³ Com o motivo inicial (motivo a) se canta “É pau, é pedra”. Mas há também uma variação principal. Como foi assinalado, na primeira quadra essa variação (motivo a.1) é repetida três vezes, “É o fim do caminho

/ É um resto de toco / É um pouco sozinho”. E com sua repetição também se canta toda a estrofe seguinte, isto é, se cantam os quatro versos da frase melódica seguinte: “É um caco de vidro / É a vida, é o sol / É a noite, é a morte / É o laço, é o anzol”. Até o final da canção, todas as outras variações serão criadas a partir da divisão rítmica dessa primeira variação. Daí eu considerá-la a variação principal (cantar “É o...” em uma ou em duas notas não altera substancialmente o motivo).

motivo a

motivo a.1 (variação principal)

Melodia de “Águas de março”: motivo a (motivo inicial) e motivo a.1 (variação principal).

Assim, pode-se dizer que há um motivo inicial (motivo a) e uma variação principal (motivo a.1) que servem de base a todas as frases melódicas. A diferença entre uma frase e outra será sempre mais ou menos sutil, dado que todos os motivos são mais ou menos parecidos. Mas o número de variações derivadas da variação principal é relativamente alto, 12. Portanto, no total há 14 motivos melódicos mais ou menos parecidos ao longo de “Águas de março”. (Em “Construção”, também há um motivo inicial, de que derivam seis variações. No total, ouvem-se 7 motivos melódicos semelhantes, e a reiteiração é ainda enfatizada pelas notas

rebatidas.) Isso quer dizer que, ao final da gravação de Tom Jobim no disco *Matita perê*, por exemplo, terão sido ouvidas 14 manei- ras mais ou menos diferentes de cantar 92 versos – são cantadas 23 estrofes sucessivamente, cada uma com 4 versos curtos, sem descontar as repetições. Num quadro que tende à concentração, uma tal variedade introduz o movimento, impedindo a completa monotonia. (Em “Construção”, cantam-se 41 versos longos, o que dá um número total de sílabas bem próximo ao de “Águas de março”, com perdão pela comparação esdrúxula.)

Além disso, logo nas primeiras frases melódicas, quando a canção se apresenta, os motivos são organizados com uma certa liberdade, em dois sentidos: em relação à estrutura interna do contorno melódico e em relação à sequência de motivos que, enfileirados, constituem uma frase. Tentarei explicar isso de modo claro. Até a segunda estrofe, conforme destaquei anteriormente, o canto permanece repetitivo – depois do motivo inicial (motivo a), a variação principal (motivo a.1) é repetida sete vezes. E ambos os motivos têm perfil descendente. Na terceira estrofe, a coisa muda de figura.

motivo a.2 motivo a.3 motivo a.1

É pe-ro-ba do campo É o nó da ma-deira — Cain-gá, can-deira É ma-ti-ta pe-reira

Alteração de perfil na terceira frase melódica de “Águas de março”: motivo a.2, motivo a.3, motivo a, motivo a.1.

“É peroba do campo” rebate uma nota mais aguda (V grau da escala) do que as notas cantadas anteriormente (I, II e III graus). E introduz um novo contorno melódico, com final ascendente (salto de 4ª justa). Não fosse sua divisão rítmica, poderíamos considerá-lo um novo motivo, não uma variação do anterior, e teríamos dois motivos melódicos na canção. Em outras palavras, com esse

motivo (motivo a.2) a repetição rítmica se mantém sofrendo uma brusca mudança no perfil das alturas: a uniformidade do quadro se conserva, mas há movimento.

O verso cantado a seguir, “É o nó da madeira”, repete o novo contorno de final ascendente, muito embora sua nota rebatida (I grau) retroceda ao chão do motivo inicial e da variação principal. O salto final, por outro lado, torna-se mais amplo (6ª maior) que o anterior. No entanto, como o motivo parte de nota mais grave, “campo” (motivo a.2) é cantado numa região mais aguda que “(ma-deira)” (motivo a.3). Quer dizer, apesar do perfil ascendente dos motivos, a frase melódica repete a descendência anterior – apesar do movimento, há uniformidade. Então “Caingá, candeira” (motivo a) e “É o matita pereira” (motivo a.1) voltam aos primeiros motivos que escutamos. Por um lado, reafirma-se uma vez mais a uniformidade. Por outro, há novo movimento pela quebra relativa da linearidade: a sequência de dois motivos que abriu a canção aparece agora do meio para o fim em uma frase melódica.

Esse procedimento de enfileirar os motivos com uma certa liberdade não se confirmará no restante da canção. O que acontece é o surgimento de novos motivos ligados a novas frases, e a repetição de algumas das frases. Vimos a terceira estrofe. Já na quadra seguinte, “É madeira de vento” (motivo a.2) e “Tombo da ribanceira” (motivo a.3) repetem o início da frase melódica anterior. E o contorno melódico persiste nos dois motivos seguintes: “É o mistério profundo” (motivo a.4), “É o queira ou não queira” (motivo a.5).

motivo a.2 motivo a.4 motivo a.5

É ma-dei-ra de vento — Tom-bo da ri-ban-ceira — É o mis-té-rio pro-fundo — É o quei-ra-ou não queira

Intervalos ascendentes e perfil descendente da quarta frase melódica de “Águas de março”: motivo a.2, motivo a.3, motivo a.4, motivo a.5.

Há dois novos motivos; mas cada um deles difere do anterior apenas no salto final (6ª menor e 5ª justa, respectivamente). Ou seja, um motivo engendra seu próximo estabelecendo-se, entre eles, a diferença mínima de uma nota só, fundamental por se tratar da última nota. Em síntese, a frase melódica se configura como um núcleo animado, por conta dos intervalos ascendentes, mas que reforça a melancolia: a sequência dos motivos repete, de modo bem nítido, o perfil descendente que sobressai por toda a canção. Trata-se do primeiro anúncio do cromatismo na melodia. Ao longo de “Águas de março”, tal frase melódica será ouvida com outras quatro estrofes, iniciadas por “É uma ave no céu”, “É um peixe, é um gesto”, “É uma cobra, é um pau”, “É um passo, é uma ponte”.

Outro fator de relativa diluição da uniformidade é o número desigual de frases melódicas em cada parte da letra, ocasionando blocos com configurações sempre diferentes. Ao todo, a longa sucessão de quadras está dividida em sete partes – por coincidência, o mesmo número de novelas que formam *Corpo de baile*, de João Guimarães Rosa. Canto iniciado, uma quadra seguida da outra vai sendo entoada até que a frase melódica inicial retorne, depois de outras seis frases: “É o pé, é o chão / É a marcha estradeira / Passarinho na mão / Pedra de atradeira”. Nesse momento (também por causa da harmonia, o que não será analisado), sentimos que a letra entrou em sua segunda parte. Contudo, não se repete a mesma sequência de frases melódicas até que a frase inicial retorne uma vez mais, iniciando a terceira parte. Isso acontece na quadra “É um estrepe, é um prego / É uma ponta, é um ponto / É um pingão pingando / É uma conta, é um conto”. E, na terceira parte, a sequência de frases melódicas muda outra vez no caminho para a seção seguinte. Em termos numéricos, a primeira parte apresenta seis estrofes. A segunda, três. E a terceira, quatro.

