

UM SAMBA DE UMA NOTA SÓ: O DIÁLOGO ENTRE AS CANÇÕES DE TOM JOBIM E A LITERATURA MODERNA BRASILEIRA

Wanderson W. Lima Torres (UEPI)

Alfredo Werney Lima Torres (IFPI)

RESUMO:

Pretendemos, através deste artigo, realizar um estudo da relação entre as canções “Lígia” e “Águas de março”, de Tom Jobim, e a moderna literatura brasileira. Objetivamos entender também como se articula texto e música nas referidas canções. Para tanto, utilizamos conceitos da semiótica da canção de Luiz Tatit e os estudos de Mário de Andrade sobre a estética da poesia modernista. Obsevamos que as canções jobinianas dialogam intensamente com os elementos estilísticos da nossa literatura moderna e que elas se pautam pelo equilíbrio entre os signos verbais e musicais.

Palavras-chave: Tom Jobim, literatura e música, canção popular brasileira.

ABSTRACT:

We intend, through this article, conduct a study of the relationship between the songs "Ligia" and "Águas de março" by Tom Jobim, Brazilian and modern literature. We aim to understand how well articulated text and music in these songs. For this research, we use the concepts of the Semiotics of the Song (Luiz Tatit) and studies Mário de Andrade on the aesthetics of modernist poetry. We found that the songs of Tom Jobim dialogue intensively with stylistic elements of modern Brazilian literature and that they are governed by the balance between music and lyrics.

Keywords: Tom Jobim, literature and music, Brazilian popular song.

Introdução

Quanta gente existe por aí
Que fala tanto e não diz nada
Ou quase nada
Já me utilizei de toda a escala
E no final não sobrou nada
Não deu em nada

(*Samba de uma nota só*, de Tom Jobim e Newton Mendonça).

A literatura e a música popular brasileira, após o surgimento da bossa nova na década de 60, passaram a manter um diálogo intenso – fato que contribuiu sobremaneira para o avanço estético da chamada MPB. Vale dizermos que Vinicius de Moraes, ao mesmo tempo poeta do livro e da canção, é considerado a figura decisiva para que se empreendesse uma relação entre poetas mais ligados ao mundo acadêmico e os

compositores populares. Desse campo brotaram nomes notáveis como Chico Buarque, Caetano Veloso, Gilberto Gil, Arnaldo Antunes, compositores cujos trabalhos se pautam claramente em elementos estilísticos da moderna literatura brasileira.

Tom Jobim também figura entre estes compositores, embora seja pouco lembrado em virtude de suas letras musicais. Aclamado, de forma assídua, pela sua capacidade de surpreender o interlocutor com suas harmonias inventivas, o trabalho de Jobim com o texto poético tem sido ofuscado pela riqueza musical de suas canções. Porém, acreditamos que uma das características que singulariza a obra jobiniana é exatamente o equilíbrio existente entre os signos verbais e os musicais. É a partir desta articulação que percebemos os variados planos de sentido de suas canções.

Este artigo tem como objetivo realizar um estudo da relação entre as canções de Tom Jobim e a moderna literatura brasileira. Desse modo, interessa-nos: compreender de que modo se articulam texto e música nas canções jobinianas; verificar de que forma a estética presente nas canções de Tom Jobim se coaduna com as propostas estilísticas do modernismo brasileiro (sobretudo o modernismo na concepção de Mário de Andrade). Enfocaremos as canções “Lígia” e “Águas de março”, por acreditarmos que há nelas um diálogo mais patente com o *modus operandi* da literatura moderna. Isto é, nestas duas canções a escrita jobiniana (não só no sentido literário, mas também musical) relaciona-se estreitamente com os escritores modernos.

No campo de estudo que envolve a canção popular brasileira, costumamos observar que as análises tendem a se dividir em duas vertentes: 1- aquela que se utiliza de elementos linguísticos e literários para a compreensão de uma determinada música (deixando de lado os componentes musicais, como melodia, harmonia, arranjo, etc.); 2- aquela que se utiliza de conhecimentos da teoria da música, enfocando apenas os elementos puramente musicais (em geral aspectos relativos ao ritmo, à melodia e à harmonia).

