

**O SAMBA  
MAIS BONITO  
DO MUNDO**

**ARTHUR  
NESTROVSKI**

**Resumo** “Águas de março” (1972) serve de emblema da arte de Tom Jobim como compositor de canções. O cruzamento de elementos muito diversos da cultura — popular e erudita — dá-se ali com um equilíbrio que é tanto musical como poético e afetivo. Tal equilíbrio é em boa medida resultado do trabalho humano da composição, que acrescenta novos planos de sentido à letra. A vocação brasileira da canção, como modo singular de a cultura se entender e se dar a si mesma, chega aqui a um limite, tão mais notável por assumir uma forma assim generosa e modesta. **Palavras-chave** Tom Jobim; “Águas de março”; canção brasileira.

---

**Abstract** “Águas de março” (“Waters of March”, 1972) could be an emblem of Tom Jobim’s art of song. The crossing of several different elements, drawn from both popular and high culture, results in a special form of musical, poetic and sentimental balance. Such a balance is due in great part to the human work of composition, which adds new layers of meaning to the lyrics. Here the Brazilian vocation for song — a unique way for culture to understand and show itself — approaches its own limit, all the more remarkable (and all the more generous) for being so modest. **Keywords** Tom Jobim; “Waters of March”; Brazilian song.

---

A história já foi contada muitas vezes, com pequenas mudanças. A versão abaixo ordena detalhes que se somam nas várias narrativas.<sup>1</sup>

Era verão de 1972 e Tom Jobim trabalhava em “Matita Perê”, sua “suíte mateira” (futura parceria com o poeta Paulo César Pinheiro). Estava no Poço Fundo, um sítio que tinha no interior do Rio; ou melhor, no Barraco 2, habitação provisória enquanto a casa definitiva ia sendo construída no alto do morro. Ao final de um dia de trabalho, uma idéia nova lhe veio à cabeça — melodia e palavras — e ele começou a cantarolar: “É pau, é pedra...” Teresa, sua mulher, achou bonito. Usando papel de embrulhar pão, Tom foi escrevendo, de embolada, versos e mais ver-

1 Ver JOBIM, Helena. *Antônio Carlos Jobim: um homem iluminado*. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 1996; SEVERIANO, Jairo e HOMEM DE MELLO, Zuza. *A canção no tempo*. São Paulo: Ed. 34, 1998, v. 2; AUGUSTO, Sérgio. “Biografia”. In: JOBIM, Antonio Carlos. *Cancioneiro Jobim*. Rio de Janeiro: Jobim Music, 2000; MASSI, Augusto. “Águas de março” e o contorno do silêncio”. *Folha de S. Paulo*, São Paulo, 10.12.2000. Mais!.

sos. Largou então “Matita Perê”, até acabar a nova música. “Águas de março” seria gravada por ele ainda nesse ano, no lado A de um compacto encartado no *Pasquim* (o lado B trazia “Agnus Sei”, estréia do compositor João Bosco, em parceria com Aldir Blanc).

**U**m fac-símile do papel de embrulho pode ser consultado no *Cancioneiro Jobim*. É impressionante o quanto do poema veio pronto. Sabendo das circunstâncias em que foi escrito, não surpreende o número de referências pontuais: o projeto da casa, a viga, o vão, a lenha, o tijolo chegando, para não falar no corpo na cama e na “promessa de vida no teu coração” Viram logo trampolim para outras águas: ao mesmo tempo em que recriam, por exemplo, a mulher, amorosamente presente como interlocutora, também fazem de cada um de nós alguém digno dessa promessa. O “teu” coração também é o nosso.

