

UNIVERSIDADE FEDERAL DE MATO GROSSO
INSTITUTO DE LINGUAGENS
PROGRAMA DE PÓS-GRADUAÇÃO EM ESTUDOS DE LINGUAGEM

DORIT KOLLING DE OLIVEIRA

**QUANDO A CANÇÃO SE CONSTRÓI EM CENA:
HISTÓRIA, POÉTICA, MÚSICA E PERFORMANCE NO
LP *CONSTRUÇÃO* (1971), DE CHICO BUARQUE, A PARTIR DAS
COMPOSIÇÕES “DEUS LHE PAGUE” E “CONSTRUÇÃO”**

Cuiabá-MT
2026

DORIT KOLLING DE OLIVEIRA

**QUANDO A CANÇÃO SE CONSTRÓI EM CENA:
HISTÓRIA, POÉTICA, MÚSICA E PERFORMANCE NO
LP *CONSTRUÇÃO* (1971), DE CHICO BUARQUE, A PARTIR DAS
COMPOSIÇÕES “DEUS LHE PAGUE” E “CONSTRUÇÃO”**

Tese de Doutorado apresentada ao Programa de Pós-graduação em Estudos da Linguagem, da Universidade Federal de Mato Grosso, como requisito parcial para a obtenção do título de Doutora em Estudos da Linguagem, na área de Estudos Literários

Orientador: Prof. Dr. Renilson Rosa Ribeiro
Coorientadora: Prof.^a Dr.^a Ana Maria Marques.

Cuiabá-MT
2026

Dados Internacionais de Catalogação na Fonte.

K81q Kolling de Oliveira, Dorit.
QUANDO A CANÇÃO SE CONSTRÓI EM CENA: [recurso eletrônico] : História, poética, música e performance no LP Construção (1971), de Chico Buarque, a partir das composições “Deus lhe pague” e “Construção” / Dorit Kolling de Oliveira. -- Dados eletrônicos (1 arquivo : 204 f., il. color., pdf). -- 2026.

Orientador: Renilson Rosa Ribeiro.

Coorientadora: Ana Maria Marques.

Tese (doutorado) – Universidade Federal de Mato Grosso, Instituto de Linguagens, Programa de Pós-Graduação em Estudos de Linguagem, Cuiabá, 2026.

Modo de acesso: World Wide Web: <https://ri.ufmt.br>.

Inclui bibliografia.

1. Estudos da Linguagem. 2. História cultural. 3. Música Popular

Ficha catalográfica elaborada automaticamente de acordo com os dados fornecidos pelo(a) autor(a).

Permitida a reprodução parcial ou total, desde que citada a fonte.



MINISTÉRIO DA EDUCAÇÃO
UNIVERSIDADE FEDERAL DE MATO GROSSO
PRÓ-REITORIA DE ENSINO DE PÓS-GRADUAÇÃO
PROGRAMA DE PÓS-GRADUAÇÃO EM ESTUDOS DE LINGUAGEM

FOLHA DE APROVAÇÃO

TÍTULO: QUANDO A CANÇÃO SE CONSTRÓI EM CENA: HISTÓRIA, POÉTICA, MÚSICA E PERFORMANCE NO LP CONSTRUÇÃO (1971), DE CHICO BUARQUE, A PARTIR DAS COMPOSIÇÕES “DEUS LHE PAGUE” E “CONSTRUÇÃO”

AUTORA: DOUTORANDA DORIT KOLLING DE OLIVEIRA

Tese defendida e aprovada em 10 de julho de 2026.

COMPOSIÇÃO DA BANCA EXAMINADORA

1. DOUTOR RENILSON ROSA RIBEIRO [Presidente Banca / Orientador]

INSTITUIÇÃO: UNIVERSIDADE FEDERAL DE SÃO CARLOS

2. DOUTORA ANA MARIA MARQUES [Coorientadora]

INSTITUIÇÃO: UNIVERSIDADE FEDERAL DE MATO GROSSO

3. DOUTORA DIVANIZE CARBONIERI [Examinadora Interna]

INSTITUIÇÃO: UNIVERSIDADE FEDERAL DE MATO GROSSO

4. DOUTORA CAROLINA AKIE OCHIAI SEIXAS LIMA [Examinadora Interna]

INSTITUIÇÃO: UNIVERSIDADE FEDERAL DE MATO GROSSO

5. DOUTOR EDNARDO MONTEIRO GONZAGA DO MONTI [Examinador Externo]

INSTITUIÇÃO: UNIVERSIDADE FEDERAL DO PIAUÍ

6. DOUTORA TAÍS HELENA PALHARES [Examinadora Externa]

INSTITUIÇÃO: UNIVERSIDADE FEDERAL DE MATO GROSSO

7. **DOUTOR ARY ALBUQUERQUE CAVALCANTI JUNIOR** [Examinador Externo]

INSTITUIÇÃO: UNIVERSIDADE FEDERAL DE MATO GROSSO

8. **DOUTOR RÓBSON PEREIRA DA SILVA** [Examinador Suplente]

INSTITUIÇÃO: UNIVERSIDADE FEDERAL DE SÃO CARLOS

9. **MAIRON ESCORSI VALÉRIO** [Examinador Suplente]

INSTITUIÇÃO: UNIVERSIDADE DE SÃO PAULO

Cuiabá, 18/06/2026.



Documento assinado eletronicamente por **EDNARDO MONTEIRO GONZAGA DO MONTI**, **Usuário Externo**, em 13/07/2026, às 10:39, conforme horário oficial de Brasília, com fundamento no § 3º do art. 4º do [Decreto nº 10.543, de 13 de novembro de 2020](#).



Documento assinado eletronicamente por **Renilson Rosa Ribeiro**, **Usuário Externo**, em 13/07/2026, às 10:57, conforme horário oficial de Brasília, com fundamento no § 3º do art. 4º do [Decreto nº 10.543, de 13 de novembro de 2020](#).



Documento assinado eletronicamente por **ARY ALBUQUERQUE CAVALCANTI JUNIOR**, **Membro do Colegiado do Curso de Pós-Graduação em História - IGHD / UFMT**, em 13/07/2026, às 11:21, conforme horário oficial de Brasília, com fundamento no § 3º do art. 4º do [Decreto nº 10.543, de 13 de novembro de 2020](#).



Documento assinado eletronicamente por **DIVANIZE CARBONIERI**, **Docente da Universidade Federal de Mato Grosso**, em 13/07/2026, às 12:09, conforme horário oficial de Brasília, com fundamento no § 3º do art. 4º do [Decreto nº 10.543, de 13 de novembro de 2020](#).



Documento assinado eletronicamente por **TAIS HELENA PALHARES**, **Docente da Universidade Federal de Mato Grosso**, em 14/07/2026, às 08:35, conforme horário oficial de Brasília, com fundamento no § 3º do art. 4º do [Decreto nº 10.543, de 13 de novembro de 2020](#).



Documento assinado eletronicamente por **CAROLINA AKIE OCHIAI SEIXAS LIMA**, **Docente da Universidade Federal de Mato Grosso**, em 14/07/2026, às 17:05, conforme horário oficial de Brasília, com fundamento no § 3º do art. 4º do [Decreto nº 10.543, de 13 de novembro de 2020](#).



Documento assinado eletronicamente por **ANA MARIA MARQUES**, **Docente da Universidade Federal de Mato Grosso**, em 15/07/2026, às 12:10, conforme horário oficial de Brasília, com fundamento no § 3º do art. 4º do [Decreto nº 10.543, de 13 de novembro de 2020](#).



A autenticidade deste documento pode ser conferida no site http://sei.ufmt.br/sei/controlador_externo.php?acao=documento_conferir&id_orgao_acesso_externo=0, informando o código verificador **9309744** e o código CRC **426F4F29**.

DEDICATÓRIA

Dedico este trabalho ao meu pai, Aloisio Silecio Kolling (in memoriam), e à minha mãe, Elita Nelcy Kolling (in memoriam), que me ensinaram o valor do estudo, da persistência e da busca pelos sonhos. A ambos, minha profunda gratidão.

Dedico também esta conquista ao meu esposo Clóvis Gonçalves de Oliveira, companheiro de mais de 35 anos de caminhada, ao meu filho Gabriel Kolling de Oliveira e à minha filha Carolina Kolling de Oliveira, pela presença constante, pelo apoio incondicional e por serem meu porto seguro durante os momentos mais desafiadores desta caminhada.

AGRADECIMENTOS

Esta tese nasceu de um caminho compartilhado, sustentado pelo apoio, pela escuta e pelo incentivo de muitas pessoas ao longo da jornada.

Ao Prof. Dr. Renilson Rosa Ribeiro, meu orientador e amigo, pela inspiração, confiança, generosidade e presença constante ao longo deste percurso. Seu incentivo e sua orientação foram decisivos para a construção deste trabalho.

À Prof.^a Dr.^a Ana Maria Marques, minha coorientadora e amiga, pela parceria e pelo olhar atento. Suas “provocações” e seu acolhimento, desde antes do início do mestrado, ajudaram-me a crescer profissional e academicamente.

Aos professores e professoras da banca de qualificação e defesa – Prof.^a Dr.^a Taís Helena Palhares, Prof. Dr. Ary Albuquerque Cavalcanti Junior, Prof. Dr. Ednardo Monteiro Gonzaga do Monti, Prof.^a Dr.^a Divanize Carbonieri e Prof.^a Dr.^a Carolina Akie Ochiai Seixas Lima – pelas indicações de leituras, orientações e contribuições fundamentais que enriqueceram este trabalho.

À minha querida irmã, Margit Kolling, pelo carinho e pela força que atravessam todas as etapas de minha vida.

Ao meu irmão Claiton Kolling e a toda minha família, pelo carinho, pelo apoio e pela presença (ainda que fisicamente distante).

À minha amiga e irmã de coração, Ieda Fumagalli, pelas sugestões, pelas conversas e pela revisão desta tese. Sou grata por seu empenho e olhar atento à qualidade da escrita.

Às cantoras e aos cantores do Coral UFMT e do Coral do TRT-23, pela amizade, confiança e compreensão durante essa trajetória, que por vezes exigiu minha ausência nos ensaios.

Às amigas, aos amigos e colegas, que compartilharam comigo alegrias, inseguranças, desafios, pela amizade, pelo apoio, e pelo estímulo constante.

Ao artista Chico Buarque e por sua obra, cuja escuta e leitura constantes perpassaram este trabalho como força poética e intelectual, inspirando modos para ouvir e pensar a canção.

KOLLING DE OLIVEIRA, Dorit. Quando a canção se constrói em cena: História, Poética, Música e Performance no LP *Construção* (1971), de Chico Buarque, a partir das composições “Deus lhe pague” e “Construção”. Tese (Doutorado em Estudos da Linguagem) – Universidade Federal de Mato Grosso. Cuiabá, 2026.

RESUMO

A presente tese tem como objetivo central analisar as composições “Deus lhe pague” e “Construção”, de Chico Buarque, integrantes do LP *Construção* (1971), a partir de uma perspectiva situada na interface entre Música, História e Estudos da Linguagem. Parte-se da hipótese de que a canção popular não pode ser compreendida de forma dissociada das esferas de criação, produção, circulação e recepção, tampouco dos elementos poéticos, musicais e performáticos que a constituem. Nessa direção, o álbum é examinado como obra fonográfica e cultural, considerando as relações entre letra, música, arranjo, interpretação e contexto histórico. Os resultados evidenciam que os significados produzidos pelas canções emergem da interação entre essas diferentes materialidades, revelando formas de crítica social e política vinculadas ao contexto brasileiro da década de 1970. Embora “Deus lhe pague” e “Construção” mobilizem procedimentos estéticos distintos, ambas convergem na problematização da realidade da sociedade brasileira, potencializada pela organização do álbum e pelas escolhas musicais e performáticas que o estruturam. O estudo demonstra que essa dimensão não se restringe ao texto verbal ou sonoro, mas resulta da atuação decisiva de arranjadores, músicos e demais colaboradores envolvidos na realização da obra como um todo. Ao compreender a canção popular como documento artístico e histórico, a pesquisa contribui para o desenvolvimento de abordagens integradas no campo dos estudos da Música Popular Brasileira, destacando a complexidade estética do LP *Construção* e os múltiplos processos de produção de sentidos que nele se entrelaçam.