A quarta parte divide a canção ao meio, por assim dizer, e não apenas por se tratar da seção central. Ela é composta por apenas duas estrofes. A primeira é cantada com a frase melódica inicial,

em novo retorno: “É um passo, é uma ponte / É um sapo, é uma rã / É um resto de mato / Na luz da manhã”. A segunda traz os famosos versos “São as águas de março / Fechando o verão / É a promessa de vida / No teu coração”.

Essa última quadra se configura como um ponto de chegada, uma vez que será repetida ao final das próximas três partes, sempre com frases melódicas um pouco diversas entre si. Em grande medida, a defesa de que “Águas de março” é uma canção otimista se fundamenta na impressão causada pelos dois últimos versos. Não seria demais lembrar, contudo, que a distância entre promessa e realização, guardadas as devidas proporções, é semelhante à distância entre utopia e ideologia (no sentido considerado por Adorno, isto é, de aspiração que ilude quando afirma “coincidir com a realidade”).⁶⁴ De resto, como espero haver demonstrado, a força da canção reside na ambivalência, mantida inclusive na quadra famosa: entre ruínas, um ciclo vai se fechando; espera-se o início de um outro ciclo, a fim de que se realize o que, por ora, é só promessa.

É João, é José

A novela central de *Corpo de baile*, “O recado do morro”, narra “um caso de vida e de morte” no qual o protagonista consegue se salvar após descobrir o sentido de uma canção. No polo oposto, “Matita perê” canta a fuga sem sucesso de seu protagonista, ameaçado e morto. “Águas de março”, a meio caminho, canta “a promessa de vida” num momento difícil, feito de projeto e, sobretudo, de estilhaços.

Anunciei que a letra, além de versos que trazem expectativas de renovação e, em maior número, destroços, finalizações, apresenta duas outras perspectivas: movimento, incerteza, armadilha e imagens que sugerem concretude pela utilização da linguagem em sentido próprio. A justaposição sintática e a atuação conjunta

dessas quatro características, que se embaralham e se sobrepoem, levam a uma baixa previsibilidade da letra. Por sua vez, a grande amarração sonora (anáfora, aliteração e assonância, rima, recorrência rítmica) e o uso de antítese (vida, sol/noite, morte; queira/não queira; céu/chão; sapo/rã), pleonasma (“vento ventando”; “chuva chovendo”; “pingo pingando”), expressão pronta (“fundo do poço”; “fim da picada”), paronomásia (ponta/ponto; conta/conto) e sabedoria popular tradicional (“quem conta um conto aumenta um ponto”) diminuem bastante a imprevisibilidade. O compositor nos dá prova de sua lábia ou, em gíria antiga do Rio de Janeiro, de sua “bossa”. A habilidade verbal, com “jeito de agradar, conquistar ou convencer”,⁶⁵ não gera uma longa parlenda, isto é, uma longa seqüência de versos absurdos, “sem pé e sem cabeça, com a função sugestionadora do ritmo”.⁶⁶ Ao contrário, há a formação cuidada de uma paisagem ao mesmo tempo exterior e interior, construída por fragmentos. Já fascinado pelo moto-perpétuo da estrutura musical, o ouvinte que presta atenção à letra tem, diante de si, um mundo estranhamente limpo e intrincado. E que pede decifração.

Movimento, incerteza, armadilha:

1. É o laço, é o anzol
2. É o mistério profundo
3. É o queira ou não queira
4. É o vento ventando
5. É o fim da ladeira
6. É a viga, é o vão
7. Festa [alegria ou trabalho penoso] da cumeeira
8. É a chuva chovendo
9. É conversa ribeira
10. Das águas de março
11. É o fim da canseira
12. É o pé, é o chão
13. É a marcha estradeira

Concretude, sentido literal:

1. É pau, é pedra
2. É o laço, é o anzol
3. É peroba do campo
4. É o nó da madeira
5. Caingá, candeia
6. É o matita pereira
7. É madeira de vento
8. É o pé, é o chão
9. Passarinho na mão
10. Pedra de atiradeira
11. É uma ave no céu
12. É uma ave no chão
13. É um estrepe,
é um prego

Movimento, incerteza, armadilha:

14. Passarinho na mão [posse]
15. Pedra de atiradeira [meio cruel de conquista]
16. É uma ave no céu [desejo]
17. É uma ave no chão [posse, morte do desejado]
18. É uma ponta [causa], é um ponto [efeito]
19. É um pingo pingando
20. É uma conta [despesa], é um conto [dinheiro]
21. É um peixe, é um gesto
22. É uma prata brilhando
23. É o tijolo chegando
24. É um passo, é uma ponte
25. É um sapo, é uma rã
26. É um resto de mato
27. Na luz da manhã
28. É uma cobra, é um pau
29. É João, é José [duas obras: a de João Guimarães Rosa (por metonímia), com seus enredos de busca e de luta; e a de Carlos Drummond de Andrade, cujo poema “José”, do livro homônimo, é um paradigma de criação poética sobre o impasse]⁶⁸

Concretude, sentido literal:

14. É uma ponta,
é um ponto
15. É um pingo pingando
16. É uma conta,
é um conto
17. É o tijolo chegando⁶⁷
18. É a lenha, é o dia
19. É um sapo, é uma rã
20. É uma cobra,
é um pau
21. É João, é José
[homens quaisquer]

A sistematização pretende somente indicar o que está em jogo na letra, tornando o entendimento mais aprofundado, para além da oposição entre ruínas e esperança. Assim, os quatro grupos bem poderiam se organizar de outro modo, em maior número: bastaria isolar os versos que efetivamente descrevem movimentos, os que apresentam incertezas (inclusive por conta da polissemia) e os que falam de armadilhas (relação caçador/caça, pescador/pesca, desejo/desejado). Mas a divisão faria perder de vista o que há em comum: são versos que apontam para uma situação de passagem, a qual se experimenta com maior ou menor dificuldade. Nesse sentido, revelam mais diretamente a presença do sujeito que canta as ações e a paisagem exterior – em contraposição aos versos do

último grupo que, por investirem na concretude de uma realidade palpável, cantam seres e objetos que parecem existir independentemente da intenção de qualquer sujeito.

O último grupo também deve ser aceito à luz dessa contraposição. E sua lista enxuta pretende apenas identificar momentos em que o uso da linguagem corrente assume maior saliência, pois, na verdade, a característica vale para a letra como um todo. Uma das qualidades fundamentais da canção é sua literalidade, a linguagem direta utilizada sem ostensiva transposição de sentido – salvo nos casos de expressões consagradas, “fundo do poço”, “fim da pipa” ou “mais vale um pássaro na mão do que dois voando”; e mesmo nesse último caso, conforme apresentei, pode-se entender que cantar “Passarinho na mão / Pedra de atiradeira // É uma ave no céu / É uma ave no chão” é fazer referência a seres, matérias e espaços concretos.