Na presente análise, procuraremos fazer uma articulação dos elementos verbais com os musicais, pois entendemos que o sentido de uma canção é construído, principalmente, por meio da inter-relação melodia/ letra – elementos de grande importância para os estudos de semiótica musical. Luiz Tatit (2007, p. 237), ao se referir especificamente à letra de uma composição musical, reforça esta ideia:

A letra da canção como se sabe, pertence a uma esfera de valores muito particular, altamente comprometida com a melodia e todo o aparato musical circundante, de tal modo que sua avaliação por critérios unicamente poéticos redunde, quase sempre, em julgamento desastroso.

Dessa forma, acreditamos que nosso trabalho pode oferecer uma visão mais orgânica da canção popular brasileira, visto que examinaremos a construção de sentido da canção a partir dos elementos textuais e musicais. É importante dizer também que a compreensão da relação entre a MPB e a literatura moderna do Brasil faz com que entendamos mais profundamente nossa própria formação cultural, pois a canção popular se tornou em nosso país um “lugar de mediações, fusões, encontro de diversas etnias, classes e regiões” (NAPOLITANO, 2005, p. 7).

1-Entre a pauta e a pena: o equilíbrio formal da obra jobiniana

Ao lançarmos um olhar sobre a obra de Tom Jobim, muitas das vezes, lembramos-nos unicamente do seu ofício de compositor, como já foi dito. Sabemos que

o maestro conseguiu trazer para a canção popular todo um conjunto de técnicas composicionais presentes no universo da música de tradição europeia e fazer uma articulação delas com a intuição e com o poder de oralidade dos nossos compositores populares. Na obra deste compositor, como verifica Cacá Machado (2008, p.71):

[...] o popular e o erudito, a canção e a sinfonia, o samba e *jazz*, a seriedade e o prazer. Tudo isso são camadas mais do que oposições [...]. E essas forças giram em torno de um centro não definido, mas calcado na ideia positiva de permeabilidade [...]. História e literatura e música estarão sempre aqui sob o signo do sim. Amor pelos sons, amor pela terra, paixão na travessia do Brasil.

Costumamos, de forma assídua, associar Tom Jobim a Chico Buarque, a Vinícius de Moraes, a Newton Mendonça, dentre outros letristas. Raras vezes, procuramos estudar o seu trabalho com a palavra, isto é, o processo de elaboração de suas letras. Afonso Romano de Sant'ana (1974, p. 220) critica este esquecimento por parte dos analistas e nos diz, de forma decisiva, que, se Tom Jobim for analisado detidamente, veremos que se trata do melhor letrista do seu grupo. Segundo o pesquisador, Tom Jobim é “mais direto, mais espontâneo, menos literário” (idem).

Santuza Cambraia Naves (2010) vê Tom Jobim como um caso especial na música brasileira, pois nele coabitam as múltiplas vozes de nossa tradição popular com a vertente sinfônica dos compositores europeus (isto é, há um embaralhamento entre duas estéticas, a que privilegia a grandiosidade e a que busca a simplicidade). Na obra *A canção popular no Brasil*, Santuza Cambraia (p. 33) faz uma relação do trabalho de Tom Jobim com o Modernismo brasileiro:

Tom Jobim e João Gilberto foram os criadores da nova tendência, o que os levou a fazer experimentações formais à maneira das vanguardas históricas e, como é de praxe neste tipo de procedimento, a romper com determinados repertórios e práticas do nosso passado musical. Poderíamos dizer que esta foi a faceta “moderna” do compositor. Agora, é importante registrar que Tom costumava adotar atitudes mais conciliatórias com relação à tradição, o que configura certamente o seu perfil “modernista”. Ou seja, ao retomar caminhos já trilhados por determinados músicos que admirava, como Heitor Villa-Lobos, desenvolvia uma atitude, à maneira do Modernismo brasileiro, tanto de rejeição ao passado imediato da arte e da cultura brasileira – a poesia parnasiana, o discurso bacharelesco e a pintura acadêmica, entre outras tradições – quanto de profundo carinho para com determinados legados musicais.