Palavras-chave: Estudos da Linguagem; História cultural; Música Popular Brasileira; LP *Construção*; Performance.

KOLLING DE OLIVEIRA, Dorit. When the song is constructed on stage: History, Poetics, Music and Performance in Chico Buarque's LP *Construção* (1971), based on the compositions "Deus lhe pague" and "Construção". Doctoral thesis (PhD in Language Studies) – Federal University of Mato Grosso. Cuiabá, 2026.

ABSTRACT

This thesis aims to analyze the compositions “Deus lhe pague” and “Construção”, by Chico Buarque, from the LP *Construção* (1971), from a perspective situated at the interface between Music, History and Language Studies. It starts from the hypothesis that Brazilian popular music cannot be understood in isolation from the spheres of creation, production, circulation and reception, nor from the poetic, musical and performative elements that constitute it. In this regard, the album is examined as a phonographic and cultural work, considering the relationships between lyrics, music, arrangement, interpretation and historical context. The results show that the meanings produced by the songs emerge from the interaction between these different materialities, revealing forms of social and political critique linked to the Brazilian context of the 1970s. Although, “Deus lhe pague” and “Construção” employ distinct aesthetic procedures, both converge in the problematizing the reality of Brazilian society, amplified by the album's organization and the musical and performative choices that structure it. The study demonstrates that this dimension is not restricted to the verbal or sonic text, but results from the decisive action of arrangers, musicians, and other collaborators involved in the realization of the work as a whole. By understanding Brazilian popular music as an artistic and historical document, the research contributes to the development of integrated approaches in the field of Brazilian Popular Music studies, highlighting the aesthetic complexity of the LP *Construção* and the multiple processes of meaning construction that intertwine within it.

Keywords: Language Studies; Cultural History; Brazilian Popular Music; LP *Construção*; Performance.

KOLLING DE OLIVEIRA, Dorit. Cuando la canción se construye en escena: Historia, Poética, Música e Interpretación en el LP *Construção* (1971) de Chico Buarque, basado en las composiciones “Deus lhe pague” y “Construção”. Tesis doctoral (Doctorado en Estudios Lingüísticos) – Universidad Federal de Mato Grosso. Cuiabá, 2026.

RESUMEN

Esta tesis tiene como objetivo analizar las composiciones “Deus lhe pague” y “Construção”, de Chico Buarque, del LP *Construção* (1971), desde una perspectiva que se sitúa en la intersección entre la música, la historia y los estudios lingüísticos. Parte de la hipótesis de que la canción popular no puede entenderse aislada de las esferas de creación, producción, circulación y recepción, ni de los elementos poéticos, musicales e interpretativos que la constituyen. En este sentido, el álbum se analiza como una obra fonográfica y cultural, considerando las relaciones entre letra, música, arreglos, interpretación y contexto histórico. Los resultados muestran que los significados producidos por las canciones emergen de la interacción entre estas diferentes materialidades, revelando formas de crítica social y política vinculadas al contexto brasileño de la década de 1970. Si bien “Deus lhe pague” y “Construção” emplean procedimientos estéticos distintos, ambos convergen en la problematización de la realidad de la sociedad brasileña, potenciada por la organización del álbum y las elecciones musicales e interpretativas que lo estructuran. El estudio demuestra que esta dimensión no se limita al texto verbal o sonoro, sino que resulta de la acción decisiva de arreglistas, músicos y otros colaboradores involucrados en la realización de la obra en su conjunto. Al comprender la canción popular como un documento artístico e histórico, la investigación contribuye al desarrollo de enfoques integrados en el campo de los estudios de la música popular brasileña, resaltando la complejidad estética del LP *Construção* y los múltiples procesos de producción de significado que se entrelazan en él.

Palabras clave: Estudios del Lenguaje; Historia cultural; Música popular brasileña; LP *Construção*; Performance.

LISTA DE FIGURAS

Figura 1 – Capa do LP Chico Buarque de Hollanda (1966).....	10
Figura 2 – Cerimônia de entrega do Prêmio Camões a Chico Buarque, em Lisboa.	11
Figura 3 – Capa do LP Construção.....	46
Figura 4 – Contracapa do LP Construção.....	48
Figura 5 – Letra da música “Deus lhe pague”, censurada em agosto de 1971.....	86
Figura 6 – Linha melódica básica de “Deus lhe pague”.....	96
Figura 7 – Linha melódica de “Deus lhe pague” em oitava acima.	97
Figura 8 – Base rítmica construída pelo baixo e pelo piano em “Deus lhe pague”.	97
Figura 9 – Uso da síncope em “Deus lhe pague”.	98
Figura 10 – Nota final das primeiras estrofes, prolongada por oito tempos.	98
Figura 11 – Nota final da última estrofe, prolongada por treze tempos.	98
Figura 12 – Desenho dos baixos em contraste com a nota longa da melodia.	99
Figura 13 – Início de frase com caráter acéfalo.	99
Figura 14 – Diálogo em contraste entre a melodia e o baixo (em movimento em C).....	100
Figura 15 – Diálogo em contraste entre a melodia e o baixo, na tônica da canção (Em). .	101
Figura 16 – Baixo em movimento (em Em) no final da última estrofe.....	102
Figura 17 – QR Code para acesso à gravação original da canção “Deus lhe pague” (Chico Buarque, 1971).	105
Figura 18 – Agogô e caxixe em “Deus lhe pague”.....	107
Figura 19 – “Baixo ‘policia’ no arranjo de ‘Deus lhe pague’ ”.....	109
Figura 20 – Introdução executada pela flauta no arranjo de “Deus lhe pague”.	109
Figura 21 – “Melodia da flauta em ‘Deus lhe pague’ ”.....	109
Figura 22 – Motivo melódico principal de “Construção” – notas repetidas e graus conjuntos.	130
Figura 23 – Intervalo de terça menor descendente – La ³ – Fa ^{#3}	131

Figura 24 – Intervalo de terça menor ascendente – Re#3 – Fa#3.	132
Figura 25 – Desenho melódico com intervalo de sexta menor ascendente – Fa#3 – Re4.	132
Figura 26 – Célula rítmica da canção: uso das semicolcheias, colcheias ligadas e pausa final.....	134
Figura 27 – Frase rítmica da canção, sem a pausa final (fluxo contínuo).	134
Figura 28 – Exemplo do movimento pendular, alternando entre Em6 e Em6/B (baixo na tônica – baixo na dominante).	136
Fonte: elaborado pela autora (2025).....	136
Figura 29 – Acorde de F#mb5(add11), utilizado na introdução de “Construção”.	137
Figura 30 – Acorde de F#mb5(add11), precedendo os versos que narram a morte do operário.....	137
Figura 31 – Exemplo do uso de acordes com dissonâncias.	138
Figura 32 – Acordes finais da canção – Em6/B – Em6, que mantêm a suspensão e a ambiguidade.	139
Figura 33 – QR Code para acesso à gravação original da canção “Construção” (Chico Buarque, 1971).	143
Figura 34 – QR Code da análise do arranjo da música “Construção”, de Chico Buarque.	150

SUMÁRIO

PRELÚDIO	1
CAPÍTULO I – ENTRE SONS, IMAGENS E CONTEXTO: O LP CONSTRUÇÃO EM FOCO	8
1.1. Chico Buarque: trajetória e inserção no contexto da canção brasileira	8
1.2. Caminhos sonoros: um olhar inicial sobre o LP Construção	12
1.3. Tecendo sons e histórias: criação e produção do álbum	14
1.3.1. Entre a repressão e a resistência: o contexto político-cultural de Construção	15
1.3.2. Arquitetura da canção: o autor e seu processo de criação	19
1.3.3. Bastidores da produção: os processos técnicos e artísticos e a concretização do álbum	25
1.3.3.1. Produção musical e desafios técnicos	26
1.3.3.2. Parcerias musicais: direção, arranjos e colaborações artísticas	28
1.4. O som que ressoa: circulação e recepção do álbum	33
1.4.1. Pelos caminhos do som: trajetória e difusão de Construção	34
1.4.2. Entre a crítica e o afeto: reverberações de Construção	38
1.5. Visualidades em harmonia: a materialidade do LP Construção	40
1.5.1. Lado A – A capa como porta de entrada visual e sonora	45
1.5.2. Lado B – A contracapa como extensão visual da escuta	48
1.6. Vozes e sentidos: as canções do LP Construção entre autoria e temas	53
CAPÍTULO II – DIÁLOGOS SONOROS E POÉTICOS: PERCURSOS METODOLÓGICOS E CAMINHOS ANALÍTICOS EM CONSTRUÇÃO	56
2.1. A canção como objeto analítico: perspectivas para uma escuta crítica	57
2.1.1. Marcos Napolitano e a perspectiva histórico-cultural da canção	57
2.1.2. Integração na canção: poesia, música e a construção de sentidos	58
2.1.3. Interpretação e escuta crítica	59

2.2. Critérios de seleção e corpus de análise: delimitando os caminhos da obra -----	60
2.2.1. O LP Construção e as canções de autoria exclusiva de Chico Buarque -----	60
2.2.2. A gravação original como corpus primário-----	61
2.3. Dimensões analíticas da canção: poesia, música e performance em Construção -	63
2.3.1. A voz da poesia: abordagem da dimensão poética da canção-----	63
2.3.1.1. Parâmetros de conteúdo e de sentido (o “o quê” da letra)-----	65
2.3.1.2. Parâmetros estruturais e estilísticos (o “como” da letra) -----	67
2.3.1.3. Parâmetros transversais (conexões e implicações) -----	69
2.3.2. A trama do som: abordagem dos elementos musicais -----	71
2.3.2.1. Parâmetros estruturantes -----	72
2.3.2.2. Parâmetros complementares ou formais -----	75
2.3.2.3. Parâmetros expressivos -----	77
2.3.3. A performance como unidade de sentido: integração poético-musical -----	80
2.3.3.1. Confirmação do clima e da mensagem -----	81
2.3.3.2. Efeitos do arranjo -----	81
2.3.3.3. Efeitos da vocalização: a voz do intérprete-----	82
2.3.3.4. Interação texto verbal e texto musical na performance -----	82
CAPÍTULO III – ENTRE A SÚPLICA E A IRONIA: POÉTICA E CRÍTICA EM	
“DEUS LHE PAGUE” -----	84
3.1. A poética de “Deus lhe pague”: ironia, linguagem e contrastes-----	88
3.1.1. O “Eu lírico” e a máscara da ironia -----	88
3.1.2. Estratégias do discurso e a construção imagética -----	89
3.1.3. A arquitetura formal: ritmo e ressonância da opressão -----	91
3.2. O discurso musical de “Deus lhe pague”: a trama do som -----	95
3.2.1. A arquitetura da composição: parâmetros estruturantes-----	96
3.2.2. O desenho formal e a expressividade do discurso musical: parâmetros complementares e expressivos -----	102
3.3. A performance como unidade de sentido: integração poético-musical -----	105
3.3.1. A textura sonora: o arranjo como força expressiva -----	106
3.3.2. A performance vocal: entre a aparente neutralidade e o sarcasmo-----	113

3.3.3. A síntese final: o arranjo, a performance e o significado social da canção -----	115
CAPÍTULO IV – ENTRE A MÁQUINA E O HOMEM: PERFORMANCE E CRÍTICA SOCIAL EM “CONSTRUÇÃO” -----	117
4.1. A poética da repetição e da variação em “Construção”-----	120
4.1.1. A máquina da palavra: o mecanismo da substituição lexical-----	122
4.1.2. A rigidez e o colapso: a narrativa cíclica da rotina e da morte -----	124
4.1.3. Justaposição de imagens e a intertextualidade em “Construção”-----	127
4.2. O discurso musical de “Construção”: a engenharia do contraste -----	129
4.2.1. A engrenagem da canção: parâmetros musicais estruturantes-----	130
4.2.2. Tensão, forma e caráter do discurso musical: parâmetros complementares e expressivos -----	139
4.3. A performance como instância de articulação do sentido poético-musical -----	143
4.3.1. A performance vocal como procedimento narrativo: regularidade e apagamento do sujeito -----	144
4.3.2. A trama sonora da repetição: o arranjo como sustentação do processo -----	145
4.3.3. Performance, forma e crítica social: a culminância do sentido trágico -----	154
CODA – “REVERBERAÇÕES” -----	157
REFERÊNCIAS -----	164
APÊNDICES-----	172

PRELÚDIO

“Playa Girón¹”

Compañeros poetas [...]
¿Qué tipo de adjetivos se deben usar
Para hacer el poema de un barco? [...]