**M**uitos outros elementos, de natureza geral, podem ser referidos à cena do sítio. Natureza é bem a palavra: pau, pedra, resto de toco, peroba do campo, nó da madeira, caingá e candeia (arbustos), mais o matita pereira, para ficar só na primeira estrofe. “Águas de março” se enquadra num repertório de canções ecológicas que Tom começa a escrever por essa época e que inclui maravilhas como “Chovendo na roseira”, “Boto” — outra suíte, desta vez marinha —, “A correnteza”<sup>2</sup> e “Passarim”, além de composições instrumentais com títulos como “Rancho das nuvens” e “Nuvens douradas”

**A** inspiração súbita e certa do compositor serve ainda de exemplo do lema antigo: nada vem do nada. Para ninguém, nem mesmo para Tom Jobim. Duas fontes são mais ou menos bem conhecidas. A primeira é o poema “O caçador de esmeraldas”, do mestre parnasiano Olavo Bilac: “Foi em março, ao findar da chuva, quase à entrada / do outono, quando a terra em sede requeimada / bebera longamente as águas da estação...”<sup>3</sup>. E a outra é um ponto de macumba, gravado com

2 Composta em 1975, “A correnteza” retoma outra parceria com Luiz Bonfá de vinte anos antes, “A chuva caiu”. Gravada por Tom no disco *Urubu* (1976), é uma toada sertaneja; e como tal foi gravada, entre outros, por Pena Branca, em *Semente caipira* (2000). Mas sua linhagem explica e justifica uma linda gravação recente da Orquestra Popular de Câmara, com arranjo de Benjamin Taubkin, no CD *Danças, jogos e canções* (2003). “A correnteza” ali vira outra “suíte mateira”, com episódios de temporal e bonança.

3 Versos citados pelo próprio Tom, no texto de abertura de *Visão do paraíso — A Mata Atlântica*, livro escrito em parceria com Ana Jobim (Rio de Janeiro: Index, 1995).

sucesso por J. B. de Carvalho, do Conjunto Tupi: “É pau, é pedra, é seixo miúdo, roda a baiana por cima de tudo”<sup>4</sup> Combinar Olavo Bilac e macumba já seria bom; mas o que se vê em “Águas de março” vai muito além: tudo se transforma numa outra poesia e numa outra música, que recompõe o mundo para nós.

Cada uma das três dimensões — universalista (a experiência é de todos, não particular), naturalista (as referências vêm do que há de mais concreto e permanente na terra) e apropriativa (tudo pode entrar no caldo rico da música) — pede comentário. O desafio é compreender alguma coisa que seja do equilíbrio da canção. Tom Jobim escreveu canções alegres e canções tristes, nostálgicas e utópicas, de introspecção, de sedução, de exaltação; “Águas de março” parece tudo isso ao mesmo tempo. Só poderia ter sido escrita por ele, mas toca no limite de uma arte sem autor, que cai no ouvido como uma fruta cai do galho, perfeita e livre de personalidade.

Os contrários encontram-se num balanço afetivo que mereceria o adjetivo “shakespeariano”, se não fosse tão pomposo. A idéia dos poetas românticos de que Shakespeare era “todos e ninguém” — capaz de recriar simultaneamente a vida de múltiplas perspectivas — poderia ser tomada de empréstimo para falar do compositor, com especial propriedade neste caso. “A cada estrofe, a cada verso busca-se um equilíbrio entre extremos”, como diz Augusto Massi.<sup>5</sup> E a soma, madura e felizmente, não dá zero. Da “festa da cumeeira” ao “fundo do poço”, “é a vida”, “é a morte” que chega a um “fim do caminho” — aberto, mais uma vez, em “promessa”

Os grandes ciclos da existência se traduzem em mil e um fragmentos, ou mil e um agentes, porque nesse estágio da sensibilidade tudo ganha condição participante. O único verbo, então, é “ser”, conjugado na terceira pessoa: “É pau, é pedra, é o fim do caminho” Tudo *é*, nada *faz*. Um ou outro fazer, quando aparece, vira qualidade, formulada em gerúndio, quase sempre para sublinhar uma essência: “é o vento ventando”, “é um pingo pingando”, “é uma prata brilhando”, “é o tijolo chegando”. Em casos extremos, nem é preciso o “é”, basta ser: “passarinho na mão, pedra de atiradeira” “uma ave no céu, uma ave no chão” Tudo na vida ao mesmo tempo e a vida ao mesmo tempo em tudo. E tudo se resolve coletivamente nas águas de março, que “são”