De fato, emprega-se uma profusão de substantivos concretos, isto é, não abstratos. Daí nasce uma primeira sensação: a de que os versos justapostos pintam um quadro amplo e detalhado mas de traços simples, aparentemente ingênuos, com coisas sólidas lado a lado (apesar da chuva e da lama). O efeito é intensificado pela economia radical de adjetivos. E ainda pela anáfora: tamanha repetição do verbo ser na 3ª pessoa do singular do presente do indicativo reforça a sensação de que se canta o que é mais sólido nas coisas, a essência de cada uma delas. Ao mesmo tempo, há uma segunda sensação que se soma à primeira: a de que se torna fixa a transitoriedade de cada coisa. Espacializando o mundo que canta, o quadro de “Águas de março” suspende o tempo. O que se mantém suspenso é um tempo de ruína que, espera-se, não seja conclusivo. Além do presente do indicativo para o verbo ser, emprega-se apenas o gerúndio para seis outros verbos (“ventando”, “chovendo”, “pingando”, “brilhando”, “chegando”, “fechando”). Como se sabe, essa forma sugere movimentação quando usada nas descrições breves. O mundo humano é assim registrado em sua marcha cronológica, a da destruição das

coisas. No entanto, o sujeito que registra – e que, registrando, se exprime –, esse sujeito-lírico se volta para o tempo da natureza e do mito, o tempo cíclico. E, desse modo, projeta algum recomeço, num “belo horizonte”. O tempo que permanece fixo no quadro, portanto, é um período de transição.

Já se disse, o emprego da literalidade deve algo à influência de Dorival Caymmi e à da cultura popular tradicional (que também influenciou Caymmi), mas com o filtro de algumas coordenadas do modernismo brasileiro: a reelaboração do artesanato, cujas técnicas arcaicas estão vivas no dia a dia; a busca do poético nas coisas prosaicas; o registro seco dos sentimentos e do mundo. Entre parênteses, não se trata de negar a importância dos “grandes *songwriters* do teatro musical e de Hollywood”,⁶⁹ ou de Beethoven, Chopin, Liszt, Rimsky-Korsakov, Rachmaninoff, Debussy, Ravel, Stravinsky na formação e na obra em geral de Tom Jobim,⁷⁰ e tampouco se analisa a letra em inglês de “Águas de março”, o que demandaria outras questões. Minha intenção é refletir sobre a canção com letra em português a partir de elementos fundamentais de sua forma artística. Quando afirmo que os elementos se situam na dinâmica cultural brasileira, lembre-se que falamos de um tempo de intenso debate sobre as culturas nacionais.

Tom Jobim, mais de uma vez, afirmou sua “enorme admiração pelo Villa-Lobos”, de quem escutava a obra “por interesse de estúdio” e também “por prazer”.⁷¹ Falou ainda da influência decisiva do nacionalismo de Mário de Andrade. Referindo-se aos dois artistas, a Oscar Niemeyer e a ele próprio, Tom chegou a declarar: “Nós tivemos que inventar o Brasil!”⁷² Para o que aqui se discute, Carlos Drummond de Andrade e João Guimarães Rosa participam de uma mesma intenção, junto de Manuel Bandeira, João Cabral de Melo Neto, Mário Palmério, Di Cavalcanti, Alberto da Veiga Guignard, Alfredo Volpi e, lógico, Vinícius de Moraes. Bastante diversas entre si, as obras artísticas de todos atendem, no conjunto, a uma importante linha de conduta da arte brasileira na primeira

metade do século XX: o registro de uma realidade cada vez mais complexa, a da modernidade no Brasil, em continuidade com a experiência do sujeito descentrado, entre a herança rural que se desgastava e a nova ética do mercado urbano.⁷³

No início deste ensaio, lembrei a conjuntura mais próxima à etapa de criação de “Águas de março”: governo militar ditatorial, lançamento de “Construção”, impasses pessoais e profissionais de Tom Jobim, entusiasmo imediato do compositor com seu trabalho. Agora se deve estabelecer um contexto mais extenso. A obra se apresenta como um dos desdobramentos do modernismo brasileiro. Nessa perspectiva, qual é o Brasil inventado especificamente em “Águas de março”?

A pergunta nos leva a indagar com maior profundidade pelo tema da canção, isto é, pelo ponto de vista do sujeito-lírico em articulação com a experiência histórica ali sintetizada. Estabelecerei um último paralelo. Em “Construção”, como se sabe, a voz de um narrador observa, organiza e nos comunica os acontecimentos. Trata-se de um evidente traço épico, fundamental na estrutura da canção. Para o ouvinte, o que se dá a conhecer não é o sujeito da canção, ou seja, aquela voz que narra a morte de um operário. O centro da experiência é a contemplação dessa morte. Conforme salientou Adélia Bezerra de Menezes, experimentamos que a morte de um trabalhador alienado, na sociedade capitalista moderna e urbana, assume a mesma falta de importância que tem uma mercadoria quando deixa de circular. Segundo o que ali ouvimos, o pobre diabo, quando deixa de ser máquina para ser pacote, atrapalha. Incomoda, mas apenas à medida que perturba um mundo regido pela circulação. Pois é o processo de circulação que tende a transformar a vida do sujeito numa sequência de atos inanimados e automáticos.

Por isso a história circular, cantada em melodia reiterativa, modifica o ângulo de observação a cada repetição da letra, trocando as comparações, e o gesto poético invariavelmente nos encaminha para

o mesmo fim. Nas palavras de Menezes, “se a morte atrapalha, no entanto ela é o limite para o qual tende a reificação provocada pelo trabalho alienado”.⁷⁴ Aliás, dizer isso é reafirmar que a morte de um só operário é cantada de três modos diferentes, e que os acontecimentos deixam marcas nos sucessivos relatos do narrador – o qual, portanto, não é neutro, contamina-se com o que narra. Há quem garanta que se cantam ali as mortes de três operários, histórias diversas e semelhantes, intercambiáveis como quaisquer mercadorias; ainda que eu não concorde, entendo que a experiência de cantar um mundo reificado gere tal impressão.

O arranjo de Rogério Duprat amplifica esse centro trabalhado entre o registro dramático (como se nos puxasse pela roupa e nos dissesse: “Uma vida humana se perdeu!”) e o melodramático, canastrão, típico de séries televisivas ou de filmes B (como se, no fim das contas, nos sorrisse e dissesse: “Antes ele do que eu, igual a esse aí tem muitos, não fará falta!”). Poderíamos estar diante de um tipo de ambiguidade que paralisa. Uma vez, porém, que a densidade sonora vai aumentando até nos sufocar em um ambiente claustrofóbico, do qual só se escapa após sofrer o ressentimento sarcástico de “Deus lhe pague”, a intenção parece bem clara: contemplar a fundo a reificação deve ser insuportável, essa é a experiência a ser retida; daí a indignação suscitada no ouvinte.

O tema de “Águas de março”, por sua vez, também é a observação da morte. Mas é preciso retomar o que já foi dito para compreender o que está em jogo. Nem o sujeito se comporta como o narrador de “Construção”, nem a morte se refere agora à pessoa que funcione como tipo social. E tampouco o sujeito-lírico permanece na contemplação da ruína como “O poeta do hediondo”: “Eu sou aquele que ficou sozinho / Cantando sobre os ossos do caminho / A poesia de tudo quanto é morto!”⁷⁵ Aliás, é comum ouvir dizer que o tema de “Águas de março” é a natureza, uma das paixões do compositor desde “As praias desertas”, na década

de 1950, e uma de suas principais preocupações.⁷⁶ Ou ainda, que o tema é o mundo rural brasileiro, que Tom Jobim entrou sertão adentro inspirado pelo poema de Olavo Bilac. A natureza brasileira, porém, não é o tema da canção. A natureza é o ambiente em que o sujeito-lírico se projeta para tentar se salvar, em meio à cuidada enumeração do mundo que desaba.⁷⁷

Os vários fechamentos e as várias destruições se reúnem, na letra, na única imagem plural, antecedida pelo plural do verbo ser – “São as águas de março / Fechando o verão”. O término do apogeu é realmente variado. Já a esperança permanece no singular até o fim, arrematando de forma esquisita – “É a promessa de vida / No teu coração”. Se optasse por “É a promessa de vida / No meu coração”, o autor teria deixado a canção mais fácil. O que há de esquisito é o pronome “teu”. Pode se referir a um interlocutor, até então oculto na narrativa; ou ao ouvinte, destinatário sempre pressuposto na canção de mercado;⁷⁸ ou ao próprio sujeito, que estaria olhando a si mesmo. Como entender a passagem? Não é possível decidir por uma ou outra hipótese. Cada uma delas, entretanto, é carregada de melancolia. Seja porque “a promessa de vida” é apenas observada pelo sujeito, não por ele sentida; seja porque o sujeito aí se divide, entre a dor e a esperança.