Compañeros de música [...]
¿Qué tipo de armonía se debe usar
Para hacer la canción de este barco [...]

Compañeros de historia, [...]
¿Qué debiera decir, qué fronteras debo respetar? [...]
Que escriban, pues, la historia, su historia
Los hombres del “Playa Girón”.

As questões levantadas na canção “Playa Girón”, do compositor cubano Silvio Rodríguez, abordam temas fundamentais para os estudos da canção popular ao promover o diálogo entre poesia, música e história. Mais do que abordar acontecimentos históricos, a canção examina criticamente as relações entre criação artística e experiência histórica, apontando diferentes modos de representar e de interpretar a realidade por meio da canção.

Seguindo o mesmo princípio, esta tese investiga o LP *Construção*, de Chico Buarque, entendido como uma obra em que os aspectos poéticos e musicais se articulam às condições históricas de sua produção. Este **Prelúdio**, assim, oferece uma aproximação inicial ao universo estético, histórico e sonoro do álbum, delineando os caminhos que orientam a pesquisa desenvolvida ao longo do trabalho.

Durante mais de cinco décadas de atuação artística, Chico Buarque consolidou uma produção que articula música, literatura, teatro e reflexão crítica sobre a sociedade

¹ “Playa Girón”: canção composta em 1969/1970 por Silvio Rodríguez, cantor, compositor e guitarrista. Foi lançada no álbum *Dias y flores* (1975). Registro sonoro disponível em: <https://youtu.be/mqqkRJbkQIM?si=2qyEfaZyz-0BL8Ws>. Acesso em: 29 maio 2026. A letra completa da canção encontra-se reproduzida nos apêndices da presente tese.

brasileira, ocupando posição de destaque na Música Popular Brasileira (MPB) devido à relevância estética e cultural de sua obra.

Lançado em 1971, o LP *Construção* insere-se em uma circunstância de intensificação da repressão durante a Ditadura Militar brasileira e representa um dos trabalhos mais significativos da trajetória do compositor. Elaborado após o retorno de seu período de autoexílio na Itália, o álbum reúne algumas das composições emblemáticas do artista, tornando-se uma referência fundamental da canção popular do Brasil.

A aproximação que sustenta esta pesquisa está diretamente vinculada ao meu percurso de formação e à minha atuação acadêmica. A graduação e a especialização em Música, aliadas à experiência profissional como professora universitária e regente coral, proporcionaram contato constante com a prática da escuta, da performance e da construção musical. Depois, o mestrado em História ampliou minha compreensão das relações entre produção artística, contexto histórico e processos socioculturais, evidenciando a necessidade de pensar as obras para além de seus aspectos formais. Mais recentemente, a inserção no campo da Linguagem aumentou o contato com abordagens voltadas à análise da poesia e dos processos de construção de sentidos, ajudando a construir uma compreensão mais integrada da canção popular.

A experiência artística desenvolvida junto a diferentes grupos corais também favoreceram essa proximidade. Entre os projetos realizados, destaca-se o espetáculo Coral UFMT “Canta Chico”², realizado em 2014, dedicado à interpretação de canções de Chico Buarque de diferentes momentos de seu percurso artístico. O processo de estudo, de preparação e de interpretação desse repertório estimulou uma escuta mais atenta da obra do compositor, ressaltando aspectos que ultrapassam sua dimensão estritamente musical. Embora a seleção do objeto de análise desta tese não tenha sido provocada em função do referido espetáculo, aquela vivência artística constituiu um dos elementos que favoreceram a formação das questões investigativas relativas a este trabalho.

O LP *Construção*, de Chico Buarque, ocupa posição de destaque na historiografia da Música Popular Brasileira e nos estudos dedicados à canção popular no país. Grande parte da literatura elaborada sobre o álbum concentra-se, sobretudo, em sua dimensão

² O registro audiovisual integral do espetáculo encontra-se na plataforma YouTube. Disponível em: <https://youtu.be/TXFnJ4muJb0?si=ux6hYWzm4uBmwOm2>. Acesso em 30 maio 2026.

sociopolítica e em sua relevância no contexto da Ditadura Militar brasileira, enfatizando o conteúdo crítico das letras e sua ligação com o período histórico de produção da obra.

Sem desconsiderar a importância dessas contribuições, a presente pesquisa volta-se para aspectos menos enfatizados nos materiais acerca do álbum, especialmente para as conexões estabelecidas entre o texto verbal das canções, sua estrutura sonora e os processos interpretativos registrados na obra fonográfica. Sob essa perspectiva, torna-se pertinente apurar de que maneira essas dimensões se encadeiam na estrutura da composição e na configuração da obra fonográfica.

Diante desse panorama, a tese é orientada pela seguinte questão central: de que modo as relações entre poesia, música e performance presentes nas canções “Deus lhe pague” e “Construção”, do LP *Construção*, contribuem para a construção de sentidos e para a elaboração de sua dimensão crítica no contexto da Música Popular Brasileira dos anos 1970?

A relevância desta pesquisa decorre tanto da importância do LP *Construção* para o cenário musical do país quanto das possibilidades analíticas que a obra oferece no campo dos estudos da canção popular. A exploração dessas associações mostra-se relevante porque permite a compreensão do álbum como peça artística e fonográfica, observando a articulação entre seus conteúdos sociopolíticos, sua dimensão verbal, sua organização musical e os procedimentos interpretativos mobilizados na construção de sentidos.

Ao situar-se na interface entre os Estudos da Linguagem, a Música e a História, este trabalho busca oferecer alternativas para a expansão do conhecimento sobre a canção popular e suas múltiplas formas de significação. A análise do LP *Construção*, especialmente das composições “Deus lhe pague” e “Construção”, possibilita refletir sobre os modos pelos quais diferentes procedimentos composicionais e interpretativos participam da elaboração de discursos críticos acerca da sociedade brasileira, ressaltando o potencial dessas produções artísticas como objeto legítimo de investigação acadêmica.

O objetivo geral desta tese é analisar, a partir de uma perspectiva interdisciplinar, de que modo o LP *Construção*, de Chico Buarque, com especial atenção às canções “Deus lhe pague” e “Construção”, conecta elementos poéticos, musicais e performáticos na produção de sentidos e na elaboração de sua dimensão crítica frente ao contexto sociocultural e político brasileiro dos anos 1970.

A partir desse objetivo geral, derivam-se os seguintes objetivos específicos:

1. contextualizar a trajetória artística de Chico Buarque e sua inserção no cenário cultural brasileiro durante a Ditadura Militar;
2. situar o LP *Construção* no cenário político e cultural brasileiro dos anos 1970, tendo em mente as esferas de criação, produção, circulação e recepção;
3. investigar os processos de produção de sentido nas canções “Deus lhe pague” e “Construção”, atentando para as relações entre poesia, música e performance;
4. discutir de que modo a integração entre esses elementos se reflete na elaboração da dimensão crítica da obra; e
5. debater aspectos da recepção e da permanência do LP *Construção* no contexto da Música Popular Brasileira.

Esta tese caracteriza-se como uma pesquisa de natureza qualitativa, interpretativa e interdisciplinar, situada na interface entre os Estudos da Linguagem, a Música e a História. O *corpus* é constituído pelo LP *Construção* (1971), de Chico Buarque, examinado tanto na materialidade fonográfica quanto nas condições históricas de sua criação, produção, circulação e recepção.

Mesmo que o álbum seja visto como unidade artística e cultural, a análise aprofundada concentra-se nas canções “Deus lhe pague” e “Construção”, ambas de autoria exclusiva de Chico. A seleção dessas composições decorre da centralidade que ocupam na configuração estética e discursiva do álbum e da capacidade de demonstrar procedimentos recorrentes na interação entre diferentes dimensões da obra.

O trabalho fundamenta-se na análise articulada das letras das canções, das partituras, da gravação sonora original do LP e da bibliografia especializada. Essas diferentes materialidades foram examinadas de forma integrada, buscando identificar relações entre organização poética, estrutura musical, performance e contexto histórico. Desenvolvem-se três movimentos complementares: a contextualização histórica e cultural do álbum; o exame integrado dos aspectos poéticos, musicais e performáticos presentes nas canções selecionadas; e a inter-relação dessas distintas dimensões interpretativas na compreensão da construção de sentidos e da elaboração crítica presente no álbum.

A pesquisa insere-se em uma perspectiva interdisciplinar que entende a canção popular como um fenômeno complexo, decorrente da associação entre palavra, música,

performance e historicidade. Em razão dessa profundidade, o referencial teórico mobiliza contribuições provenientes dos Estudos da Linguagem, da Musicologia e da História – perspectivas complementares para a compreensão do LP *Construção* enquanto objeto artístico e cultural.

No que se refere à dimensão histórica, a pesquisa fundamenta-se principalmente nas ideias de Marcos Napolitano, cuja proposta de análise das esferas de contexto – criação, produção, circulação e recepção – orienta a leitura do álbum como obra situada em determinado período. Dialogam ainda com essa perspectiva os textos de Carlos Fico e de Eduardo Vicente, que colaboram para a compreensão das relações entre Música Popular Brasileira, indústria fonográfica, Ditadura Militar e produção cultural no Brasil das décadas de 1960 – 1970.

A da canção como unidade complexa de significação apoia-se sobretudo em Luiz Tatit e Ruth Finnegan, bem como em Tereza Virgínia de Almeida, Tereza Telles, Marilúcia dos Santos Domingos e Maria Augusta Cássia de Aguiar Leite. Esses referenciais possibilitam examinar as relações entre oralidade, estrutura poética, organização discursiva e construção de sentidos, percebendo a canção para além da dissociação entre texto verbal e realização sonora.

A análise dos aspectos musicais e performáticos baseia-se nas reflexões de Antônio Ferreira Corrêa, Murray Schafer, Maria de Lourdes Sekeff, José Miguel Wisnik e Gil Jardim. Suas contribuições permitem compreender música e performance enquanto elementos de sustentação da letra, bem como as dimensões constitutivas da expressividade da canção e da elaboração de seus efeitos de sentido.

A compreensão do LP *Construção* como objeto cultural, por sua vez, baseia-se em literatura dedicada à trajetória de Chico Buarque, à Música Popular Brasileira e ao contexto da produção da obra, com destaque para textos de Adélia Bezerra Menezes, Wagner Homem, Regina Zappa, Flavio Mendes, Guilherme de Alencar Pinto e Antônio José Waghabi (Magro), que subsidiam a reconstrução dos processos de criação, produção, circulação e recepção da obra, além de auxiliarem no entendimento de aspectos biográficos, históricos e interpretativos relativos às canções analisadas.

A articulação desses diferentes referenciais sustenta a compreensão do LP *Construção*, ao mesmo tempo, como obra musical, manifestação poética, performance

fonográfica e documento cultural historicamente situado. Mais do que um enquadramento teórico preliminar, esse conjunto de abordagens constitui o eixo interpretativo que estrutura a análise desenvolvida nesta tese.

O trabalho apresenta-se organizado em quatro capítulos, além do Prelúdio e da *Coda* – “Reverberações”.

O Capítulo 1, intitulado **“Entre sons, imagens e contexto: o LP *Construção* em foco”**, estabelece as bases históricas e materiais necessárias para a análise interdisciplinar desenvolvida nos capítulos posteriores. Para isso, reúne aspectos relacionados ao processo de criação, produção, lançamento, circulação e recepção do LP, ligando-os à trajetória artística de Chico Buarque no período de elaboração do álbum. Além de sua materialidade fonográfica e visual, o capítulo coloca o disco como um objeto cultural cuja configuração estética dialoga com as tensões políticas, sociais e culturais do Brasil dos anos 1970.