Tom Jobim, como é possível observarmos por meio de suas entrevistas, sempre esteve ligado, realmente, à literatura brasileira¹. Declarava-se admirador de Carlos Drummond de Andrade e Guimarães Rosa. Tais fatos nos leva a refletir sobre a relação

¹ Tom Jobim afirmou em entrevista para o Jornal do Brasil (In: JOBIM, Tom. *Encontros, a arte da entrevista*. Org. Frederico Coelho e Daniel Barbosa. Rio de Janeiro: Azougue Editorial, 2011): “Eu acho muito importante que o Brasil tenha Villa-Lobos e Carlos Drummond de Andrade” (p. 136).

que há entre suas letras e a literatura moderna brasileira – fato de grande importância para compreendermos a dicção jobiniana. Percebemos, por meio de constantes análises, que existe, de fato, uma estreita relação das canções de Tom Jobim com o *modus operandi* dos escritores modernos. Isso pode ser notado em determinados aspectos da obra de Tom Jobim, como: uma tendência ao prosaísmo, uma busca constante de uma contenção retórica, uma estética que privilegia o procedimento menos².

Tom Jobim, em linhas gerais, “não tolera os excesso de notas e timbres. Preocupa-se com o que realmente soa no plano do ouvinte. Utiliza o essencial para caracterizar a função harmônica de acorde e elimina as notas de reforço” (TATIT, 2002, p. 164). Ou seja, o artista não está preocupado com efeitos gratuitos e ornamentos desnecessários, mas sim em expressar uma visão musical, ao mesmo tempo, simples (se a comparamos com a complexidade harmônica, melódica e timbrística da música de tradição europeia, como as peças musicais de Wagner, Debussy e Beethoven) e de grande força comunicativa. Para confirmarmos seu poder de comunicação, basta lembrar que uma de suas canções em parceria com Vinícius de Moraes, “Garota de Ipanema”, está entre as mais ouvidas em todo o mundo.

As letras de Tom Jobim, associadas a melodias repletas de notas de tensão, são componentes de grande valor no processo de composição desse artista. Este fato é negligenciado por muitos estudiosos, que apenas se debruçam sobre a construção harmônica e sobre os elementos puramente musicais de suas canções, esquecendo que elas formam um todo orgânico. Por sinal, o equilíbrio formal e a ideia de se criar um todo indissociável são marcas estilísticas da bossa nova. Neste gênero “procura-se integrar melodia, harmonia, ritmo e contraponto na realização da obra, de maneira a não se permitir a prevalência de qualquer deles sobre os demais” (CAMPOS, 1974, p.22).

2- “Lígia” e “Águas de março”: uma leitura músico-literária

Lígia

Tom Jobim

Eu nunca sonhei com você
Nunca fui ao cinema
Não gosto de samba não vou a Ipanema
Não gosto de chuva nem gosto de sol

E quando eu lhe telefonei, desliguei foi engano
O seu nome não sei
Esqueci no piano as bobagens de amor
Que eu iria dizer, não ... Lígia Lígia

Eu nunca quis tê-la ao meu lado
Num fim de semana
Um chopp gelado em Copacabana
Andar pela praia até o Leblon

² Embora estejamos conscientes de que há uma parte da obra de Tom Jobim que, como nos fala Santuza Cambraia Naves (2010, p.36), possui um tom grandiloquente – portanto, contrário ao procedimento menos. Como exemplo, podemos citar sua “Sinfonia da Alvorada”, composta para ser executada na inauguração de Brasília em 1960. Porém, em geral, suas canções se pautam por uma estética da concisão.

E quando eu me apaixonei
Não passou de ilusão, o seu nome rasguei
Fiz um samba canção das mentiras de amor
Que aprendi com você
É ... Lígia, Lígia

E quando você me envolver
Nos seus braços serenos
Eu vou me render
Mas seus olhos morenos
Me metem mais medo
Que um raio de sol
Ligia, Ligia

“Lígia”³ é uma composição da década de 70 que pode ser lida a partir da relação que empreende com os escritores brasileiros modernos. Em linhas gerais, esta canção relata o percurso de um sujeito envolto em uma paixão cambiante: ele rechaça sua amada (objeto de desejo) – justificando-se através de expressões como “eu nunca sonhei com você”, “E quando eu lhe telefonei, desliguei foi engano” – mas, ao mesmo tempo, projeta uma união amorosa (“E quando você me envolver” / “Nos seus braços serenos” / “Eu vou me render”).