De qualquer modo, não há dúvida de que a melancolia seja particular. Melancolia do sujeito que se depara, “um pouco sozinho”, com a concretude da morte ou com o sentido da vida (“É o mistério profundo”), com o enigma do desejo (“É o queira ou não queira”), com o incômodo do que é informe ou está degradado (“É a lama, é a lama”). Em suma, melancolia do sujeito que se acha em situação inescrutável: “No fundo do mar”, verso criado por João Gilberto, e um disparate, nota-se, do ponto de vista da paisagem rural. Melancólico, um tanto apartado da expectativa de renovação ou dividido em si mesmo, o sujeito não vive integralmente a lógica do tempo mítico. “Águas de março” não reatualiza “aquele eterno e universal princípio mítico de ‘morte e ressurreição’ do deus da

natureza, (...) mas que está na base das próprias formas econômicas e institucionais das sociedades”.⁷⁹ Se assim fosse, o sujeito-lírico atravessaria a morte e se renovaria.

Vê-se que a situação é mesmo curiosa. De um lado, não é possível atravessar a morte num quadro em que o tempo permanece suspenso; o período de transição, fixo. De outro, tem muita graça o balanço da ambivalência, entre o luto e a disponibilidade. Seja como for, a influência de Carlos Castaneda teria de esperar “Boto” para se afirmar plenamente na obra de Tom Jobim. Nessa canção é que presenciamos o completo encantamento do mundo, a metafísica de um tempo mítico: “Na enseada negra vista em sonho / Dorme um veleiro sobre o mar / No espelho das águas refletido / Navega um veleiro pelo ar”.⁸⁰

Sem deixar de ser particular, a melancolia de “Águas de março” também é pública. Na época de sua composição, ligava-se às perseguições políticas e à hegemonia das relações mercantis no tecido social – ou seja, ao vínculo do Brasil com o capitalismo internacional em tempos de Guerra Fria e de ditaduras na América Latina. No cotidiano da classe média carioca, a melancolia da canção também se ligava à decrepitude da *utopia cordial* da bossa nova, à destruição da natureza na cidade, à ocupação urbana desordenada e à conseqüente diminuição da qualidade de vida na Zona Sul. Faz parte do anedotário sobre Tom Jobim uma afirmação sua de que “só haveria justiça social no Brasil quando todos os brasileiros morassem em Ipanema”. E o comentário, anos mais tarde (a anedota foi publicada em 1982): “Você viu o que aconteceu? Veio todo mundo e o bairro acabou.”⁸¹

Ora, sabe-se que a violência contra a pessoa, por causa do patrimônio que tem ou do patrimônio que deveria ter (segundo a terrível norma de que “todo pobre é suspeito”) assim como a violência contra a natureza formam atualmente a imagem e a experiência concreta dos habitantes do Rio de Janeiro e de outras grandes cidades brasileiras. Quanto à hegemonia das relações mercantis,

será necessário comentar sua permanência e seu maior alcance? Em 1968, Tom Jobim observava que “o artesanato neste tempo da máquina cada vez mais deixa de existir”. E defendia “um certo grau de marginalidade” admitido “pela máquina”, definindo-se como um marginal, ao lado de Di Cavalcanti.⁸² Em 1972, em depoimento para o Disco de Bolso, Tom dizia que “o matita perê é um passarinho do sertão, ele não vai nos auxiliar a comprar o detergente, a ir ao supermercado, a comprar a máquina de lavar roupa”.⁸³ Como procurei demonstrar, a melancolia de “Águas de março” se ligava e ainda se liga à experiência brasileira de desmantelamento da herança rural e, simultaneamente, de inviabilidade de uma sociedade moderna (e predominantemente urbana) razoável, processo que ocorre desde pelo menos a década de 1930, tendo mudado sua forma mais de uma vez.

Passado o tempo do nacionalismo desenvolvimentista, em suas feições pré e pós-golpe de 1964, e passado o auge do neoliberalismo, quando hoje se vive a falta de projetos políticos e econômicos de integração real da sociedade brasileira, é bastante oportuno pensar a ambivalência “fim do caminho”/“promessa de vida”. Já ignorar um desses polos, ainda que de boa-fé, compromete a matéria humana e a dimensão utópica de “Águas de março”. A seu modo, a composição de Tom Jobim reelabora o provérbio “Não há bem que sempre dure, nem mal que sempre perdure”. Conselho que pode ser sábio ou conformista.

No fundo do mar

Para finalizar, um breve comentário sobre a *performance* dos intérpretes nas quatro gravações consideradas. Como se sabe, na canção popular-comercial os motivos não são cantados exatamente de acordo com a partitura do compositor, nem é preciso que o(a) cantor(a) execute sempre uma mesma divisão rítmica. Se uma hipotética partitura, criada por Tom Jobim, foi basicamente respeitada

por Elis Regina em sua primeira gravação de “Águas de março” em 1972, na gravação ao lado do próprio Tom, em 1974, Elis abriu espaços para durar sílabas, por exemplo, em “É peroba do campo”, “É madeira de vento”, “É o mistério profundo”, levando traços passionais à canção.⁸⁴ Ao final, a brincadeira silábica, ao modo de parlenda, e o riso da intérprete (uma recomendação do produtor Aloysio de Oliveira)⁸⁵ retiraram da canção boa parte de sua gravidade. Com toda certeza, também aumentaram sua eficácia comercial.

Por sua vez, João Gilberto altera profundamente a reiteração rítmica da composição. E também a acentuação que a voz de Tom Jobim, no disco *Matita perê*, imprime aos versos: a voz de Tom ali parece, sobretudo, realçar o movimento rítmico e as nuances da melodia, ainda que ele cante como se declamasse (contribui, para esse efeito, a voz ter sido dobrada). De forma diversa, a voz de João Gilberto parece realçar a sonoridade das palavras, e, sua intenção de falar, não de declamar, por um lado, torna ainda mais tênues as distinções musicais entre os motivos e entre as frases melódicas; por outro lado, como a reiteração e a própria letra são tratadas com liberdade (não se cantam todos os “É...”), novas distinções rítmicas são estabelecidas. E basta perceber quantas vezes João faz cair uma sílaba na cabeça de um compasso, e sentir como essa coincidência não gera peso nenhum, para saber que o ritmo do canto parece dialogar com o violão e a percussão⁸⁶ sem se submeter nem a eles nem à métrica do compasso. Ao mesmo tempo, o timbre escuro do violão se mistura ao canto. Sua voz, no entanto, parece atuar de modo tão independente que é como se as palavras e a melodia fossem criadas durante a execução. O que intensifica o valor artístico de uma forma construída na ambivalência, entre o que já está se perdendo e o que talvez se afirmará: forma construída na impressão de coisas essenciais fixadas em seu momento de passagem.