4 Letra lembrada por Carlos Heitor Cony, na p. 2 da *Folha de S. Paulo*, em 28.5.2001.

5 Op. cit., p. 12.

**A**té visualmente, o poema reforça essa leitura. Quando surge o “são”, ao final da quinta estrofe, rompe-se a linha do “é”, criando um refrão sonoro e gráfico, que dali em diante se repete até o fim. Antes disso, as quebras não seguem modelo: irregulares na ordem dos versos (sexto, segundo ou terceiro), empregam termos diferentes a cada vez (“caingá”, “passarinho”, “uma ave”, “das águas”, “no rosto”). São, justamente, variações do esquema. Este fato ajuda a entender a quinta estrofe como ponto de virada, tanto mais quando se pensa nas mudanças de harmonia. E também no fato de ela ser precedida pela única estrofe inteiramente composta por versos começados em “é” e seguida por uma estrofe sem letra, puramente instrumental. Nesse ponto fica mais do que claro o vínculo entre letra e música, fundamental para se entender a forma e o sentido da canção.

**P**odemos começar pelo poema. Nas três gravações canônicas — a do próprio Tom (em *Matita Perê*, de 1973), a de João Gilberto (no álbum branco, *João Gilberto*, também de 1973) e a do disco *Elis e Tom* (1974) — o texto do encarte tem omissões e erros.<sup>6</sup> Cada um difere dos outros não só por essas gralhas, mas também pela divisão de estrofes — o que é ainda mais relevante, porque implica modos diferentes de entender a música. No encarte de *Elis e Tom*, por exemplo, o poema vem grafado em estrofes de quatro versos; de tempos em tempos, isso obriga à separação de alguns pares isolados de linhas, o que não faz muito senso, nem corresponde ao que se escuta.

**D**e sua parte, o compositor preferiu eliminar a divisão estrófica, no texto que acompanha *Matita Perê*, imprimindo o poema num bloco único (mas deixando de fora a última estrofe), como que a reforçar a impressão de forma-sem-forma, labiríntica. “Águas de março” não é exatamente uma canção cíclica, mas tem grande dose de repetições (verbais e musicais), sutilmente diferentes, que iludem ou desnor-teiam até o ouvinte mais atento, mesmo depois de várias audições. Por isso também, quem sabe, não seja tão cantada; deve estar entre as canções mais conhecidas do Brasil, mas quase ninguém consegue levar a música de memória, do começo

<sup>6</sup> Não é o caso de apontar um por um, mas são coisas como “é uma conta, é um conto” onde se deveria ler “é uma ponta, é um ponto” e “é uma conta, é um ponto” onde o certo seria “é uma conta, é um conto”; ou ainda “é uma ave no céu, é uma ave no chão”, onde o correto seria o verso sem verbo (exemplos extraídos do encarte de *Matita Perê*).

ao fim. Para tanto, ajudaria muito guardar o desenho dos versos; e para isso faz-se preciso entender também alguma coisa da harmonia.

Vamos chegar lá. Antes, vale a pena transcrever a letra inteira, na divisão que a harmonia explica:

### ÁGUAS DE MARÇO

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, candeia, é o matita pereira

É madeira de vento, tombo da ribanceira  
É o mistério profundo, é o queira ou não queira  
É o vento ventando, é o fim da ladeira  
É a viga, é o vão, festa da cumeeira  
É a chuva chovendo, é conversa ribeira  
Das águas de março, é o fim da canseira

É o pé, é o chão, é a marcha estradeira  
Passarinho na mão, pedra de atiradeira  
Uma ave no céu, uma ave no chão  
É um regato, é uma fonte, é um pedaço de pão  
É o fundo do poço, é o fim do caminho  
No rosto o desgosto, é um pouco sozinho

É um estrepe, é um prego, é uma ponta, é um ponto  
É um pingo pingando, é uma conta, é um conto  
É um peixe, é um gesto, é uma prata brilhando  
É a luz da manhã, é o tijolo chegando