O Capítulo 2, **“Diálogos sonoros e poéticos: percursos metodológicos e caminhos analíticos em *Construção*”**, apresenta os critérios de delimitação do *corpus* e os pressupostos metodológicos que orientam a investigação. Ele sistematiza as categorias analíticas e os procedimentos de leitura adotados para a análise das relações entre poesia, música, performance e contexto histórico nas canções escolhidas, estabelecendo as bases para as análises desenvolvidas nos capítulos posteriores.

Os Capítulos 3 e 4 constituem o núcleo analítico da tese, nos quais são aplicados os pressupostos teóricos e metodológicos expostos nos capítulos anteriores para a análise do material selecionado. A partir de uma abordagem interdisciplinar, exploram as conexões entre poesia, música, performance e contexto histórico, com atenção às estratégias formais e expressivas mobilizadas por Chico Buarque na estruturação da palavra cantada. O Capítulo 3, **“Entre a súplica e a ironia: poética e crítica em ‘Deus lhe pague’”**, explora as relações entre estrutura poética, elaboração musical e dimensão performática da canção, Destacam-se os modos pelos quais a ironia e a crítica social se configuram na obra.

O Capítulo 4, **“Entre a máquina e o homem: performance e crítica social em ‘Construção’”**, dedica-se à análise da faixa-título do álbum, examinando os procedimentos poéticos, musicais e performáticos que estruturam a canção e sua relação com as tensões sociais e históricas presentes no contexto de produção do LP.

A *Coda* – “**Reverberações**” retoma o percurso analítico desenvolvido ao longo da tese, articulando as reflexões construídas acerca dos vínculos entre poesia, música, performance e contexto histórico no LP *Construção*. A seção evidencia como a abordagem interdisciplinar adotada possibilita compreender a canção popular para além da dissociação entre letra e música, considerando a palavra cantada como uma construção estética e histórica integrada.

Ao reunir aspectos poéticos, musicais e performáticos das canções analisadas, as “Reverberações Finais” reafirmam o álbum como um objeto cultural de significativa densidade crítica e formal no contexto da Música Popular Brasileira. Além disso, a tese busca contribuir para os campos dos Estudos de Linguagem, da Música e dos Estudos Culturais, ao propor uma leitura analítica centrada na inter-relação entre escuta, materialidade sonora e construção de sentidos na canção popular.

CAPÍTULO I – ENTRE SONS, IMAGENS E CONTEXTO: O LP *CONSTRUÇÃO* EM FOCO

O olho vê, a lembrança revê, e a imaginação transvê.
É preciso transver o mundo
(Manoel de Barros, *O livro das ignorâncias*, 1993).

1.1. Chico Buarque: trajetória e inserção no contexto da canção brasileira

A amplitude de estudos dedicados a Chico Buarque – da biografia jornalística à musicologia, passando pela sociologia e pela teoria literária – evidencia a dificuldade de restringir sua obra a um único campo de análise. Para os fins desta tese, voltada à arquitetura de *Construção* como objeto estético e histórico, não se trata de reconstruir um relato memorialista, mas sim de identificar, em sua trajetória, elementos que permitam compreender o álbum como um projeto artístico consistente, não um episódio isolado. Assim, delineio, a seguir, alguns marcos que ajudam a situar as tensões estéticas e políticas que convergem em 1971. As dimensões históricas mais amplas, bem como as condições específicas de produção sob censura, serão aprofundadas nas seções seguintes.

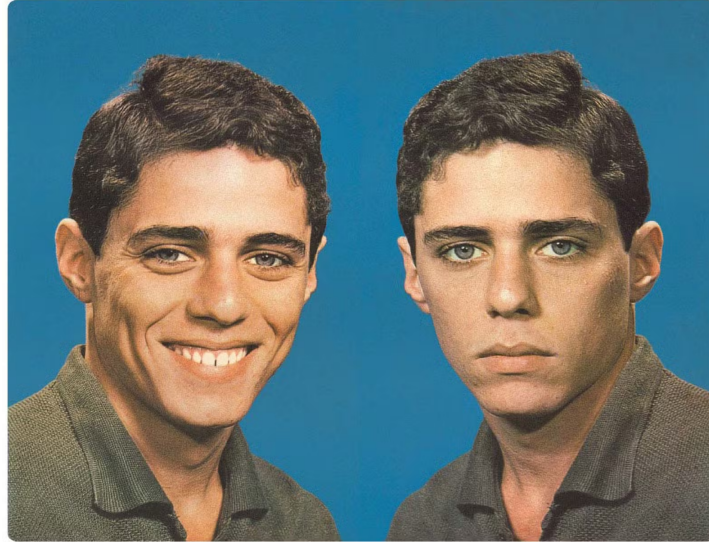
Francisco Buarque de Hollanda nasce no Rio de Janeiro, em 1944, em um ambiente no qual literatura, música e pensamento social se entrelaçam. Filho de Sérgio Buarque de Holanda, historiador, e de Maria Amélia de Carvalho Cesário Alvim, pianista e pintora, ele cresce em meio à circulação de ideias e de práticas artísticas. Não se trata de estabelecer uma relação direta entre origem e obra, mas de reconhecer aí a formação de um repertório simbólico que atravessa sua produção. A canção, nesse contexto, não surge como gesto apenas intuitivo: já se apresenta tensionada por outras formas de pensamento, o que ajuda a compreender o nível de elaboração formal presente em sua obra.

Mais do que intérprete ou compositor em sentido estrito, compreendo Chico Buarque como um autor que concebe a canção como forma de reflexão sobre seu tempo. Essa dimensão – a canção como pensamento – aparece na leitura de Regina Zappa³ (1999), ao caracterizá-lo como “cronista da alma brasileira”, formulação que aponta para a articulação entre linguagem, forma e contexto histórico em sua produção.

Sua trajetória se consolida em meados dos anos 1960, sobretudo, com a participação nos festivais da canção e a ampla circulação de suas composições. Inseridos em um momento de renovação da música popular brasileira, esses eventos funcionam, nas palavras de Napolitano (2004), como espaços de disputa estética e política. Nesse panorama, a posição de Chico Buarque já se mostra marcada por certa ambivalência. Em 1966, “A banda” – obra que faz parte do primeiro LP composto pelo artista, *Chico Buarque de Hollanda* (Figura 1) – vence o Festival de Música Popular Brasileira, da TV Record, dividindo o primeiro lugar com “Disparada”, de Geraldo Vandré. Enquanto esta assume um tom combativo, a canção de Chico aposta em um lirismo nostálgico. A coexistência dessas propostas demonstra uma tensão central da MPB naquele momento, entre elaboração formal e engajamento direto. A partir daí, o compositor passa a ocupar um lugar particular nesse cenário: reconhecido institucionalmente, mas constantemente pressionado por expectativas de posicionamento mais explícito, que sua obra tende a contornar sem abrir mão da crítica.

³ Regina Zappa é “Escritora, jornalista, roteirista e professora Universitária. Trabalhou por muitos anos como editora das seções de Política, Cultura e Internacional [...]. Tem mais de 10 livros publicados entre ficção, reportagens e biografias, além de roteiros e documentários. Autora, entre outros, de *Chico Buarque para todos*”. (TERCEIRA MARGEM, 2021). Disponível em: <https://terceiramargemorg.wordpress.com/2021/02/18/hoje-entrevista-com-regina-zappa/>. Acesso em: 23 maio 2026.

Figura 1 – Capa do LP *Chico Buarque de Hollanda* (1966)⁴.



Fonte: Capa do LP *Chico Buarque de Hollanda* (1966), RGE. Fotografia e Projeto Gráfico de Dirceu Côrte-Real. Reprodução em G1 – Blog de Mauro Ferreira (2020).

Essa tensão se intensifica em 1968, quando “Sabiá”, em parceria com Tom Jobim, vence o III Festival Internacional da Canção sob vaias do público, que preferia “Pra não dizer que não falei de flores”, de Geraldo Vandré. O episódio explicita um traço importante de sua poética: a recusa de Chico ao engajamento panfletário não implica afastamento político, mas uma escolha estética que produz seus próprios efeitos críticos.

Com o Ato Institucional nº 5 (AI-5), em dezembro de 1968, a atuação do autor passa a se dar sob condições mais restritivas, marcadas por limitações à circulação de suas obras. O autoexílio na Itália, entre 1969 e 1970, configura-se como um deslocamento em sua caminhada, sendo, também, um intervalo de elaboração: ao voltar, percebe-se um adensamento no rigor formal de sua produção. O artista que volta em 1970 já não é o mesmo dos festivais.

O retorno é marcado pelo sucesso de “Apesar de você”, canção que a censura lê tardiamente como uma afronta direta à Ditadura Militar, mas que, antes disso, torna-se uma espécie de hino da resistência. Nessa conjuntura, surgem expedientes que viabilizam a continuidade de sua atuação, como o uso do heterônimo Julinho de Adelaide, em

⁴ A imagem apresentada na Figura 1 corresponde à capa do primeiro LP de Chico Buarque, lançado em 1966. A fotografia e o projeto gráfico foi realizado por Dirceu Côrte-Real nos estúdios da gravadora RGE, em São Paulo e foi publicada na matéria “Chico Buarque reflete sobre álbum de estreia, de 1966, em série sobre primeiros discos”, de Mauro Ferreira (2020). No texto de apresentação do álbum, Chico afirma: “Pouco tenho a dizer além do que vai nestes sambas. De ‘Tem mais samba’ a ‘Você não ouviu’ resumo 3 anos de minha música”.

circulação até ser revelado em 1975. As restrições que passam a incidir sobre sua produção, bem como as manobras que emergem dessa situação serão detalhadas nas seções seguintes, interessando aqui, sobretudo, os efeitos na configuração de sua trajetória.

Por ora, importa destacar que a trajetória de Chico Buarque funciona não apenas como pano de fundo para *Construção*, mas também como condição de sua própria existência. É nesse percurso (da formação intelectual à experiência dos festivais, do impacto do AI-5 ao exílio e às estratégias de enfrentamento da censura) que situo o lançamento do LP *Construção*, em 1971.

Desde os primeiros momentos, a produção de Chico se articula em torno de diferentes linguagens, como a canção, o teatro, o cinema e a literatura, ainda que com ênfases distintas ao longo do tempo. Essa convivência se mostra já no final dos anos 1960, quando sua atuação no campo musical se dá em paralelo à escrita para o teatro, e se prolonga para outras formas de expressão, como a literatura, com os romances *Estorvo* (1991), *Budapeste* (2003) e *Leite derramado* (2009). Em todos esses domínios, permanece um princípio comum: a articulação entre elaboração formal e experiência histórica, que perpassa sua produção em momentos diversos. O reconhecimento dessa trajetória se consolida, entre outros marcos, com a atribuição do Prêmio Camões, em 2019, distinção que comprova a amplitude e a consistência de sua atuação na cena cultural (Figura 2).

Figura 2 – Cerimônia de entrega do Prêmio Camões a Chico Buarque, em Lisboa⁵.



Fonte: Deutsche Wells (2023). Fotografia: Rodrigo Antunes/Reuters.

⁵ Imagem publicada na reportagem “Lula entrega Prêmio Camões a Chico Buarque”, da Deutsche Welle. Disponível em: <https://www.dw.com/pt-br/lula-entrega-pr%C3%AAmio-cam%C3%B5es-a-chico-buarque/a-65420066>. Acesso em: 12 jun. 2026.

1.2. Caminhos sonoros: um olhar inicial sobre o LP *Construção*

A partir desse percurso, o foco deste capítulo se volta, de modo direto, para o LP *Construção*. Mais do que apenas um marco já consagrado, interessa aqui observá-lo mais de perto, considerando-o como um objeto que organiza e que tensiona elementos formais e históricos presentes na trajetória do compositor. Desloca-se, portanto, o olhar da formação do artista para a análise do álbum, entendido em sua materialidade e nas condições de sua elaboração.