Há, portanto, em toda a canção, um jogo sedutor entre negar e afirmar um sentimento. No próprio título é possível encontramos certa contradição: a canção possui um nome de mulher (Lígia), como se o compositor fosse reverenciá-la em sua lírica, aos moldes trovadorescos – o que é uma marca da canção popular do Brasil, desde o surgimento da modinha. Porém, o que se observa não é exatamente isso: ele trata a amada como se ela não lhe despertasse um sentimento profundo, como alguém que “não passou de uma ilusão”. A oposição binária, “negação” *versus* “afirmação”, que permeia todo o percurso gerativo de sentido do texto, expõe a incerteza e a indecisão do sujeito.

Em relação à ligação desse texto com a literatura moderna, percebemos que há nele uma urdidura de situações prosaicas, reforçadas por expressões com um claro tom de coloquialismo: “Um chopp gelado em Copacabana” / “Esqueci no piano as bobagens de amor”. Sem contar o tom irônico com que é tratado o samba-canção (“Fiz um samba-canção das mentiras de amor”), um dos gêneros que a bossa nova se opunha devido à opulência e ao exagero dos arranjos musicais e das letras. Percebemos que o sujeito sugere que o samba-canção é a expressão de um sentimento mentiroso (no sentido de mascarar a realidade das relações amorosas), pois ele é um gênero que se atém a questões muito elevadas e fantasiosas, fora da nossa existência cotidiana. A bossa nova, como já sabemos, é um gênero que se põe contra essa estética, porque se nos mostra menos retórico e mais conciso do ponto de vista tanto musical quanto verbal.

Em todo o percurso narrativo de “Lígia” encontramos esse tom de prosaísmo, como se o compositor desejasse “solapar o sublime” e diluir as “fronteiras entre o poético e o prosaico” (SECCHIN, 1999, p. 309), em virtude de uma visão mais sólida e realista das relações amorosas. Mas é notório que o sujeito está embevecido de paixão e

³ Esta canção possui mais de uma versão e, vale dizer, que optamos pela segunda versão. A primeira versão da obra é composta apenas por Tom Jobim, no ano de 1972, enquanto que a segunda possui algumas mudanças feitas por Chico Buarque (embora seu nome não apareça como co-autor da canção)

quando a nega, na verdade, termina por afirmá-la. Em grande parte das letras do cancionário popular brasileiro, vemos uma narrativa na qual o sujeito do discurso se mostra disposto a anular sua vida em favor do seu objeto de desejo, porque a disjunção com sua amada lhe provoca angústia, tristeza, solidão (processo que gera a passionalização, segundo a semiótica da canção desenvolvida por Luiz Tatit). Em “Lígia”, percebemos que a narrativa é mais complexa, visto que o jogo entre desejar/rejeitar revela-nos um percurso pautado pela hesitação, por um jogo ambíguo de ideias. O sujeito, inicialmente, afirma não querer a presença da amada (“eu nunca quis tê-la ao meu lado”) e diz não saber o nome dela. Posteriormente, ele pronuncia (prolongadamente) “Lígia, Lígia...” e afirma que teme o olhar desta mulher (“mas seus olhos morenos” / “me mais medo que um raio de sol”).

“Lígia” é uma obra que, em sintonia com a literatura moderna, possui um tom irônico – componente presente em algumas canções bossanovistas e, de forma patente, nas obras de Oswald de Andrade. Isso pelo fato de “Lígia” se mostrar como uma espécie de “samba-canção às avessas”, pois suprime a dramaticidade e a expressão exagerada desse gênero (poderíamos dizer a seu “derramamento” sentimental), afastando-se do estilo “dor-de-cotovelo”. No que se refere à construção estritamente musical, “Lígia” põe em xeque os recursos típicos do samba-canção: as orquestrações grandiloquentes, e as interpretações operísticas. Observamos que há na canção de Tom Jobim uma economia de recursos, uma tendência à contenção. As frases musicais jobinianas se desvencilham dos clichês melódico-harmônicos presentes em grande parte das canções populares, em que as notas de tensão são sempre resolvidas – assim como os conflitos amorosos no plano da letra. As frases melódicas de “Lígia” repousam sobre acordes tensos, sem um constante repouso na tônica, com um leve toque de impressionismo (há quem associe Tom Jobim ao compositor francês Claude Debussy). Em outros termos: os acordes dissonantes tornam o discurso do sujeito ainda mais tenso, dando-nos a impressão de vagueza, de uma caminhada sem um destino certo – ideia que pode ser encontrada no texto da canção.