É a lenha, é o dia, é o fim da picada  
É a garrafa de cana, o estilhaço na estrada

É o projeto da casa, é o corpo na cama  
É o carro enguiçado, é a lama, é a lama  
É um passo, é uma ponte, é um sapo, é uma rã  
É um resto de mato na luz da manhã  
São as águas de março fechando o verão  
É a promessa de vida no teu coração

[instrumental]

É uma cobra, é um pau, é João, é José  
É um espinho na mão, é um corte no pé  
São as águas de março fechando o verão  
É a promessa de vida no teu coração

É pau, é pedra, é o fim do caminho  
É um resto de toco, é um pouco sozinho  
É um passo, é uma ponte, é um sapo, é uma rã  
É um belo horizonte, é uma febre terçã  
São as águas de março fechando o verão  
É a promessa de vida no teu coração

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  
São as águas de março fechando o verão  
É a promessa de vida no teu coração

**Com a letra assim, fica mais fácil seguir seu desenho; mas a separação entre a primeira e a segunda estrofes, por exemplo, só nos convence musicalmente em re-**

trospecto. Isso porque o retorno ao acorde que marca o início da música e nos guia depois, letra abaixo, só acontece na terceira estrofe — e a essa altura, a gente já está encantado e perdido, carregado por repetições que às vezes dão início e outras tantas concluem os parágrafos musicais.<sup>7</sup>

Já que falamos no primeiro acorde, repetido naquele padrão rítmico inconfundível da introdução: tecnicamente, chama-se terceira inversão de dominante. Na prática, isso significa um acorde que pede para ser resolvido noutro. Não é o que se espera no início de uma canção; muito menos quando se pensa que essa dominante é o próprio acorde de tônica alterado. Quer dizer: a canção nem começou e a tônica não é mais a tônica. Só dá para saber que era a tônica depois, ao se concluir uma longa sucessão de acordes. E o primeiro ponto onde isso acontece de modo incontestável — um acorde de tônica com a fundamental no baixo — será precisamente no início da terceira estrofe: “É o pé, é o chão”

Esse tipo de engenho caracteriza a arte de Tom Jobim. Aqui como em muitos outros casos, pode-se dizer, sem qualquer exagero, que o artesanato chega a requintes comparáveis aos de um Schumann ou Schubert. Veja-se a introdução. Ninguém precisa bater compasso para tocar um ritmo tão memorável. Mas quem contar verá que no compasso onde entra o canto (“É / pau, é pedra, é o fim do caminho”) estamos num metro ternário — o único da canção inteira, seguido dos grandes compassos binários de um samba clássico. A combinação de acorde alterado de tônica com métrica aberratória dá a medida do grau de ambigüidade em jogo.

Começar uma composição desse modo faz mesmo pensar em Schumann, que famosamente abre o ciclo *Dichterliebe* (1840) com uma canção circular, cujo início é o fim.<sup>8</sup> “Águas de março” não é propriamente circular e um epílogo instrumental tem até o papel de reforçar a linearidade da forma. Mas que parece, parece; e isso ganha maior eloqüência pelo uso do acorde invertido no começo. Com toda a liberdade que os acordes invertidos e/ou alterados têm na música popular brasileira, especialmente

7 Basta cantarolar a melodia para comprovar essa afirmação: “É pau, é pedra, é o fim do caminho” é igual a “Caingá, candeia, é o matita pereira”, por exemplo (com diferenças mínimas para acomodar o número de sílabas).

8 Para uma análise dessa canção, ver meu ensaio “Trauma e memória em Schumann”, na revista *Novos Estudos CEBRAP* (São Paulo), n. 67, p. 155-63, nov. de 2003.



desde a Bossa Nova, não há como não notar o caráter especial dessa dominante com sétima no baixo. Em termos de contraponto clássico, o acorde só seria justificável como ponto de passagem, vindo de um acorde anterior para outro subsequente. A descrição pode soar complicada, mas o efeito não: como se a música começasse *in medias res*, como se já tivesse começado antes de começar. As águas vêm de antes.