[Este texto integra projeto de pesquisa que conta com auxílio da Fapesp.]

Notas

- 1 Entrevista realizada pelo autor com Paulo Jobim no Instituto Antonio Carlos Jobim (IACJ), Rio de Janeiro, 5 out. 2004.
- 2 Helena Jobim, *Antonio Carlos Jobim: um homem iluminado*, Rio de Janeiro, Nova Fronteira, 1996, p. 167.
- 3 Chico Buarque de Hollanda, Construção, Chico Buarque de Hollanda [compositor], em *Construção*, Philips, PolyGram, 1971, 1 CD, faixa 4.
- 4 Humberto Werneck, Gol de letras, em Chico Buarque de Hollanda, *Chico Buarque, letra e música*, v. 1, São Paulo, Companhia das Letras, 1989, p. 130; Fernando de Barros e Silva, *Chico Buarque*, São Paulo, Publifolha, 2004, p. 70-71; Adélia Bezerra de Menezes, *Desenho mágico*, 2. ed., São Paulo, Ateliê, 2000, p. 144-154.
- 5 Hamilton Ribeiro, Chico põe nossa música na linha, *Realidade*, 3, n. 7, p. 14-24, fev. 1972. A bem da verdade, o crítico Tárk de Souza, entrevistado por Hamilton Ribeiro, destacava que “a construção harmônica de ‘Olé, Olé’ reforça a ideia central”, ou seja, “a progressão de imagens da música”. Em outras palavras, na própria matéria já havia quem defendesse o trabalho de Chico Buarque com música e letra a “formar um só corpo”, conforme o próprio compositor escreveu para a contracapa de seu primeiro LP, lançado em 1966 (o trecho é copiado na matéria logo após a declaração de Tárk de Souza, à página 21). Para acompanhar melhor a discussão no período, ver as duas entrevistas de Chico Buarque concedidas ao *Pasquim*, em 1970 e em 1975: entrevista concedida a Sérgio Cabral, Fortuna, Jaguar e Luiz Carlos Maciel, *O Pasquim*, 1970, disponível em <http://www.chicobuarque.com.br/texto/mestre.asp?pg=entrevistas/entre_1970.htm>, acesso em 18 fev. 2013; entrevista concedida a Jaguar, Ivan Lessa, Redit, Ricky, Tárk de Souza e Ziraldo, *O Pasquim*, 1975, disponível em <http://www.chicobuarque.com.br/texto/mestre.asp?pg=entrevistas/entre_1976.htm>, acesso em 18 fev. 2013.
- 6 Márcia Cezimbra, Tessa Callado e Tárk de Souza (org.), *Tons sobre Tom*, Rio de Janeiro, Revan, 1995, p. 116.
- 7 *Ibidem*; Jobim, *Antonio Carlos Jobim*, p. 167.
- 8 Cezimbra, Callado e Souza (org.), *Tons sobre Tom*, p. 116.
- 9 Sérgio Cabral, *Antonio Carlos Jobim: uma biografia*, Rio de Janeiro, Lumiar, 1997, p. 298-299.
- 10 Gabriel Nogueira, Chico Buarque é julgado por crime de calúnia/Artista faz crítica de “rejuvenescimento”, *O Estado de S.Paulo*, p. 11, 3 ago. 1993.
- 11 Jobim, *Antonio Carlos Jobim*, p. 144.
- 12 Cabral, *Antonio Carlos Jobim*, p. 298.
- 13 Marília Martins e Paulo Roberto Abrantes (org.), Zuenir Ventura (entrevistas), *3 Antônio e 1 Jobim: histórias de uma geração*, Rio de Janeiro, Relume Dumará, 1993, p. 182-183; Cabral, *Antonio Carlos Jobim*, p. 298.

¹⁴ Tom Jobim em Nova York (onde sua música toca mais que rock), *Playboy*, n. 9, p. 44, set. 1988.

¹⁵ Entrevista à Cleusa Maria, *Jornal do Brasil*, s/p, 1 mar. 1992, disponível em <http://www2.uol.com.br/tomjobim/textos_entrevistas_5.htm>, acesso em 20 jan. 2013.

¹⁶ Antonio Carlos Jobim, *Matita perê* (1973), Mercury, Polygram, 1997, 1 CD; Jobim, *Antonio Carlos Jobim*, p. 170-171.

¹⁷ Regina Zappa, *Chico Buarque: para todos*, Rio de Janeiro, Relume Dumará, 1999, p. 76.

¹⁸ José Miguel Wisnik, Tom, João e Mendonça: a Santíssima Trindade (*Última Hora*, 2/10/1974), em *Sem receita*, São Paulo, Publifolha, 2004, p. 515.

¹⁹ Airton Lima Barbosa (org. e coord.), Flávio Macedo Soares, Caetano Veloso, Nelson Lins de Barros, José Carlos Capinam, Gustavo Dahl, Nara Leão e Ferreira Gullar (debatedores), Que caminho seguir na música popular brasileira, *Revista Civilização Brasileira*, ano 1, n. 7, p. 377-379, maio 1966. Sobre a ideia de “linha evolutiva” ver, entre outros, Marcos Napolitano, “Seguindo a canção”, engajamento político e indústria cultural na MPB (1959-1969), São Paulo, Annablume, Fapesp, 2001, principalmente o Capítulo III, “A bossa em balanço: a MPB entre o fórum e a feira”, p. 121-179.

²⁰ Ribeiro, Chico põe nossa música na linha, p. 20.

²¹ Antonio Carlos Jobim, *The Composer of Desafinado Plays*, Verve, 1963, 1 LP. No ano seguinte, Tom gravaria no Brasil um disco com Dorival Caymmi. Antonio Carlos Jobim e Dorival Caymmi, *Caymmi visita Tom*, Elenco, 1964. Em 1967, participaria da trilha sonora de *Garota de Ipanema*, filme dirigido por Leon Hirszman. Vários *Garota de Ipanema*, Philips, Universal, 1967. Já nos Estados Unidos, Tom Jobim gravaria mais oito discos até 1970: João Gilberto e Stan Getz, *Getz/Gilberto*, Verve, 1964 (gravações realizadas em 1963); Antonio Carlos Jobim, *The Wonderful World of Antonio Carlos Jobim*, Warner, 1965; Antonio Carlos Jobim, *A Certain Mr. Jobim*, Warner, 1967; Antonio Carlos Jobim, *Wave*, A&M, 1967; Frank Sinatra e Antonio Carlos Jobim, *Francis Albert Sinatra & Antonio Carlos Jobim*, Reprise, 1967; Antonio Carlos Jobim, *Tide*, A&M, 1970; Antonio Carlos Jobim, *Stone Flower*, CTI, 1970; Frank Sinatra, *Sinatra & Company*, Reprise, 1971 (gravações realizadas em 1969). Nem todas as canções gravadas por Frank Sinatra em 1969 foram incluídas em *Sinatra & Company*; ver Frank Sinatra e Antonio Carlos Jobim, *The Complete Reprise Recordings*, Concord, 2010, 1 CD. Durante os anos de 1960, nos Estados Unidos, Tom Jobim ainda gravou apenas tocando violão: *Soft Samba*, do vibrafonista Gary McFarland, e *Brazilian Mancini*, do pianista Jack Wilson. Neste último, utilizou o pseudônimo Tom Brazil, e o disco só foi identificado em 2000 pelo pesquisador Sérgio Ximenes. Ruy Castro, *Disco “segreto” de Tom Jobim* afinal aparece, *O Estado de S.Paulo*, Caderno 2, p. D3, 4 mar. 2000. Para outras gravações desse período realizadas nos Estados Unidos (com Sérgio Mendes e Andy Williams, entre outros) e no Brasil (com o Quarteto 004), ver: Cabral, *Antonio Carlos Jobim*, p. 225, 246-247 e 277.