A inventividade harmônica é uma das características de Tom Jobim mais aclamadas por seus interlocutores, aqueles que dão uma maior atenção aos aspectos musicais. Luiz Tatit (2004, p. 181), ao tratar das canções jobinianas, destaca as suas inovações harmônicas:

Tom Jobim mostrou que uma harmonia bem conduzida pode economizar contornos melódicos, produzindo o mesmo (ou maior) efeito emocional das amplas curvas realizadas pelos autores de samba-canção e das músicas românticas em geral. Mostrou ainda que a harmonia pode ainda sugerir diversas direções – e, portanto, diversos sentidos – ao mesmo encaminhamento melódico, de modo que deixa de ser necessárias as grandes oscilações entoativas ou as excessivas variações temáticas.

Com efeito, um elemento digno de nota em Tom Jobim é sua capacidade de surpreender o interlocutor por meio de suas harmonias inventivas e avessas ao lugar-comum do cancionário popular do Brasil. O maestro tem a capacidade de transmitir musicalmente muitas informações, mesmo quando se utiliza de poucas notas.

“Lígia”, a partir do que vimos, pode ser compreendida como uma canção que mantém um diálogo com elementos da literatura moderna brasileira. Entendemos que

esta relação estreita é de grande valor para a compreensão do discurso musical jobiniano, que não se pauta somente pelas questões harmônicas e melódicas, ao contrário do que se costuma propalar nas academias de música.

Uma das marcas estilísticas da obra de Tom Jobim é exatamente a busca assídua de se conseguir um equilíbrio entre os elementos prosódicos e musicais. Às vezes, este jogo de letra e melodia chega a configurar uma união extrema (assim como a técnica *mickeymousing* no cinema, em que os movimentos rítmicos da música correspondem exatamente aos mesmos movimentos dos planos visuais). As famosas composições “Samba de uma nota só” e “Desafinado”, ambas em parceria com Newton Mendonça, são os exemplos mais conhecidos no que refere a esse jogo mútuo de palavra e melodia. Nelas a letra fala da própria melodia na qual está aliada⁴.

Em “Águas de março” – obra considerada pela crítica como uma das mais expressivas do repertório de Tom Jobim e chamada de “samba mais bonito do mundo”⁵ por Chico Buarque – podemos notar também a presença de constantes estilísticas utilizadas habitualmente na literatura moderna. Dentre outros elementos estéticos, podemos citar o fato de o compositor abandonar, quase que totalmente, a narrativa – confirmando a afirmação de Afonso Romano de Sant’ana (1977, p. 218), para quem a bossa é uma “música de situação” e não uma “música de narração”. Em vez disso, o que vemos é uma letra composta de imagens concretas, repleta de palavras que possuem uma poeticidade independente do sentido que expressam.

É possível associarmos este processo de criação com as ideias dos formalistas russos, para os quais a linguagem poética é uma *linguagem opaca*, pois as palavras não refletem sobre a realidade. As palavras se transformam na *própria realidade* que elas se propõem a representar. Roman Jakobson (1978, p. 177) ressalta que a poeticidade se manifesta quando “a palavra é então experimentada como palavra e não como simples substituto do objeto nomeado, nem como explosão da emoção”. De um modo que “as palavras e sua sintaxe, sua forma externa e interna não são indícios diferente da realidade, mas possuem seu próprio peso e o seu próprio valor” (idem).