Assim como vêm, também vão: a sensação de fluidez da música, de uma forma líquida, sem ângulos, tem a ver em parte com o deslocamento do padrão harmônico em relação às estrofes. A seqüência básica de acordes forma um módulo, passível de ser jogado para a frente e para trás. No final da quarta estrofe, por exemplo (“é a lenha, é o dia, é o fim da picada”), quando se espera que a harmonia repita o que vem fazendo nas estrofes anteriores, entra justamente aquela terceira inversão do acorde de sétima que marca o início da canção e nos serve de guia ao longo do poema. Comparado ao que se ouviu antes, melodia e harmonia estão fora de fase. Uma estrofe da harmonia parece ter começado no meio da letra. Essa repetição cria novidade e abre espaço para a quinta estrofe, onde as coisas realmente tomam outro rumo.

Não apenas essa quinta estrofe começa, então, com a harmonia que, nas anteriores, chegaria só no terceiro verso, mas também aparecem agora (“é o corpo na cama”) umas primeiras nuvens: acordes diferentes, cromáticos, tendendo para a tonalidade menor. Aquilo que já se escutava na letra desde o início, o reconhecimento de pulsões negativas e fracassos, contrapostos ao conforto natural — “É pau, é pedra, é o fim do caminho / É um resto de toco, é um pouco sozinho”; “é a vida, é o sol, / É a noite, é a morte”, “É um regato, é uma fonte, é um pedaço de pão / É o fundo do poço, é o fim do caminho / No rosto o desgosto, é um pouco sozinho” — faz-se ouvir musicalmente também. Justo aqui, onde o corpo na cama e “o projeto da casa” pessoalizam tudo com acentos de felicidade, o “carro enguiçado” e a “lama” modulam ao mesmo tempo afetos e harmonias. A rã e o “resto de mato na luz da manhã” puxam para outro lado ainda essas tonalidades, na rota de volta do sol. E o equilíbrio, aquele “mistério profundo” do começo, o afirmativo “queira ou não queira”, logo se restaura, nas águas de março que são tudo.

Se esse equilíbrio de “Águas de março” impressiona tanto, é porque Tom Jobim aqui virou o senhor da vida: tomou a morte nas mãos e transformou em água. Está no fundo do poço e no alto da cumeeira ao mesmo tempo; podendo ser o que quiser, laçou ou pescou a promessa, quase à entrada do outono. O bem-es-

tar do todo é infinitamente maior do que a alegria ou miséria das partes. Chega a ser difícil assimilar a força dos contrastes, quando o sim é tão forte por dentro. Como veremos em seguida, há uma medula musical para tanta saúde. Antes disso, convém acompanhar a canção até o fim, para não perder o fio da meada.

**O** que fazer depois que as sombras entraram na paisagem? Um elemento puramente musical reforçou presságios e intimações da poesia, que em certa medida a própria música velava. Nesse ponto, assim como em vários outros casos (“Estrada do Sol”, por exemplo, outra canção de chuva e sol, com um interlúdio noturno), Tom Jobim se entrega às potências da composição e escreve um episódio sem letra. Começa de chofre, num acorde que parece absurdo, sobre o tom mais injustificável da escala (tecnicamente: terceira inversão de um acorde de sétima sobre o quarto grau aumentado), modulação lunática, seguida de outra, até que uma e outra caem no velho acorde inicial, explicando *a posteriori* as extravagâncias como uma trivial seqüência de terças. Uma vez que a melodia repete seu motivo básico, reiterado do início ao fim, fica garantido o reconhecimento no meio da estranheza; mas o gesto basta para sugerir outras viagens, para sítios bem longínquos, se o destino dessa música fosse a sinfonia, e não a canção.