- 22 Tom, João e Mendonça, Wisnik, p. 515-516.
- 23 Cezimbra, Callado e Souza (org.), *Tons sobre Tom*, p. 35.
- 24 Antonio Carlos Jobim, *A vida de Tom Jobim: depoimento*, Rio de Janeiro, Rio Cultura, Faculdades Integradas Estácio de Sá, 1982, p. 86.
- 25 Lúcio Ribeiro e Pedro Alexandre Sanches, *O maior dos plágios?, Folha de S. Paulo*, Ilustrada, p. E8, 25 maio 2001; Carlos Heitor Cony, *O plágio de Tom, Folha de S. Paulo*, p. A2, 28 maio 2001.
- 26 Arthur Nestrovski, *O samba mais bonito do mundo*, em Lorenzo Mammi, Arthur Nestrovski e Luiz Tatit, *Três canções de Tom Jobim*, São Paulo, Cosac Naify, 2004, p. 45.
- 27 Trecho do depoimento de Jobim para o Disco de Bolso citado por Cabral, *Antonio Carlos Jobim*, p. 300.
- 28 A rigor, e sem que isso tenha alguma importância para o funcionamento da letra na canção de Chico Buarque, mas apenas por curiosidade, 4 dos 17 versos estruturais de “Construção” não obedecem às regras do alexandrino clássico: “E atravessou a rua com seu passo tímido (bêbado)”; “Tijolo com tijolo num desenho mágico (lógico)”; “Seus olhos embotados de cimento e lágrima (tráfego)”; “Agonizou no meio do passeio público (náufrago)”. Em tais versos, a última palavra do 1º hemistíquio, sendo paroxítona (“rua”, “tijolo”, “embotados”, “meio”), não tem a sílaba átona final fundida à palavra subsequente, uma vez que esta não começa por som vocálico (“com”, “num”, “de”, “do”). Já em *O caçador de esmeraldas*, de Olavo Bilac, três versos podem ser declamados com ritmo quaternário (acentos na 4ª, 8ª e 12ª sílabas), isto é, com um dos ritmos do alexandrino moderno: “Das angras verdes, onde as águas repousadas”; “Mais numerosa, mais audaz, de dia em dia”; “Que sobre as terras, palmo a palmo, abre o lençol”. Olavo Bilac, *O caçador de esmeraldas*, em *Poesias*, 19. ed., Rio de Janeiro, São Paulo, Belo Horizonte, Livraria Francisco Alves, 1942, p. 263-275.
- 29 Wisnik, *Sem receita*, p. 515.
- 30 Carlos Drummond de Andrade, *Pré-inverno (Amar se aprende amando)*, 1985), em *Poesia e prosa*, 8. ed., Rio de Janeiro, Nova Aguilar, 1992, p. 1095-1096. Sobre o assunto, ver: Cabral, *Antonio Carlos Jobim*, p. 304, 333-334.
- 31 Bilhete de Drummond para Jobim citado por Hugo Sukman, Drummond ratifica em bilhete o pendur literário de Tom Jobim, *O Globo*, Segundo Caderno, 3 out. 2004, p. 3.
- 32 João Guimarães Rosa, *O recado do morro*, em *No Urubupuaquá, no Pinhém*, 7. ed., Rio de Janeiro, Nova Fronteira, 1984, p. 9. Sobre o assunto, ver: Jobim, *Antonio Carlos Jobim*, p. 168.
- 33 Manuel Bandeira, *Boi morto, Estrela da vida inteira: poesias reunidas*, 2. ed., Rio de Janeiro, José Olympio, INL, 1970, p. 209. Sobre o assunto, ver: Augusto Massi, “Águas de março” e o contorno do silêncio, *Folha de S. Paulo*, Mais, 10 dez. 2000, p. 12-14.
- 34 Cabral, *Antonio Carlos Jobim*, p. 300; Jobim, *Antonio Carlos Jobim*, p. 165.
- 35 Chico Buarque de Hollanda, *Construção*, em *Chico Buarque, letra e música*, v. 1, p. 95; Chico Buarque de Hollanda, *Construção*, em Ana Lontra Jobim (coord. geral) e Paulo Jobim (coord. musical), *Cancioneiro Chico Buarque: obras escolhidas*, v. 2, Rio de Janeiro, Jobim Music, 2008, p. 69.
- 36 Meneses, *Desenho mágico*, p. 148-149.
- 37 Fac-símile do manuscrito, em Antonio Carlos Jobim, *Cancioneiro Jobim: obras escolhidas*, v. 1, Paulo Jobim et al. (org.), Rio de Janeiro, Jobim Music, Casa da Palavra, 2000, p. 128-129. Afonso Romano de Sant’Anna transcreveu os oito versos iniciais com a divisão que adoto. Afonso Romano de Sant’Anna, *Música popular e moderna poesia brasileira*, 3. ed., Petrópolis, Vozes, 1986, p. 221. No entanto, via de regra publicam-se os versos de “Águas de março” com a outra métrica.
- 38 Jobim, *Antonio Carlos Jobim*, p. 227-238.
- 39 Luís da Câmara Cascudo, *Literatura oral no Brasil*, 3. ed., Belo Horizonte, Itatiaia, São Paulo, Edusp, 1984, p. 340.
- 40 Citado por Sérgio Augusto, 1971-1976, em Jobim, *Cancioneiro Jobim*, p. 132.
- 41 Hélio Ziskind, Trinta anos depois, *Folha de S. Paulo*, Ilustrada, 18 maio 2001, p. E5. O texto foi escrito a propósito de enquête realizada pelo jornal, “Qual a melhor música brasileira de todos os tempos”: em primeiro lugar ficou “Águas de março”, em segundo, “Construção”.
- 42 Elis Regina, *Águas de março*, Antonio Carlos Jobim [compositor], em Elis Regina, *Elis* (1972), Philips, PolyGram, 1996, 1 CD, faixa 7.
- 43 O quadro foi inspirado no trabalho de Ricardo Indig Teperman com versos de rap. Por sua vez, Teperman se inspirou no *flow diagram* de Paul Edwards. Ricardo Indig Teperman, *Tem que ter swingue: batalhas de freestyle* no metrô Santa Cruz, dissertação (mestrado em Antropologia Social), Faculdade de Filosofia, Letras e Ciências Humanas, Universidade de São Paulo, 2011, p. 83. Não custa advertir que não há a pretensão de transcrever uma *performance*. Em outras palavras, e guardadas as devidas proporções, o quadro está mais próximo da simplificação de uma partitura do que da complexidade de um fonograma.
- 44 Jobim, *Águas de março*, Antonio Carlos Jobim [compositor], em *Matita peré*, 1 CD, faixa 1.
- 45 Elis Regina e Tom Jobim, *Águas de março*, Antonio Carlos Jobim [compositor], em Elis Regina e Antonio Carlos Jobim, *Elis & Tom* (1974), Trama, Philips, 2004, 1 CD, faixa 1.
- 46 João Gilberto, *Águas de março*, Antonio Carlos Jobim [compositor], em João Gilberto, *João Gilberto* (1973), Polygram, 1988, 1 CD, faixa 1.
- 47 A expressão entre aspas é emprestada de Mário de Andrade, em passagem sobre o moto-contínuo em um ponto de Ogum. Mário de Andrade, *Música de feitiçaria*

110 *Brasil*, 2. ed., Belo Horizonte, Itatiaia, Brasília, INL, Fundação Nacional Pró-Memória, 1983, p. 41.