Nesse sentido, a teia formada pelas palavras dessa canção extrapola a ideia de se transmitir um conteúdo inteligível e adquirem uma força sonoro-visual obtida pela maneira como está estruturada (poderíamos dizer que são construídas de forma fenomenológica, em que as palavras não visam construir metáforas sobre as coisas). Em outros termos: as palavras, ao não remeter a referentes externos ao seu código, elas expõem sua própria carnalidade, através de um processo que tende à iconicidade:

Águas de março

Tom Jobim

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

⁴ Augusto de Campos (1974), baseado em termos oriundos da semiótica, denominou este fenômeno da bossa nova de “isomorfismo”.

⁵ Afirmação feita por Augusto Massi (2000), em seu texto “Águas de março e o contorno do silêncio”, disponível em <<http://www1.folha.uol.com.br/fsp/mais/fs1012200007.htm>>. Acesso em 23 de abril de 2013.

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
 É uma ave no céu, é 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

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 terça

São as águas de março fechando o verão
 É a promessa de vida no teu coração
 Pau, pedra, fim, caminho
 Resto, toco, pouco, sozinho
 Caco, vidro, vida, sol, noite, morte, laço, anzol

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

Este processo de concretização das palavras se aproxima das ideias dos intelectuais da moderna literatura brasileira, que defendiam que a poesia deveria se ater à força visual e sonora das palavras, sem deixar o sentido ocupar um primeiro plano. Conforme o pensamento de Mário de Andrade (1980, p. 245) “na poesia modernista, não se dá, na maioria das vezes concatenação de ideias mas associação de imagens e principalmente: SUPERPOSIÇÃO DE IDEIAS E IMAGENS. Sem perspectiva nem lógica intelectual”⁶. Baseado neste enunciado do autor moderno, podemos dizer que “Águas de março” possui um texto que se pauta pela simultaneidade de sentidos e pela superposição de imagens aparentemente desordenadas. O texto de Tom Jobim, e também poderíamos incluir a melodia de muitas de suas canções, coaduna-se com os conceitos sobre poesia de Mario de Andrade, para quem o texto poético deveria ser “resumo, essência, substrato”, ao invés de se pautar por recursos, tais como: a “lógica intelectual, o desenvolvimento, a seriação dos planos” (ANDRADE, 1980, p. 246 - 250).

Há também uma relação entre a concisão e a sucessão de imagens (como uma espécie de fluxo da consciência) do texto jobiniano com a poesia de Oswald de Andrade. O autor do *Manifesto Pau-Brasil*, assim como algumas letras da bossa-nova, procura “captar as experiências fragmentadas do dia-a-dia” (NAVES, 1998, p. 207), além de tornar o discurso poético menos conceitual e cada vez mais visual, como o discurso da fotografia e do cinema.

Nos aspectos estritamente musicais, ouvimos uma melodia simples, composta por uma harmonia que não reproduz os clichês das canções presentes no universo da música popular, isso pelo fato de encadear acordes que normalmente não se harmonizam (o fato de iniciar a canção com um acorde com a sétima no baixo, já nos mostra a inventividade da harmonia jobiniana). A harmonia de “Águas de março” sucede-se por um movimento cromático no baixo, gerando o efeito de algo que se desliza em um movimento circular. No ritmo, percebemos a sugestão das gotas pingando, efeito conseguido pelo desenho rítmico (colcheias que se sucedem repetidamente).

Outro aspecto que deve ser notado – ainda no tocante à sua construção harmônica – é que essa canção não transmite sonoramente aos interlocutores a sensação narrativa “começo/ final” e nem mesmo a elementar oposição do sistema tonal “tensão/ repouso”. A composição inicia-se com um acorde com sétima no baixo, que costuma ser utilizado como dominante (acorde de preparação) e não com a função de tônica. São acordes que se movimentam e geram o efeito de sentido de algo circular, que sempre retorna ao seu ponto central, como a própria natureza (a água, as plantas, as estações, etc.) – aspectos que podem ser também observados na letra da canção: “São as águas de março fechando o verão / É a promessa de vida no teu coração”.

3- Considerações finais

⁶ A citação foi retirada do livro de Mário de Andrade sem alterações. Portanto, deixamos as letras escritas em maiúsculo.