**Q**ue seu destino seja o da canção não só garante aquela “promessa de felicidade” que a Bossa Nova entoava com acento característico,<sup>9</sup> mas afinal, para todos nós, conclusiva e incomparavelmente, tornou-se a própria felicidade. A vocação brasileira da canção, como modo singular de a cultura se entender e se dar a si mesma, leva-se a um limite, com serena confiança. Na música de Tom Jobim, aquela “malha de permeabilidades” de que fala José Miguel Wisnik<sup>10</sup> — o modo como a alta cultura se cruza com as produções populares (Olavo Bilac e macumba, Schumann e samba) — atinge um grau de realização tão mais notável por assumir uma forma assim generosa e modesta, sem afetação nenhuma. O minério da canção renderá mais e mais riquezas, para quem se debruçar sobre a partitura; mas na hora da escuta nada chama a atenção para minúcias do artesanato. Todas as gravações do

9 Sobre o mote de Stendhal como chave de interpretação da Bossa Nova, ver MAMMI, Lorenzo. “João Gilberto e o projeto utópico da Bossa Nova.” *Novos Estudos CEBRAP*. (São Paulo), n. 34, p. 63-70, nov. de 1992 e WISNIK, José Miguel. “A Gaia Ciência: Literatura e Música Popular no Brasil” em NEIVA DE MATOS, Cláudia; TRAVASSOS, Elizabeth e TEIXEIRA DE MEDEIROS, Fernanda (Orgs.). *Ao encontro da palavra cantada*. Rio de Janeiro: 7 Letras, 2001.

10 Op. cit.

próprio Tom, aliás (no disco do *Pasquim*, em *Matita Perê* e com Elis), reforçam estrategicamente essa leveza. A gaia ciência, ou sabedoria alegre que constitui nossa música, se faz sempre ouvir com a maior naturalidade. Por isso mesmo é gaia.

**P**ara quem aprendeu essa ciência, tudo vira nutrição. Espinho e corte no pé, não menos que conta e conto. As intimações de mortalidade que vimos surgir em tantos pontos, na letra e na harmonia, convergem para o episódio instrumental, como ausência de voz. Seu retorno, depois, ganha conotações comovedoramente humanas. Que o interlúdio vá um pouco além do esperado ressalta e explora este fato: no lugar dos dois primeiros versos da estrofe seguinte, volta o início da canção, sem letra. Quem canta, não está, virou memória — até que a voz renasce no “é uma cobra, é um pau, é João, é José”<sup>11</sup> (que já seria o terceiro verso). No papel fica fácil de ver.

**M**usicalmente, uma estrofe que parecia mais curta soará mais insólita ainda por conta da repetição do padrão inicial de acordes (aquele célebre acorde invertido de sétima e o que se segue), não apenas no quinto e sexto versos (“São as águas de março fechando o verão...”), mas também no início da estrofe seguinte (“É pau, é pedra...”), que retoma a canção literalmente do começo. A mesma seqüência serve para encerrar uma estrofe e abrir a próxima, o que causa alguma surpresa. São pequenas espirais, ou redemoinhos, torcendo a canção dentro de si.<sup>12</sup> Ela se repete e não se repete, é cíclica, mas não fecha o círculo, como a água que escorre pelo sorvedouro.

11 No contexto da época, esse verso talvez faça referência a “Domingo no parque” de Gilberto Gil, canção de capoeira composta em 1967, para outro poema de vida e morte. Gil a descreve como esforço de inventar um novo Caymmi, “Caymmi hoje”, à maneira das grandes canções praieiras (ver RENNÓ, Carlos (Org.)). *Todas as letras*, nova ed., São Paulo: Companhia das Letras, 2003, p. 87). E alguma coisa do espírito de Caymmi encanta “Águas de março” também, seja na ênfase concreta dos versos — falando de tudo, como se não fosse nada —, seja na simplicidade da melodia — o ponto de macumba, repetido encantatoriamente. Relações assim fazem ver o que, afinal, é óbvio: a malha de permeabilidades se faz também para os lados, entre canções e compositores do acervo da música popular.