O impacto contínuo desse LP é amplamente reconhecido. O jornalista Mauro Ferreira (2021) destaca que a obra “se conserva atual por expor aflições cotidianas de tempos marcados por tensões sociais e políticas”, ressaltando sua contundência e permanência no imaginário nacional. Essa perspectiva é partilhada por análises acadêmicas que enfatizam a sofisticação estética e o comprometimento crítico da produção de Chico. Para Adélia Bezerra de Meneses (2002, p. 65-100), em *Desenho Mágico – Poesia e Política em Chico Buarque, Construção* inaugura um modo mais complexo de narrar a realidade brasileira, ao articular linguagem poética, estrutura musical e olhar crítico sobre as relações entre arte e poder, subvertendo formas narrativas tradicionais e expandindo os sentidos da canção popular.

Ferreira (2021) pondera, contudo, que a maturidade artística deste compositor já se manifestava em composições dos anos 1960. Segundo o autor, seria impreciso atribuir exclusivamente à *Construção* esse salto qualitativo, visto que canções como “Pedro Pedreiro” (1965) e “Roda viva” (1967) já revelavam uma sofisticação poética e um engajamento social. Ainda assim, entendo que é neste LP que se consolida um novo patamar, em especial, pela síntese entre repertório, arranjos e conjuntura político-social. Como observa o próprio jornalista:

É na total sintonia entre o repertório então (quase) inteiramente inédito, os arranjos e o momento político do Brasil de 1971 que *Construção* se sustentou, alicerçando a obra de Chico Buarque com maior apuro estético e com contundência que se preservou ao longo dos 50 anos (Ferreira, 2021).

Na mesma direção, Guilherme Henrique (2021a) ressalta que *Construção* é uma das produções mais relevantes do artista, ao salientar que “a verve criadora do jovem que ainda não havia sequer completado 27 anos anuncia novos caminhos, menos líricos e mais atentos à realidade do país”. Essa leitura dialoga com a de Meneses (2002), ao mencionar a integração entre elaboração estética e crítica social nas composições, que refletem as tensões do período, ao mesmo tempo em que constroem imagens poéticas de grande densidade.

A consagração do álbum não se restringe ao âmbito nacional. Sua inclusão na coletânea *1001 Discos Para Ouvir Antes de Morrer* (Dimery, 2005, citado por NovaBrasil FM, 2021) atesta seu prestígio crítico em escala internacional. Além disso, conforme o *site* de Chico Buarque, o disco figura entre os mais bem posicionados em *rankings* históricos, como a lista da revista *Rolling Stone* (2007) e a votação promovida pela Rádio Eldorado FM e pelo portal *Estadão* (2012)⁶.

Já em seu lançamento, *Construção* recebe reconhecimento imediato: no ano de 1972, a revista *Realidade* caracteriza a obra como “o melhor disco feito nos últimos vinte anos no Brasil”, ressaltando seu papel na reafirmação do valor artístico de Chico e de sua contribuição à resistência cultural frente à hegemonia do “som importado” (Ribeiro; Buarque, 1972, p. 14-16).

Tais chancelas contribuem para a inserção do álbum no cânone da música popular brasileira. Como observa Napolitano (2002), essa consolidação decorre da capacidade da canção popular de articular inovação estética e relevância histórica. A permanência de *Construção*, ao longo das décadas, atesta sua força como objeto artístico e documento de seu tempo. Nesse sentido, entendo que sua habilidade para responder às urgências sociopolíticas de 1971, ao mesmo tempo que indica contradições estruturais do presente, reforça sua relevância estética, política e cultural. Conforme o autor enfatiza:

Portanto, arrisco dizer que o Brasil, sem dúvida uma das grandes usinas sonoras do planeta, é um lugar privilegiado não apenas para ouvir música, mas também para pensar a música. Não só a música brasileira, no sentido estrito, mas a partir de uma mirada local, é possível pensar ou repensar o mapa mundi da música ocidental, sobretudo este objeto-não-identificado chamado de ‘música popular’” (Napolitano, 2002, p. 5).

⁶ Disponível em: <https://www.chicobuarque.com.br/obra/album/12>. Acesso em: 20 maio 2025.

Essa perspectiva permite ver suas canções como espaços de reflexão sobre a realidade nacional, compondo como um meio privilegiado para pensar o país por meio da música. Nesse horizonte, compreendo *Construção* como uma “arquitetura sonora” cuja análise será desenvolvida nas seções seguintes, a partir de dimensões que envolvem sua criação, produção, circulação e recepção, além de sua materialidade enquanto objeto fonográfico, e de acordo com a abordagem proposta por Napolitano (2002, p. 68-70).

1.3. Tecendo sons e histórias: criação e produção do álbum

Minha investigação estrutura-se a partir das instâncias de análise de contexto, que, conforme Napolitano (2002) e Kolling de Oliveira (2021), se dividem em quatro categorias essenciais para perceber a complexidade do processo artístico-musical: criação, produção, circulação e recepção/apropriação. Essas esferas inter-relacionadas permitem examinar a constituição de uma obra a partir da interação entre processos criativos, condições materiais e contextos históricos, indicando a importância de compreender as obras musicais como resultados de processos complexos, nos quais se entrelaçam subjetividade, condições sociais e aspectos técnicos.

Nesta seção, concentro a análise nas duas primeiras – criação e produção – que dizem respeito, respectivamente, à dimensão autoral e às práticas composicionais, bem como ao conjunto de procedimentos técnicos, colaborativos e materiais envolvidos na concretização do produto final.

Segundo Kolling de Oliveira (2021, p. 62), apoiada nas ideias de Napolitano (2002), no processo de criação da canção, o produto é fruto de uma “subjetividade artística, que não é isolada”. Considerando isso, percebo que todo compositor/artista “tem uma determinada colocação social e simbólica no seu tempo, possui toda uma bagagem resultante de sua formação cultural e musical e utiliza e/ou combina uma ou mais tradições estéticas ao criar uma música/uma canção, além de sua individualidade e criatividade”.

Por outro lado, a produção corresponde ao “processo pelo qual a obra passa após o processo de criação e que por muitas vezes escapa ao ‘olhar’ do artista-compositor” (Kolling de Oliveira, 2021, p. 62). Esta instância envolve etapas como a concepção dos

arranjos, a escolha dos músicos, a gravação e demais procedimentos técnicos. Assim, observo que criação e produção não constituem instâncias dissociadas, mas aspectos interdependentes na realização de uma obra musical: a criação como elaboração autoral e estética; e a produção como a mediação técnico-material que viabiliza sua concretização, circulação e recepção/apropriação. No caso do álbum *Construção*, essas categorias analíticas possibilitam identificar um processo artístico multifacetado, no qual se entrelaçam aspectos artísticos, culturais, históricos, políticos e técnicos.

Considero que a análise desse processo também exija a contextualização histórica, especialmente no que diz respeito ao período de repressão política no Brasil. Nesse sentido, a experiência do exílio, já mencionada anteriormente, insere-se aqui como elemento relevante para rever as condições de elaboração do álbum, após perseguições decorrentes de sua atuação crítica, como evidenciado na peça *Roda Viva* (1968) e no musical *Calabar* (1973), ambos alvos de censura e de repressão (Memorial da Democracia, 2015).

Embora não existam registros sistematizados e detalhados sobre o processo de criação e de produção do álbum, recorre-se a fontes secundárias, entrevistas e críticas especializadas, que permitem reconstruir o percurso. Tal procedimento é fundamental para a aplicação da metodologia das “esferas de contexto”, proposta por Napolitano (2002), que leva em conta as múltiplas dimensões – histórica, social, estética e material – inter-relacionadas na conformação da obra musical.

Nesse viés, o LP *Construção* não deve ser compreendido apenas como reflexo de um contexto, mas como resultado de um processo em que condições históricas e escolhas formais se articulam. O exame dessas circunstâncias permite aprofundar a análise das dinâmicas históricas, políticas e artísticas que permeiam sua elaboração, influenciando decisivamente sua concepção estética.

1.3.1. Entre a repressão e a resistência: o contexto político-cultural de *Construção*

O álbum *Construção* reflete um período de profunda tensão política e cultural, marcado pela repressão da Ditadura Militar no Brasil no início dos anos 1970. Em

entrevista concedida à Rádio Eldorado em 1989⁷, Chico Buarque afirmou que a obra foi “feita com muita liberdade artística, mas também com um certo medo e cuidado, dada a situação política da época. Era preciso driblar a censura, encontrar formas simbólicas para expressar críticas e sentimentos” (Buarque, 1989).

De fato, em 1971, período do lançamento do álbum, o país vivia um dos momentos mais repressivos da Ditadura Militar, agravado pelo AI-5, de 13 de dezembro de 1968. Esse instrumento ampliou os poderes do Executivo, permitindo o fechamento do Congresso Nacional, a suspensão de direitos políticos, a censura sistemática aos meios de comunicação e a perseguição a artistas e a opositores.

Conforme documenta Napolitano (2004, p. 113-115), os artistas da música popular brasileira estavam sob vigilância rigorosa da Ditadura Militar, que interpretava suas ações como potenciais ameaças subversivas. Apesar de não versar diretamente sobre *Construção*, esse quadro repressivo fornece elementos para pensar o ambiente de criação do álbum, especialmente no que diz respeito à necessidade de reconfiguração dos modos de dizer.

Assim, *Construção* não apenas evidencia a capacidade criativa de Chico Buarque em articular sutileza e resistência, mas também exemplifica como a arte brasileira encontrou caminhos singulares para afirmar sua presença crítica sob o cerco da censura. Reconheço que esse movimento de resistência mobilizava uma geração de músicos que, apesar das restrições, mantinha uma produção inovadora. Caetano Veloso e Gilberto Gil, no exílio; Milton Nascimento e Elis Regina, com obras marcadas por metáforas e por lirismo social; estes nome, entre outros, compunham o panorama de renovação na MPB.

No que se refere à perseguição aos artistas, Napolitano (2002, p. 48) atesta:

O alvo tanto podia ser as letras políticas e socialmente engajadas de Chico e Vandrê quanto as atitudes iconoclastas e a crítica comportamental de Caetano e Gil. Guerrilha e maconha, comunismo e androginia, Revolução Cubana e Paris 68 ocupavam o mesmo lugar no imaginário confuso do conservadorismo de direita, que se contrapunha ao setor mais valorizado e respeitado da música brasileira.

⁷ Entrevista disponível no *site* de Chico Buarque, em <https://www.chicobuarque.com.br/obra/album/12>, Acesso em: 28 abril 2025.

De modo semelhante, Meneses (2002, p. 70) caracteriza a música de Chico Buarque nesse período como “canções de repressão”. Acompanho a leitura da autora quando observa que, embora o artista recusasse o rótulo de “cantor de protesto”, algumas composições, como “Apesar de Você”, desempenharam historicamente esse papel, transformando-se em símbolo de resistência ao AI-5.

O artista foi diretamente afetado pelo contexto autoritário e enfrentou episódios de perseguição política. A experiência do exílio e o retorno ao Brasil, já indicados anteriormente, podem ter contribuído para um deslocamento na elaboração da sua obra, sem que isso se traduzisse necessariamente em tematização direta.

Após o período de permanência na Itália, o regresso ao Brasil, em 1970, coincide com a elaboração de parte significativa das canções que integram *Construção*. Mais do que um dado biográfico, esse intervalo pode ser percebido como momento de inflexão no processo criativo, no qual se observa um adensamento formal e uma ampliação do alcance crítico das composições. Nesse sentido, a experiência de deslocamento é retomada aqui não como um evento em si, mas como um elemento que incide na configuração estética do álbum, tensionando seus modos de elaboração.

Como o próprio compositor declarou em entrevista a Geraldo Leite (Buarque, 1989): “*Construção* teve uma criação que esteve condicionada ao país em que eu vivi. Existe alguma coisa de abafado, pode ser chamado de protesto... mas existem músicas que se referem imediatamente à realidade que eu estava vivendo, à realidade política do país”. Esse relato demonstra a tensão criativa que permeou a elaboração do álbum. Assim, recorro à metodologia de Napolitano (2002) para reafirmar que o contexto histórico é fator constitutivo da forma estética, sendo parte integrante da mensagem artística.