⁴⁸ Carmen Miranda e Dorival Caymmi, O que é que a baiana tem, Dorival Caymmi [compositor], gravação de 1939, em *Vários, Cantando Caymmi*, EMI, 2008, 1 CD, faixa 1; Vinícius de Moraes, Berimbau, Vinícius de Moraes e Baden Powell [compositores], em Vinícius de Moraes e Odette Lara, *Vinícius é Odette Lara* (1963), Universal, 2003, 1 CD, faixa 1; Carlos Lyra, Vacilada, Carlos Lyra [compositor], em *Saravá!* (1970), BMG, 2001, 1 CD, faixa 1; Caetano Veloso, Júlia/Moreno, Caetano Veloso [compositor], em *Araçá azul* (1972), Philips Polygram, 1998, 1 CD, faixa 8; Caetano Veloso, A tua presença morena, Caetano Veloso [compositor], em *Qualquer coisa* (1975), Philips, PolyGram, 2004, 1 CD, faixa 5; Chico Buarque de Hollanda, Corrente, Chico Buarque de Hollanda [compositor], em *Meus caros amigos* (1993), Philips, PolyGram, 1976, 1 CD, faixa 6; Chico Buarque de Hollanda, Pelas tabelas, Chico Buarque de Hollanda [compositor], em *Chico Buarque* (1984), Philips, PolyGram, 1984, 1 CD, faixa 1; Edu Lobo e Antonio Carlos Jobim, Moto-contínuo, Edu Lobo e Chico Buarque de Hollanda [compositores], em Edu Lobo e Antonio Carlos Jobim, *Edu é Tom* (1981), Mercury, 1996, 1 CD, faixa 4; João Gilberto, Discussão, Antonio Carlos Jobim e Newton Mendonça [compositores], em João Gilberto, *O amor, o sorriso e a flor*, Odeon, 1960, 1 LP, Lado B, faixa 4; Antonio Carlos Jobim, Surfboard, Antonio Carlos Jobim [compositor], *The Wonderful World of Antonio Carlos Jobim* (1964), Warner, 2008, 1 CD, faixa 3; Antonio Carlos Jobim, Tereza my Love, Antonio Carlos Jobim [compositor], em *Stone Flower* (1970), Epic, Legacy, Sony, 2002, 1 CD, faixa 1.

⁴⁹ Faço a adaptação de uma passagem de Antonio Adolfo, que identifica melodia, harmonia, pulsação e baixo como os quatro elementos da música popular. Antonio Adolfo, *O livro do músico*, Rio de Janeiro, Lumiar, 1989, p. 32.

⁵⁰ A anedota foi contada por Danilo Caymmi. Cezimbra, Callado e Souza, *Tons sobre Tom*, p. 82.

⁵¹ Antonio Carlos Jobim, “Piano na Mangueira”, Antonio Carlos Jobim e Chico Buarque de Hollanda [compositores], em Antonio Carlos Jobim, *Antonio Brasileiro*, Columbia, 1994, 1 CD, faixa 2.

⁵² Velha Guarda da Portela, *O mistério do samba*, Conspiração Filmes, Videofilmes, 2008, 1 DVD.

⁵³ Mário de Andrade, Música popular, em *Música, doce música*, São Paulo, Martins, 1963, p. 278-282.

⁵⁴ Vinícius de Moraes, “Samba da bênção”, Baden Powell e Vinícius de Moraes [compositores], em Vinícius de Moraes e Odette Lara, *Vinícius é Odette Lara*, 1 CD, faixa 11.

⁵⁵ Lorenzo Mammi, João Gilberto e o projeto utópico da bossa nova, *Novos Estudos*, n. 34, p. 63-70, nov. 1992. É necessário advertir que a formulação de Mammi, originalmente, busca diferenciar jazz e bossa nova: “Se o jazz é vontade de potência, a bossa nova é promessa de felicidade”; e também que sua análise relaciona a estética

da bossa nova e o processo histórico centrando-se no período que vai até 1964, período, portanto, anterior ao que trabalho neste ensaio.

⁵⁶ Antonio Carlos Jobim, Mattia perê, Antonio Carlos Jobim e Paulo César Pinheiro [compositores], em Antonio Carlos Jobim, *Mattia perê*, 1 CD, faixa 3.

⁵⁷ Entrevista realizada pelo autor com Paulo Jobim.

⁵⁸ Milton Nascimento, Travessia, Milton Nascimento e Fernando Brant [compositores], em Milton Nascimento, *Travessia* (1967), Universal, 2000, 1 CD, faixa 1; Milton Nascimento, Morro velho, Milton Nascimento [compositor], em *Travessia*, 1 CD, faixa 7.

⁵⁹ Luiz Gonzaga, Asa branca, Luiz Gonzaga e Humberto Teixeira [compositores], gravação de 1947, em Luiz Gonzaga, *Luiz Gonzaga – Série Aplauso*, BMG, 1997, 1 CD, faixa 2. Ermelinda Azevedo Paz, *O modalismo na música brasileira*, Brasília, Editora MusiMed, 2002, p. 174.

⁶⁰ Elizeth Cardoso, Caminho de pedra, Antonio Carlos Jobim e Vinícius de Moraes [compositores], em Elizeth Cardoso, *Canção do amor demais* (1958), Biscoito Fino, 2008, 1 CD, faixa 4; Antonio Carlos Jobim, Pato preto, Antonio Carlos Jobim [compositor], em *Antonio Brasileiro*, 1 CD, faixa 10. “Pato preto” foi composta na década de 1980, “para um documentário norueguês sobre brincadeiras de criança em várias partes do mundo (*Moments of Play*, de Jorgen Leth)”. Sérgio Augusto, *As trilhas sonoras*, em Jobim, *Cancioneiro Jobim*, p. 159.

⁶¹ Nesterovski, O samba mais bonito do mundo, p. 46-50.

⁶² João Gilberto, Samba de uma nota só, Antonio Carlos Jobim e Newton Mendonça [compositores], em João Gilberto, *O amor, o sorriso e a flor*, 1 LP, lado A, faixa 1; João Gilberto, Insensatez, Antonio Carlos Jobim e Vinícius de Moraes [compositores], em João Gilberto, *João Gilberto*, Odeon, 1961, 1 LP, lado B, faixa 5; João Gilberto, O grande amor, Antonio Carlos Jobim e Vinícius de Moraes [compositores], em João Gilberto e Stan Getz, *Getz/Gilberto*, 1 CD, faixa 7.

⁶³ Ziskind, Trinta anos depois.

⁶⁴ Theodor W. Adorno, Crítica cultural e sociedade, em *Prismas: crítica cultural e sociedade*, trad. Augustin Wernet e Jorge Mattos Britto de Almeida, São Paulo, Ática, 1998, p. 23.

⁶⁵ Nota de João Antônio a “Coisas nossas (ou São coisas nossas)” em Noel Rosa, *Literatura comentada: Noel Rosa*, seleção de textos, notas, estudo biográfico, histórico e crítico e exercícios por João Antônio Ferreira Filho, São Paulo, Abril Educação, 1982, p. 43, nota 49.