As canções de Tom Jobim possuem um raro equilíbrio entre palavra e melodia. Tais componentes não podem ser analisadas separadamente, se quisermos entender o discurso jobiniano. É por meio da interação dos componentes textuais, melódicos, instrumentais e harmônicos que o trabalho de Tom Jobim se singulariza dentre os cancionistas populares – uma vez que a maioria destes artistas não possui o conhecimento da linguagem musical do ponto de vista acadêmico, já que muitos constroem suas músicas de forma intuitiva e sem pensar no discurso musical como um todo.

Dessa forma, o autor de “Corcovado” reúne elementos que o tornam um musicista possuidor de um grande acervo de técnicas composicionais. Isso porque ele domina tanto os componentes estéticos da música *stricto sensu*, como também a técnica de descobrir “formas de compatibilidade entre texto e melodia” (TATIT, 2002, p. 12) – uma tarefa fundamental para o compositor de canções.

Em nossa análise percebemos que as canções de Tom Jobim (em especial “Lígia” e “Águas de março”) dialogam com a moderna literatura brasileira. Isto porque elas se pautam pela linguagem coloquial, recusam o tom grandiloquente, valorizam a existência cotidiana, buscam uma linguagem poética concisa e anti-retórica. No caso específico de “Águas de março”, ainda observamos que a letra é elaborada através de uma simultaneidade de sentidos, em que vemos uma série de imagens concretas. A linguagem é fragmentada e recusa uma lógica sintática (técnicas defendidas com veemência por Mário de Andrade).

Em geral, os estudos voltados para a música popular brasileira, como vimos, tendem a se centrar apenas em uma esfera: na literária ou na musical – o que faz com que a análise da canção se torne menos eficiente, pois muitos efeitos de sentido não são percebidos quando examinamos signos musicais e signos literários isoladamente. A obra de Tom Jobim, portanto, deve ser vista como um todo orgânico, em que texto poético e música formam um laço inextricável.

Referências

ANDRADE, Mário de. “A escrava que não é Isaura”. In: *Obra imatura*. Belo Horizonte: Itatiaia, 1980.

CAMPOS, Augusto de (Org.). *O balanço da bossa e outras bossas*. São Paulo: Perspectiva, 1974.

JAKOBSON, Roman. O que é poesia? In: TOLEDO, Dionísio (org.). *Círculo Lingüístico de Praga: estruturalismo e semiologia*. Porto Alegre: Ed. Globo, 1978.

JOBIM, Tom. *Encontros, a arte da entrevista*. Org. Frederico Coelho e Daniel Barbosa. Rio de Janeiro: Azougue Editorial, 2011.

MACHADO, Cacá. *Tom Jobim*. São Paulo: Publifolha, 2008.

MASSI, Augusto. “Águas de março e o contorno do silêncio”. São Paulo, 2000. Disponível em <<http://www1.folha.uol.com.br/fsp/mais/fs1012200007.htm>>. Acesso em 23 de abril de 2013.

NAPOLITANO, Marcos. *História e música: história cultural da música popular*. 2. ed. Belo Horizonte: Autêntica, 2005.

NAVES, Santuza Cambraia. *Canção popular no Brasil: a canção crítica*. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 2010.

_____. *O violão azul: modernismo e música popular*. Rio de Janeiro: Editora Fundação Getúlio Vargas, 1998.

PERRONE, Charles A. *Letras e letras da música popular brasileira* (Trad. De José Luiz Paulo Machado). Rio de Janeiro: Elo Editora e Distribuidora Ltda, 1988.

SANT'ANNA, Afonso Romano. *Música popular e moderna poesia brasileira*. Petrópolis: Vozes, 1974.

SECCHIN, Antônio Carlos. *João Cabral: a poesia do menos e outros ensaios cabralinos*. 2 ed. Rio de Janeiro: Topbooks, 1999.

TATIT, Luiz. *A semiótica da canção: melodia e letra*. 3ª ed. São Paulo: Editora Escuta, 2007.

_____. *O Século da Canção*. São Paulo: Ateliê Editorial, 2004.

_____. *O cancionista: composição de canções no Brasil*. 2ª ed. São Paulo: Editora da Universidade de São Paulo, 2002.