12 Na gravação de João Gilberto, essas torções ficam mais acentuadas ainda, em primeiro lugar pela entoação, que desfaz os ângulos do poema, e também pela eliminação do interlúdio instrumental — ele passa direto da quinta estrofe para o terceiro verso da sexta, telescopando a harmonia. Elis e Tom, pelo contrário, acentuam os cortes, seja das estrofes, seja das palavras individuais, que soam às vezes como objetos, coisas que se destacam na paisagem, contrapostas à fluidez das águas. (Essa última observação foi um presente de Yudith Rosenbaum.)

Dali até o fim, por exemplo, os versos só repetem (em novas combinações) o que se ouviu antes, com a exceção única de “é um belo horizonte, é uma febre terçã” — dois elementos novos reencenando a dicotomia fundamental da canção. Mas a harmonia, que repete os acordes alterados da quinta estrofe, finalmente os leva até onde podem: as “águas de março fechando o verão” traduzidas para a tonalidade menor. E não apenas isso: coloridas por uma linha cromática interna, ligando semitom a semitom, sem saltos, da terça menor até a tônica. Sempre se poderia ver nisso um acidente, uma casualidade que resultou especialmente adequada — não fora o fato de que a mesma linha reaparece, agora explícita e na voz principal, nada menos que três vezes em seqüência no epílogo, harmonizada pelos mesmos acordes escuros, até o último, definitivo e novamente luminoso motivo básico da canção, um simples intervalo repetido de terça maior, que fecha tudo com um sorriso. Não fora também o fato de que há algo interno, quase privado, na construção da música, que essa linha agora torna público e faz refletir na superfície.

Não é a primeira vez que Tom Jobim emprega esse tipo de tensão harmônica para gerar energia. Com uma inteligência musical que, nisso, lembra não apenas Schumann e Schubert, mas também e especialmente Chopin, o compositor extrai toda a virtude contida num banal intervalo, como se fosse o núcleo fissionável dos átomos da música. E o resultado vem ganhar maior potência num cenário onde, subterrânea ou subaquaticamente, vai se dando um drama de outra ordem, a batalha entre o que é diatônico e o que é cromático.

**Diatônico:** tudo o que usa as escalas “naturais”, de sete notas. As teclas brancas do piano, quando se está em dó maior — não por acaso, a tonalidade de “Águas de março” no *Cancioneiro*. **Cromático:** o que explora as notas que estão entre as outras, as teclas pretas compondo a gama completa de doze tons.

Talvez nenhum outro compositor popular brasileiro tenha utilizado com tanta consciência, sistematicamente mesmo, o poder expressivo e plástico dos intervalos, diatônicos e cromáticos. Muitos de seus temas mais famosos são feitos de quase nada — uma segunda menor repetida para cima e para baixo (“Insensatez”); uma segunda maior, idem (“Corcovado”); até mesmo intervalo nenhum (“Samba de Uma Nota Só”) —, quase uma não-música, materiais da composição, mais do que a composição em si, magicamente vivificados pela introdução de um ritmo, de um número de repetições, ou de um torneio melódico subsequente, sem falar na harmonia.

Certos temas de Stravinsky são assim: duas ou três notas, repetidas para a frente e para trás, em ritmo inexpressivo. O que há de mais enigmático em sua música aproxima-se, muitas vezes, da idiotia santa. Também em Jobim o que há de mais simples, mais elementar, será trabalhado até ganhar dimensão musical original, pessoal, intransferível. Mesmo em canções de caráter menos minimalista — como em grande parte de seu repertório (entre aspas) “lírico”, ou nos sambas-sambas, ou nas “suítes” etc. — alguma coisa desse ofício tão rigoroso sempre se nota. O compositor *compõe*: compreende e faz valer ao máximo o que o acaso ou dom do gênio lhe oferece.