⁶⁶ Cascudo, *Literatura oral no Brasil*, p. 59.

⁶⁷ No manuscrito, vê-se que Tom Jobim primeiro compôs “É a turma chegando”, riscando “turma” para escrever “tjolo”. Tenha sido lembrança de “Construção” ou não, o fato é que a letra ganhou maior concretude ao substituir o coletivo de pessoas, um tanto indeterminado, pelo objeto sólido, no singular.

⁸⁰ Andrade, José (José, 1942), em *Poesia e prosa*, p. 88-89.

⁸¹ Cláudio Leal Ferreira, O alcance da obra, 9 out. 1996, disponível em <http://www.jobim.com.br/colab/clauferr.html>, acesso em 16 jun. 2008.

⁸² Sérgio Augusto, Introdução, em Jobim, *Cancioneiro Jobim*, p. 26-27; Cartas de Antonio Carlos Jobim para Paulo Jobim datadas de 23/12/1968 e 14/10/1975, *ibidem*, p. 117 e 140; Jobim, *A vida de Tom Jobim*, p. 47 e 85; Entrevista realizada pelo autor com Paulo Jobim.

⁸³ Antonio Carlos Jobim, “Novo é Villa-Lobos’, diz Tom”, *Folha de S.Paulo*, Ilustrada, 12 abr. 1987, p. A-61. Sobre o assunto, ver, entre outros, Marília Martins e Paulo Roberto Abrantes, *3 Antônios e 1 Jobim*, p. 177-178; Jobim, *A vida de Tom Jobim*, p. 51; Cabral, *Antonio Carlos Jobim*, p. 165.

⁸⁴ Martins e Abrantes, *3 Antônios e 1 Jobim*, p. 168.

⁸⁵ Antonio Candido, Literatura e cultura de 1900 a 1945, em *Literatura e sociedade*, 8. ed., São Paulo, T. A. Queiroz, Publifolha, 2000, p. 101-126; José Antonio Pasta Jr., Le rythme singulier d’une formation historique, em Jacqueline Penjon e José Antonio Pasta Jr. (org.), *Littérature et modernisation au Brésil*, Paris, Presses Sorbonne Nouvelle, 2004, p. 7-12; Rodrigo Naves, *A forma difícil*: ensaios sobre arte brasileira, 2. ed., São Paulo, Atica, 2007; Lorenzo Mammi, *Volpi*, São Paulo, Cosac Naify, 2006. No âmbito familiar, grande ascendência sobre Tom Jobim teve o avô materno, Azor Brasileiro de Almeida – que adotou o sobrenome “Brasileiro” quando foi preso, durante a Revolução Constitucionalista de 1932 (Jobim, *Antonio Carlos Jobim*, p. 35).

⁸⁶ Meneses, *Desenho mágico*, p. 144-154.

⁸⁷ Augusto dos Anjos, O poeta do hediondo, em *Eu e outras poesias*, Porto Alegre, L&PM, 2002, p. 126. Sobre a leitura do poeta por Tom Jobim: Jobim, *A vida de Tom Jobim*, p. 85; Cezimbra, Callado e Souza (org.), *Tons sobre Tom*, p. 36.

⁸⁸ Elizabeth Cardoso, As praias desertas, Antonio Carlos Jobim [compositor], em Elizabeth Cardoso, *Canção do amor demais*, 1 CD, faixa 3.

⁸⁹ Atendo-se ao período que vai da segunda metade da década de 1960 ao início dos anos de 1980, Guilherme Wisnik considera que “Águas de março” “não deixa de representar uma resposta histórica a esse contexto particular: uma aposta na força do ciclo natural da vida como forma de regeneração daquilo que parecia truncado, sem saída”. Conforme se nota, uma ideia semelhante à que apresento. Porém, sua análise diverge da minha à medida que, para mim, a canção não sintetiza exatamente a aposta na regeneração, mas sim a experiência da transitoriedade, isto é, do contato com a morte e da esperança de regeneração. Seria importante discutir o quadro no qual a análise de “Águas de março” por Guilherme Wisnik se insere, uma vez que também a “presentificação total” da canção, por ele ressaltada, recebe interpretação diversa da que aqui faço. Mas seria me afastar demais dos limites deste ensaio, uma vez que interessa a Wisnik, sobretudo, analisar a obra de Caetano Veloso. Em outras palavras, a obra de Caetano Veloso é o ponto de fuga de sua análise de “Águas de março” e o ponto de vista a partir do qual essa análise

se contrói. Não se trata de afirmar que, por conta disso, Wisnik se equivoca e que, por tabela, estou com a razão. Trata-se de esclarecer diferenças essenciais entre duas análises semelhantes, o que nada tem a ver com Fla-Flu. De resto, o ponto de vista a partir do qual construo meu trabalho bem como meu ponto de fuga estão evidentes neste ensaio. Guilherme Wisnik, *Caetano Veloso*, São Paulo, Publifolha, 2005, p. 84.

⁹⁰ Luiz Tatit, *A canção*: eficácia e encanto, São Paulo, Agir, 1986, p. 10.

⁹¹ Aproveito frase de Mário de Andrade, quando discute seu projeto *Café*. Mário de Andrade, Psicologia da criação, em Jorge Coli, *Música final*: Mário de Andrade e sua coluna jornalística “Mundo musical”, Campinas, Editora da Unicamp, 1998, p. 105. Advirta-se que a citação se deve exclusivamente à coincidência entre *Café* e “Águas de março” quanto à base do tempo cíclico (da natureza e da economia agrária).

⁹² Antonio Carlos Jobim e Miúcha, Boto, Antonio Carlos Jobim e Jararaca [compositores], em Antonio Carlos Jobim, *Urubu* (1975), Warner, 2007, 1 CD, faixa 1.

⁹³ Sérgio Cabral, O centro da conversa nas mesas de bar, em *História da música popular brasileira*: grandes compositores – Tom Jobim, São Paulo, Abril Cultural, 1982, p. 8.

⁹⁴ Zuzana Homem de Mello, *Eis aqui os bossa-nova*, São Paulo, Editora WMF Martins Fontes, 2008, p. 188.

⁹⁵ Trecho do depoimento de Jobim para o Disco de Bolso citado por Afonso Romano de Sant’Anna, *Música popular e moderna poesia brasileira*, p. 220.

⁹⁶ Remeto-me ao trabalho de análise desenvolvido por Luiz Tatit. Além da obra desse autor já citada: Luiz Tatit, *O cancionista*: composições de canção no Brasil, São Paulo, Edusp, 1996.

⁹⁷ Cabral, *Antonio Carlos Jobim*, p. 311.

⁹⁸ Em entrevista a Christopher Dunn, o baterista Sonny Carr falou sobre os instrumentos que utilizou na gravação do disco *João Gilberto* (1973): “Usei vassourinhas no chimbau e em uma lixeira de vime. Há um tipo de som muito agudo e ‘estalado’ que consegui usando vassourinhas numa lixeira de vime. E isso eu descobri no quarto de hotel em que João se hospedava [em Nova York]. Comecei a tamborilar em tudo o que era objeto do quarto e havia essa lixeirinha que produzia esse som maravilhoso. Foi tudo um feliz acaso.” Christopher Dunn, Procurando Sonny, em Walter Garcia (org.), *João Gilberto*, São Paulo, Cosac Naify, 2012, p. 107.