Naquele momento, o país vivenciava uma das fases mais sombrias da Ditadura Militar, marcada pela censura e pela difusão de campanhas ufanistas, como a celebração da vitória na Copa do Mundo de 1970 (Homem, 2009, p. 83). No mesmo período, consolida-se o chamado “Milagre Econômico”⁸, frequentemente associado à retórica de progresso,

⁸ O chamado “Milagre Econômico” refere-se ao período de forte crescimento da economia brasileira, sobretudo entre 1969 e 1973, durante o regime militar, quando o país apresentou taxas médias de crescimento do PIB superiores a 10% ao ano. Tal expansão, amplamente explorada pela propaganda oficial, ocorreu, conforme analisa Napolitano (2014), às custas de arrocho salarial, concentração de renda e aprofundamento da dependência econômica, relativizando seus efeitos no conjunto da sociedade.

embora marcado por profundas contradições sociais. Reconheço que tais campanhas buscavam promover uma imagem de coesão nacional em tensão com a intensificação da repressão política. Esse descompasso entre euforia oficial e silenciamento reforça o papel do álbum como denúncia dos custos humanos e sociais do projeto autoritário.

Em outra passagem da mesma entrevista, o compositor sintetiza sua relação com a censura:

Até o disco da samambaia [*Chico Buarque*, 1978]⁹, que já é o disco que respira, o disco onde as músicas censuradas aparecem de novo. Não havia mais a luta contra a censura. Enfim, a luta contra a censura, pela liberdade de expressão, está muito presente nesses cinco discos dos anos 70. São discos com a cara dos anos 70. *Construção*, *Quando o Carnaval Chegar*, *Caetano e Chico ao vivo*, *Calabar*, que nem se chamou *Calabar*, ficou sendo só *Chico Canta*, *Sinal fechado*, onde eu canto só músicas de outros compositores, e *Meus caros amigos*. Disco por disco, você vai ver isso. Fica bastante claro que a partir de 78 minha música está respirando melhor ” (Buarque, 1989).

Assim, constato que *Construção* emerge como obra representativa da reconfiguração do campo musical, caracterizado pela necessidade de desenvolver formas mais sofisticadas de crítica social, capazes de contornar os mecanismos repressivos. Para Silva (2004, p. 69), “mais do que qualquer nome da MPB, os anos 1970 para Chico Buarque foram marcados pelo enfrentamento com o regime”. Como consequência, o compositor enfrentou cortes, vetos e a obrigação de apresentar justificativas formais para a liberação de várias de suas obras. Silva acrescenta: “Ainda hoje a imagem pública de Chico Buarque é, em alguma medida, refém da caricatura que se construiu em torno dele no auge da ditadura”.

Nesse cenário, a canção “*Construção*” destaca-se pela elaboração estética que transforma a pressão da censura em engenho formal. Sua estrutura poética meticulosa oculta uma crítica à desumanização do trabalhador e à alienação social, contornando os mecanismos de controle. O álbum se consolida como expressão do comprometimento

⁹ Grifo meu.

Sobre o disco, *Chico Buarque*, lançado em 1978, ele “traz grandes sucessos do músico, entre os quais estão as músicas de protesto contra a ditadura militar “*Cálice*” (com participação de Milton Nascimento) e “*Apesar de você*”, que tiveram grande repercussão na época”. A título de curiosidade, no *site* do compositor, na Ficha técnica deste LP, há a descrição, música a música, de todos os instrumentos e instrumentistas que participaram da gravação, dado que em *Construção* não aparece. Disponível em: <https://www.chicobuarque.com.br/obra/album/118>. Acesso em: 04 jun. 2026.

político do compositor, permanecendo como referência para a compreensão da cultura brasileira sob a ditadura.

Ainda que a análise detalhada sobre a circulação e a recepção do álbum ocorra em seção específica, cabe ressaltar que *Construção* obteve imediata repercussão crítica e comercial, consolidando-se como um marco na trajetória do artista e da MPB. Sua capacidade de dialogar com o público revela a força simbólica da obra e seu papel na formação da memória cultural do período.

1.3.2. Arquitetura da canção: o autor e seu processo de criação

Considero que a criação das canções de *Construção* decorra de um processo marcado pelas vivências de Chico Buarque no autoexílio na Itália e pelas reflexões críticas acerca do contexto político e social brasileiro. Conforme relata o próprio artista, parte significativa das composições é elaborada ainda no exterior e finalizada após seu retorno ao Brasil, em 1970 (Buarque, 1989).

A escolha da Itália como destino se deve a dois fatores principais: o domínio do idioma pelo artista e o convite da cantora Mina¹⁰ para gravar um disco em parceria (Homem, 2009, p. 77). Com essa decisão, o compositor objetiva preservar sua integridade pessoal e artística, afastando-se de um ambiente político restritivo.

Durante sua estada, mantém-se artisticamente ativo. Em 1970, lança o disco *Per un pugno di samba*, com direção musical e arranjos de Ennio Morricone¹¹, que também o convidou para uma temporada de apresentações em Roma. O álbum reúne versões em italiano de algumas de suas canções, adaptadas por Sergio Bardotti¹², combinando a

¹⁰ Mina (Anna Maria Mazzini) é uma cantora italiana que colaborou com Chico Buarque em versões de suas canções para o público italiano, destacando-se no intercâmbio musical entre Brasil e Itália. Sobre a trajetória da artista, ver: CASSATA, Francesco. Mina, la “Tigre di Cremona”. *Treccani.it*, 2020. Disponível em: https://www.treccani.it/enciclopedia/mina_res-3ad82c8c-477e-11dd-a3be-0016357f4ed7/. Acesso em: 22 maio 2025.

¹¹ Ennio Morricone (1928–2020) é um compositor e maestro italiano, autor de mais de 500 trilhas sonoras para o cinema, a televisão e música de concerto, reconhecido por seu estilo inovador. Disponível em: <https://teoriaedebate.org.br/colunas/ennio-morricone-1928-2020/>. Acesso em: 2 maio 2025.

¹² Sergio Bardotti (1939-2007) é autor e compositor italiano, conhecido por músicas como “Canzone per te”, e o musical infantil *Os Saltimbancos*. Na década de 1969, realizou trabalhos com Chico Buarque e fez parceria com Vinícius de Moraes em alguns álbuns. Disponível em: <https://quindim.com.br/selecoes/escritores/sergio-bardotti>. Acesso em 26 maio 2025.

sofisticação harmônica da música brasileira com elementos estilísticos europeus. Interpreto essa vivência como um exercício de experimentação estética e de amadurecimento artístico, em que a sonoridade, com orquestrações grandiosas, se distingue das versões originais (Buarque, 1988; Silva, 2004). Ainda que sem ampla repercussão comercial, o projeto preserva sua produtividade durante o exílio.

Sobre essa experiência, Chico declarou em entrevista à *Revista Bizz*, reproduzida no *site* do artista:

Bom, ele é um grande orchestrador. Ele pegou umas músicas minhas e fez aquele som dele, o som do Ennio. O disco se chama *Per un Pugno de Samba*. ‘Por um Punhado de Samba’ (N. da R.: referência ao filme *Por um Punhado de Dólares*, que tem trilha de Morricone). É um disco híbrido. É samba e tal – são canções minhas –, tudo gravado lá. O som do Ennio, que é da maior competência, é muito bonito, mas a marca dele é muito forte. O disco fica a meio caminho entre música brasileira e música italiana. Mas foi uma experiência interessante. Esse disco é raríssimo. Eu mesmo não sei se tenho (Buarque, 1988, *online*).

Essa vivência lhe proporciona um distanciamento crítico que, ao retornar, intensifica sua percepção acerca das contradições sociais e políticas do país, repercutindo diretamente em seu processo de criação. Nesse movimento, identifico um deslocamento em relação a formas mais imediatas de engajamento, com a elaboração de estratégias composicionais que passam a operar de modo mais indireto e estruturado.

Com base na metodologia das “instâncias de análise de contexto” (Napolitano, 2002), entendo que a criação artística do compositor articula diversas dimensões – históricas, sociais, culturais e subjetivas –, o que permite compreender o processo criativo para além de seus aspectos estritamente musicais. Nessa perspectiva, como observa Kolling de Oliveira (2021, p. 62), analisar essa dinâmica requer considerar tanto os processos internos do autor – suas escolhas estéticas, temáticas e formais – quanto os condicionantes externos que delimitam sua expressão.

A instalação da censura prévia, após o retorno de Chico Buarque ao Brasil, impacta decisivamente a criação das canções. Essa realidade é detalhada pelo artista em diferentes registros, nos quais relata as pressões sofridas: “Antes de serem gravadas, as letras eram encaminhadas para exame na Polícia Federal”. Ele acrescenta que a vigilância era tamanha, que a proibição antecedia o papel: “[...] a presença da censura era tão forte que as letras já

eram censuradas antes mesmo delas terem sido escritas. A censura ia se incorporando na gente” (Buarque, 1999, p. 15-16). Verifico que esse processo não era apenas uma prática difusa de controle; constituía-se, sim, como efeito de um aparato institucionalizado, ancorado no Decreto Lei nº 1.077, de 26 de janeiro de 1970, que formalizava a “censura prévia de publicações e diversões públicas contrárias à moral e aos bons costumes” (Fico, 2002, p. 256). Assim, a interiorização da censura, tal como descrita pelo compositor, revela a ação dos órgãos repressivos bem como a eficácia de um dispositivo legal que operava também no plano subjetivo da criação artística.

Nesse cenário de cerceamento, o autor reafirma sua posição ética ao declarar: “Sou um artista, não um político. Mas, se defender a liberdade de criação é hoje um ato político, não tenho por que fugir dele” (Ribeiro; Buarque, 1972, p.18). O peso desse cotidiano, contudo, mostra-se no desabafo sobre o alto índice de vetos e o fantasma da inibição criativa: “De cada três músicas que faço, duas são censuradas. De tanto ser censurado, está ocorrendo comigo um processo inquietante. Estou começando a me autocensurar. E isso é péssimo” (Zappa, 2016, p. 121).

Essas falas demonstram o quanto a rigidez do contexto histórico impacta seu trabalho. Noto, entretanto, que o compositor mantém sua produção, expressando resistência e esperança em suas obras, apesar das imposições. Sobre a censura prévia, o *site* do artista esclarece que ela se aplicava tanto às peças teatrais quanto às letras das músicas. Chico reitera:

Antes de gravar qualquer música tinha que mandar a letra pra censura federal. E espera até a volta dessa letra, com carimbo e assinatura do chefe de censura. O que, aliás, provocava problemas graves porque gerava uma burocracia muito grande, atrasos... E às vezes não era nem implicância. As letras se perdiam no meio do caminho. Os produtores ficavam desesperados. Era um atraso de vida danado (Buarque, 1989).

Ainda na mesma entrevista, ele comenta que, uma vez censurado, o artista ficava “marcado”, passando a integrar uma “espécie de index da censura”, de modo que cortes arbitrários se tornavam recorrentes, mesmo quando a letra, a seu ver, não apresentava elementos que justificassem tal intervenção: “naquela época tudo tinha outro sentido” (Buarque, 1989).

Sentindo a pressão daquele momento, saturado com os cortes às suas letras e músicas, posteriormente a *Construção*, Chico Buarque passa a experimentar o uso de um heterônimo como forma contornar a censura: Julinho de Adelaide, pseudônimo inicialmente bem-sucedido, mas que perde eficácia após o *Jornal do Brasil* revelar que Julinho e Chico eram a mesma pessoa (Zappa, 2016, p. 122-123).

Em entrevista a Chediak (1999, p. 16), ele oferece diversas pistas acerca de seu processo de criação. Esclarece que, quando recebe uma música de um parceiro, busca escrever a letra sem alterar nenhuma nota. Já quando tanto letra quanto música são de sua autoria, sente-se mais livre para modificar e ajustar. Nas palavras do compositor: “Muitas vezes, a música já nasce anunciando as palavras. Pelo som, aparecem palavras que vão puxando o resto da letra e interferem na música, [...] Quando sou eu que faço, a música é sempre mais maleável”.