Em “Águas de março”, a compreensão do valor dos intervalos se dá no plano melódico e expressivo tanto quanto, digamos, conceitual, na medida em que o que é diatônico e o que é cromático dramatizam dimensões distintas que só no campo da canção se podem controlar. Pois não é apenas do motivo principal de duas notas (“É pau, é pedra”) e seu corolário de três (“é o fim do caminho”) que se lembra ao falar nessa música; nem dos saltos diatônicos que vêm depois, para criar movimento (“É peroba do campo” — uma quarta justa — e “é o nó da madeira” — sexta maior). Mas também da linha do baixo, enfaticamente anunciada na introdução — com aquela sétima do acorde invertido, repetida quinze vezes — e que, depois da entrada do canto, vai descendo, semitom a semitom. Uma linha cromática, então — que não é qualquer linha.

Falamos antes da malha de permeabilidades característica da música brasileira e temos aqui o exemplo supremo da integração de elementos diversos, em princípio muito distantes um do outro, no contexto cordial da canção popular. Pois essa linha cromática do baixo não é outra senão aquela linha barroca que se escuta em cantatas de Bach e oratórios de Handel, ou, para citar o exemplo mais canônico de todos, na ária da rainha suicida, da ópera *Dido and Aeneas* de Purcell. Naquele repertório, que se organiza segundo um código de correspondências convencionadas entre figuras musicais e sentimentos humanos, a linha cromática descendente está associada a sentimentos trágicos, de perda e de morte.<sup>13</sup>

Estamos chegando mais perto, então, de entender o equilíbrio da canção. Aquilo que no poema se exprime pelo contraste entre elementos solares e soturnos, entre

13 A cantata n. 12 de Bach, *Weinen, Klagen, Sorgen, Zagen*, outro exemplo bem conhecido de emprego da linha cromática trágica, já diz a que veio no título: choros, lamentos, angústias, desânimos.

vida e morte, ave no céu e ave no chão, tem um paralelo musical no contraponto do tema diatônico com a linha cromática trágica. Vem daí também a sensação de resolução necessária que nos dá a entrada da linha cromática na penúltima estrofe (e sua repetição no epílogo). Para que o dó maior ganhe o valor pleno de tônica<sup>14</sup> — um cais absoluto, ao mesmo tempo fim do caminho e nova promessa — faz-se preciso acolher esses contrários, que se completam para além do bem e do mal.

**H**á um último ponto que merece ser comentado. Nada do que foi dito aqui sobre os processos de composição explica o milagre de “Águas de março” porque este se dá antes de qualquer processo. Na idéia que veio, naqueles rabiscos do papel de embrulho, certo dia de 1972, já se vê o que palavra e música eram antes da moldagem. Mas faz parte da grandeza de Tom Jobim que ele jamais se contenta com isso, jamais foge do esforço de transformar e elaborar o que lhe vem, seja do céu, seja do chão, seja do corpo na cama e do teu coração. O trabalho humano do compositor, essa entrega paciente e rigorosa aos detalhes, só se justifica, afinal, como instrumento do equilíbrio que a ciência alegre da música pode nos dar. Nessa procura e nesse empenho não se vai ver a explicação do que não precisa; mas ali reverbera também uma verdade daquele que Chico Buarque já definiu, em termos simples e definitivos, como “o samba mais bonito do mundo”<sup>15</sup>

---

**Arthur Nestrovski** é professor titular do programa de pós-graduação em Comunicação e Semiótica da PUC/SP. Articulista da *Folha de S. Paulo*, ele é o autor de *Notas musicais* [PubliFolha, 2000] e *Palavra e sombra: ensaios de crítica* [Cosac Naify, 2004] e organizador de *Música Popular Brasileira* hoje [PubliFolha, 2002], entre outros. Em 2003, recebeu o Prêmio Jabuti de Livro do Ano / Ficção pelo livro infantil *Bichos que existem e bichos que não existem* [Cosac Naify, 2002].

14 O próprio Tom gravou a canção um semitom abaixo, em si maior; Elis em si bemol maior e João Gilberto em lá maior. A seqüência de tonalidades — dó, si, si bemol, lá — reproduz (incrivelmente e decerto sem premeditação) um pedaço da frase cromática que se opõe ao tema diatônico.

15 “Biografia”, op. cit, p. 112.