Essa perspectiva é reiterada no seu *site*, onde ele afirma que, ao ser convidado para atuar como letrista, procura “entrar na cabeça do compositor” e respeitar cada nota musical escrita pelo parceiro. Nesse sentido, acompanho a reflexão de Chico Buarque quando ele ressalta que seu conhecimento musical o auxilia no processo, permitindo-lhe captar “o som e a musicalidade das palavras” (Buarque, 1989).

Questionado sobre a imagem de “baixar o santo” – ou seja, de a música surgir pronta –, Chico nega, mas reconhece que algumas ideias “nascem prontas”, podendo ser uma palavra, um verbo ou um trecho melódico, a partir dos quais desenvolve a composição. Segundo ele: “A melodia se completa e a harmonia vai sendo burilada durante dias. A letra só fica pronta na hora da gravação” (Buarque, 1999, p. 16).

Em outro registro, também disponível em seu *site*, ele reflete sobre a ausência de um método fixo de criação, ressaltando que, se houvesse, isso facilitaria muito sua vida. Acompanho a exposição do autor quando nela se evidencia a variação que seu fazer artístico sofre com o passar do tempo e com o desenvolver da maturidade artística:

De onde vem eu não sei te dizer. Normalmente elas vêm em série. Uma puxa a outra. Há períodos em que não acontece nada. Posso passar 4, 5, 6 meses sem compor uma única canção. Tentando e não conseguindo. Já desistindo de tentar. Já pensando que não dá mais pé. Pensando que tem que partir pra outra. Quando eu comecei a gravar, tinha na gaveta 40 músicas. Gravei meu primeiro disco, gravei o segundo e ainda gravei o

terceiro com resto de músicas que estavam na gaveta. Há aquele entusiasmo juvenil, quando não se tem nenhuma autocrítica. Vai dizendo qualquer coisa. Mais adiante começam as dificuldades porque você não quer se repetir. Os caminhos começam a ficar mais estreitos. Você sabe exatamente o que não quer fazer. O que você quer fazer, às vezes, a gente perde de vista (Buarque, 1989).

Essa trajetória de mudanças no processo criativo é também analisada por Zappa (2016, p. 77), que reúne citações de Chico Buarque fundamentais para a reflexão. Entre elas, destaca-se: “Não sei como se escreve letra de música”, ou ainda: “Chico nunca escreveu uma letra de música antes de fazer a melodia. E raramente fez música para letras de outros compositores. No início, as duas coisas, letra e música, eram feitas simultaneamente”. Com essas afirmações, percebo que o artista sugere que, no começo de sua carreira, o desenvolvimento de letra e de música ocorria simultaneamente. Mais tarde, conforme prossegue a autora, o compositor passa a escrever primeiramente a música para, então, criar a letra, em um procedimento que Zappa denomina como o artista sendo “parceiro dele mesmo” (Zappa, 2016, p. 77).

Considero pertinente mencionar outro aspecto mencionado pela mesma autora: o fato de Chico nunca mostrar as letras antes de estarem finalizadas, embora aceite sugestões dos parceiros. Zappa acrescenta que o artista sempre persegue uma ideia até que esta se concretize. Nessa perspectiva, concordo com a autora quando reflete que, a partir de uma intuição inicial, desencadeia-se um processo de burilamento visando à construção de uma obra (Zappa, 2016, p. 77-78). Esse rigor ocorre tanto na produção individual quanto nas parcerias, conforme se observa na entrevista dada a Chediak (Buarque, 1999, p. 16).

Retornando ao LP *Construção*, o álbum configura-se como resultado de uma tessitura cuidadosa, que alia crítica social a sofisticadas estratégias poéticas e musicais. Destaco, nesse processo, o uso recorrente de procedimentos como a replicação de estruturas frasais e melódicas, a construção de ambiguidades semânticas e a exploração de jogos sonoros. Tais recursos conferem densidade e múltiplas camadas de sentido às letras, notadamente na canção-título, cuja repetição de versos com alterações mínimas gera um efeito cumulativo e dramático, como analisaremos em profundidade oportunamente.

Nesse sentido, Meneses (2002, p. 70) evidencia como o compositor articula estética e engajamento político, criando uma linguagem que reinventa a canção de protesto, pela

autora denominada de “canção de repressão”. Em *Construção*, essa operação alcança um grau exemplar, tornando o álbum um marco na história da MPB, tanto pela complexidade artística quanto pela crítica social velada.

Henrique (2021a) menciona que algumas canções do referido LP foram liberadas sem problemas, enquanto outras enfrentaram vetos dos censores. De acordo com os registros do Arquivo Nacional, é possível mapear as restrições impostas a certas faixas, tema retomado em outras seções do presente trabalho.

Ainda que Chico Buarque assine, majoritariamente, as composições de forma solitária, nota-se a presença de parceiros como Tom Jobim, em “Olha Maria”. Tais colaborações, bem como intertextualidades e referências externas, são examinadas com maior detalhamento no item 1.5.

A partir dessa articulação entre o fazer solitário e as parcerias, entendo que Chico estabelece uma relação singular entre sofisticação formal e olhar agudo sobre o cotidiano urbano. É uma síntese que, embora marcante em *Construção*, constitui um elemento recorrente na trajetória artística do compositor, na qual o lirismo e a crítica social operam em conjunto.

Essa capacidade de amalgamar o rigor estético à densidade temática permite que o autor se projete de maneira complexa. Sobre esse processo composicional – e não especificamente sobre o LP –, Zappa observa:

A verdade é que, nas letras das suas melodias, o compositor se expõe por completo. Sem pudores. Dentro de um personagem – e sua criação está repleta deles – suas angústias, tristezas, seus amores, amarguras, seu humor pungente e felicidade escancarada estão abertas à visitação pública. O objeto das canções é impreciso, mas o recheio de autêntica emoção é flagrante. E vem do eu que manipula a marionete (Zappa, 2016, p. 202).

Entendo que essa percepção contribui para dimensionar a complexidade de sua criação artística, que se revela tanto na elaboração cuidadosa das letras quanto na expressão de vivências profundamente humanas. Com base nesse panorama, passo, então, aos aspectos que envolvem a produção do LP, fundamentais para compreender a concretização material desse projeto artístico.

1.3.3. Bastidores da produção: os processos técnicos e artísticos e a concretização do álbum

As condições históricas da Ditadura Militar também se projetam sobre o processo de produção do LP *Construção*, incidindo não apenas sobre o conteúdo das canções, mas também sobre as próprias condições de realização da obra. Valho-me da perspectiva de Napolitano (2002) e de Kolling de Oliveira (2021) para reiterar que a produção musical não se restringe à dimensão técnica da gravação; ela envolve um conjunto de escolhas estéticas realizadas em interlocução com as circunstâncias históricas e institucionais do período.

A viabilização do álbum deve-se, em grande medida, à atuação de Roberto Menescal¹³ – então diretor artístico da gravadora PolyGram, vinculada à Philips. Em consonância com Henrique (2021b), entendo que Menescal desempenha papel decisivo ao articular, nos bastidores, a gravação do disco, enfrentando resistências internas. Segundo o autor, o projeto só obtém aprovação após apresentação direta das canções à diretoria da empresa, evidenciando o esforço de mediação necessário para legitimar uma obra que buscava reafirmar a relevância de Chico Buarque em um ambiente marcado pela censura.

Esse movimento ocorre em um contexto particularmente adverso, caracterizado por pressões sobre a atuação do artista. Assim, identifico que a produção de *Construção* se apresenta indissociável do cenário de acirramento político pós-AI-5, que, ao mesmo tempo em que impõe restrições, impulsiona a elaboração de formas mais sofisticadas e metafóricas de expressão crítica.

De acordo com Ferreira (2021), o álbum evidencia um grau elevado de elaboração na conexão entre letras, arranjos e contexto histórico. Acompanho essa leitura ao considerar que a atmosfera de tensão que permeou o processo produtivo é reconhecida pelo próprio artista, ao afirmar que “a produção do disco foi bastante angustiada, refletindo diretamente o clima de opressão social e política da época” (Buarque, 1989). Desse modo,

¹³ Roberto Menescal: é violonista, compositor, arranjador e produtor musical brasileiro, reconhecido como um dos principais nomes da bossa nova. Ao longo de sua trajetória, atuou também como diretor artístico de gravadoras, incluindo a PolyGram, exercendo papel relevante na produção e no desenvolvimento da música popular brasileira, inclusive na mediação entre artistas e a indústria fonográfica (Dicionário Cravo Albin, [s.d.]).

a concretização do LP evidencia não apenas um processo condicionado por restrições políticas, mas também a capacidade de negociação e invenção estética, mesmo em condições adversas.

Superadas as barreiras institucionais, o processo avança para a definição dos aspectos técnicos e artísticos da gravação, cujas escolhas contribuem decisivamente para a singularidade do álbum.

1.3.3.1. Produção musical e desafios técnicos

A produção musical de *Construção* concentra-se no estúdio Phonogram, em São Paulo, com supervisão direta de Roberto Menescal ao longo das sessões de gravação, conforme indicam fontes como a NovaBrasil FM (2021). Para compreender o contexto da produção de *Construção*, é fundamental ter em mente o panorama da indústria fonográfica brasileira nos anos 1970.

Como analisa Napolitano (2002):

Apesar de sermos um país economicamente periférico, o consumo do produto fonográfico mais caro da época em questão – o *long-play* – era o carro chefe da indústria, uma tendência próxima aos países capitalistas centrais. [...] A MPB era, preferencialmente, veiculada pelo formato LP. E dentro deste formato, representava um produto musical de alto valor agregado, voltado para uma “faixa de prestígio” do mercado, ou seja, direcionado ao público de maior poder aquisitivo. Portanto, ainda que vendesse menos do que a “faixa popular”, em números absolutos, a MPB agregava mais valor econômico aos produtos musicais ligados a ela, sobretudo no plano da gravação e da circulação social das músicas (músicos mais qualificados, orquestras maiores, técnicos mais requisitados, maior número de horas de estúdio, maior gasto com publicidade, estratégias de marketing mais sofisticadas etc...). Neste sentido, sua posição no mercado não era marginal nem alternativa, mas central para o sistema de canções, pois mobilizava todo o potencial organizacional e técnico da indústria fonográfica (Napolitano, 2002, p. 25).

Assim, compreendo que o LP, no âmbito da MPB, assume posição estratégica como suporte de circulação e como produto de alto valor simbólico e econômico, concentrando investimentos técnicos e artísticos significativos.

Nesse mesmo horizonte, observo que o mercado fonográfico brasileiro do início dos anos 1970 se estrutura a partir da atuação de gravadoras nacionais como Continental, Copacabana e Chanceler, ao lado de empresas transnacionais que passam a concentrar progressivamente os catálogos internacionais. Conforme aponta Eduardo Vicente (2025), essa configuração evidencia uma dinâmica de crescente assimetria, na qual as gravadoras nacionais operam em condição mais frágil diante do poder econômico e logístico das multinacionais.

Integrando essa conjuntura, a produção musical se insere em uma lógica cada vez mais industrializada, na qual o fazer fonográfico passa a depender de uma rede ampliada de mediações técnicas, econômicas e institucionais. Como destaca Vicente (2025), a canção deixa de ser apenas resultado da criação artística individual e passa a integrar um sistema produtivo mais complexo, no qual aspectos técnicos, como infraestrutura de estúdio, acesso a tecnologias de gravação e estratégias de circulação, tornam-se determinantes. Assim, os desafios técnicos identificados no momento da gravação não podem ser dissociados dessas condições estruturais, contudo devem ser compreendidos como parte das limitações e das possibilidades oferecidas pela própria indústria fonográfica brasileira no período.

É nesse contexto que a produção de *Construção* se insere. No plano técnico, o período corresponde a um momento de modernização dos estúdios brasileiros, marcado pela incorporação de equipamentos importados da Europa e dos Estados Unidos, com vistas à ampliação da capacidade e da qualidade da produção fonográfica. No caso específico do álbum, o estúdio utilizado contava com uma mesa de quatro canais, tecnologia vista como avançada no contexto nacional, mas ainda reduzida em relação aos padrões de multicanalidade já consolidados nos grandes centros internacionais (Henrique, 2021a).

Essas limitações se manifestam concretamente no processo de gravação de *Construção*. Em depoimentos, Menescal relata o apagamento acidental da gravação da orquestra regida por Rogério Duprat, o que exigiu a reconvocação dos músicos e a realização de novas sessões. O episódio evidencia não apenas dificuldades operacionais, mas também a complexidade do trabalho técnico envolvido na produção do LP (Henrique, 2021a; 2021b).

No que diz respeito aos arranjos, parte das informações disponíveis é reconstruída a partir de relatos e de registros posteriores, o que denota os desafios metodológicos próprios da historiografia da música popular, frequentemente condicionada pelas fontes fragmentárias e pela prevalência de testemunhos orais, sujeitos a imprecisões. De modo geral, atribui-se a Rogério Duprat os arranjos de “Deus lhe pague” e “Construção”, enquanto Magro Waghaby é apontado como responsável pelas demais faixas e pela direção musical do projeto.

Essa leitura se consolida em análises posteriores, como a de Ferreira (2021), que destaca o papel das orquestrações de Duprat na intensificação das tensões dramáticas do álbum. Tal atribuição, no entanto, vem sendo revista à luz de estudos recentes e de documentos inéditos, o que reforça a necessidade de reavaliar criticamente a autoria dos arranjos, questão que será aprofundada a seguir, no exame das parcerias musicais e das colaborações artísticas envolvidas na produção do LP.

1.3.3.2. Parcerias musicais: direção, arranjos e colaborações artísticas

A direção musical do álbum é confiada a Magro Waghaby, parceiro frequente de Chico Buarque desde os Festivais da Canção na década de 1960. Responsável pela coesão estética do disco, de acordo com o blog *Vozes do Magro*¹⁴, ele assume papel central da condução do projeto, elaborando a maior parte dos arranjos instrumentais e vocais. Nascido em 1943, em Itaocara (RJ), possui uma formação musical ampla, que abrange atuação como cantor, multi-instrumentista, arranjador e compositor. Em 1963, funda, ao lado de Milton, Ruy e Aquiles, o grupo vocal que viria a se consolidar como o MPB-4, inicialmente vinculado aos Centros Populares de Cultura da UNE.

No âmbito do MPB-4, Magro destaca-se como diretor e principal responsável pelos arranjos vocais, elemento fundamental para a consolidação da identidade sonora do grupo. Sua formação – que inclui estudos com o maestro Guerra-Peixe e Eumir Deodato – sustenta uma escrita vocal refinada, marcada por precisão técnica e elaboração harmônica, características que se projetam diretamente em sua atuação em *Construção* (Dicionário Cravo Albin, [s.d.]).

¹⁴ Disponível em: <https://vozesdomagro.wordpress.com/magro-waghaby/>. Acesso em 19 maio 2025.

A aproximação entre Magro e Chico remonta a 1965, quando, segundo José Teles (2014), o então jovem compositor apresenta timidamente a canção “Olê, olá” ao grupo. A partir desse encontro, estabelece-se uma parceria contínua, que se desdobra tanto em gravações quanto em apresentações ao vivo. Conforme observa o autor, “[...] não se pensava Chico no palco sem o MPB-4, ou um disco do quarteto sem músicas de Chico, [...]” evidenciando o grau de integração artística entre o compositor e o grupo ao longo da década de 1960.

A parceria atinge um de seus pontos mais altos no LP *Construção*, no qual Magro atua como diretor musical geral. Segundo seu próprio depoimento (Waghabi, 2017), sua função ultrapassa a coordenação técnica, envolvendo a elaboração dos arranjos e a articulação da unidade estética do álbum. Nesse contexto, os vocais do MPB-4 assumem papel expressivo e narrativo, especialmente em “Deus lhe pague” e “Construção”, com harmonizações densas e intervenções contrapontísticas que intensificam a dimensão dramática das composições. Assim, sintetiza o arranjador: trata-se de “não apenas colorir, mas dialogar diretamente com a linha melódica e com o sentido das palavras” (Waghabi, 2017).

Se Magro estrutura a base vocal e a coesão do disco, a dimensão orquestral do álbum encontra em Rogério Duprat um de seus principais articuladores. Duprat (1932–2006) destaca-se como uma das figuras mais inovadoras da música brasileira no século XX, atuando como compositor, arranjador e violoncelista. Com formação em música erudita e circulação internacional – tendo estudado na Europa e nos Estados Unidos –, aproxima-se das vanguardas musicais e torna-se personagem central do Movimento Música Nova no Brasil. Sua trajetória, entretanto, é marcada justamente pela ruptura entre os universos erudito e popular, período em que atuou como arranjador em projetos ligados à Tropicália e consolidou uma linguagem híbrida e experimental. Também compôs trilhas e *jingles*, explorando amplamente as possibilidades expressivas da música no contexto da sociedade de consumo (Cunha, 2013).

No LP *Construção*, sua atuação se mostra sobretudo nas orquestrações, com destaque para o uso de dissonâncias, de contrastes dinâmicos e de texturas densas que intensificam o conteúdo dramático das letras. Como pondera Cunha (2013), os arranjos de Duprat apresentam um caráter metalinguístico, ampliando os sentidos das composições por meio da própria materialidade sonora.

Em contrapartida, a atribuição de determinados arranjos é revisitada por Guilherme de Alencar Pinto (2024), que questiona a autoria tradicionalmente atribuída a Duprat na faixa “Deus lhe pague”:

Não passou muito tempo, no entanto, para que esse orgulho se misturasse com vergonha, quando descobri que o artigo contém um erro terrível. O arranjo de “Deus lhe pague” não é do Rogério Duprat, e sim do Magro (Antônio José Waghabi Filho, 1943-2012). Não é um detalhe, porque boa parte do texto está dedicada a estudar, e com admiração, o arranjo extraordinário da faixa que abre o LP *Construção*. Eu sabia perfeitamente que a contracapa do disco indicava que a direção musical do disco era do Magro, mas um musicólogo que eu respeitava muito, que conhecia o Chico pessoalmente e que o próprio Philip [Philip Tag]¹⁵ costumava dizer que era um cara que “sabia tudo”, me assegurou que o arranjo era do Duprat. Anos depois tive oportunidade de increpar o tal musicólogo e ele morreu de rir, dizendo que esse era o problema de confiar nas autoridades. Excelente lição (Pinto, 2024, p. 83).

Essa revisão é reforçada por um documento inédito estruturado pelo próprio Magro Waghabi, intitulado “Ficha técnica e comentários sobre o disco *Construção*”, ao qual tive acesso por meio da pesquisadora, musicista e poeta Mônica Thiele Waghabi. O material reúne informações a respeito de certos detalhes: autoria dos arranjos, músicos e grupos participantes e aspectos da gravação e do espetáculo de lançamento do disco, realizado no Canecão (RJ). Ao final, Magro sintetiza seu envolvimento ao afirmar: “Fazer parte da argamassa que possibilitou esta magnífica construção só pode ser motivo de orgulho [...]” (Waghabi, s.d.).

¹⁵ Grifo meu. Philip Tag é um musicólogo, escritor e educador inglês que tem diversas publicações sobre música popular.

Quadro 1 – Ficha técnica das canções do LP *Construção*, segundo documento de Magro Waghabi, (comunicação pessoal, 2024).

Faixa	Título da Canção	Autoria	Arranjador	Instrumentação	Participações Especiais	Detalhes
1	“Deus lhe pague”	Chico Buarque	Magro Waghabi	Trio de base (piano, contrabaixo e bateria), violão, percussão, berimbau, 2 flautas, viola de 10 cordas, 4 trombones	Coro: MPB-4; Zé Menezes (viola de 10 cordas)	Efeito de metralhadora reforçado pela bateria (juntamente com a viola de 10 cordas), por sugestão de Roberto Menescal
2	“Cotidiano”	Chico Buarque	Magro Waghabi	Trio de base, violão, percussão, 2 flautas, orquestra de cordas, trombone	Ed Maciel (trombone)	Solo de trombone, em conjunto com as cordas em <i>tremollo</i> , feito em homenagem a Tom Jobim
3	“Desalento”	Chico Buarque	Magro Waghabi	Contrabaixo, bateria, violão, percussão, cavaquinho, flauta, orquestra de cordas	Coro: MPB-4 e Quarteto em Cy	—
4	“Construção”	Chico Buarque	Rogério Duprat (redução para estúdio de gravação: Ivan Paulo)	Trio de base, percussão, flauta em sol, violoncelo, grupo reduzido de bateria de escola de samba, e redução de orquestra sinfônica	Coro: MPB-4 e Quarteto em Cy; Orquestra Sinfônica Brasileira; Escola de Samba Mocidade Independente Padre Miguel	Arranjo original de Magro com contracanto de violoncelo (Márcio Mallard) e flauta em sol
5	“Cordão”	Chico Buarque	Magro Waghabi	Contrabaixo, bateria, violão, percussão, quarteto de flautas	—	—
6	“Olha Maria”	Tom Jobim, Vinícius de Moraes, Chico Buarque	Tom Jobim	Piano, violão, flauta em sol, orquestra de cordas	Tom Jobim (piano); Paulo Jobim (flauta)	Primeira gravação de Paulo Jobim. Entrega inusitada do arranjo no túnel Dois Irmãos

7	“Samba de Orly”	Chico Buarque, Vinícius de Moraes, Toquinho	Toquinho e Trio Mocotó	Atabaque, cuíca, pandeiro, violão	Coro: MPB-4 e Quarteto em Cy	—
8	“Valsinha”	Vinícius de Moraes, Chico Buarque	Magro Waghabi	Contrabaixo, violão, órgão, orquestra de cordas	—	Novo arranjo feito por Karabtchevsky para o show, mexendo principalmente na introdução
9	“Minha História” / “Gesubambino”	Dalla, Pallotino (versão: Chico Buarque)	Magro Waghabi	Contrabaixo, violão, percussão, órgão, viola de 10 cordas	Miltinho (violão); Magro Waghabi (órgão); Zé Menezes (viola de 10 cordas); Coro: MPB-4	Efeito percussivo quando se ouve quando Chico canta “na porta do porto” foi idealizado pelo próprio autor
10	“Acalanto”	Chico Buarque	Magro Waghabi	Violão, flauta dó, violoncelo	Márcio Mallard (viola de 10 cordas)	—

Fonte: Elaborado pela autora (2025), a partir de documento técnico pessoal de Magro Waghabi.

Materiais diversos, como o *site* de Chico Buarque, reportagens comemorativas, como a de Araújo, 2021), e outras fontes, como Alexandre (s/d), permitem identificar um conjunto expressivo de colaboradores, entre grupos vocais e instrumentistas, cuja atuação contribui diretamente para a densidade estética do álbum. Destacam-se o MPB-4 e Quarteto em Cy¹⁶, responsáveis por parte significativa da elaboração vocal do disco.

No plano instrumental, algumas participações podem ser associadas a faixas específicas. Em “Samba de Orly”, por exemplo, a sonoridade rítmica é construída com a participação do Trio Mocotó¹⁷, enquanto o violão é executado por Toquinho, também coautor da canção e do arranjo. Já em “Olha Maria”, destaca-se a presença de Tom Jobim ao piano, coautor da canção em parceria com Chico Buarque e Vinicius de Moraes.

¹⁶ Quarteto em Cy: é um conjunto vocal feminino brasileiro formado por quatro irmãs baianas, associado à Bossa Nova e à Música Popular Brasileira, reconhecido pela elaboração vocal refinada e pela atuação na cena musical desde a década de 1960 (Dicionário Cravo Albin, [s.d.]).

¹⁷ Trio Mocotó: é um grupo musical brasileiro formado em São Paulo no final da década de 1960. Associado ao samba-rock, o conjunto destacou-se inicialmente ao acompanhar Jorge Ben Jor em apresentações e gravações, consolidando-se posteriormente com carreira própria e atuação na música popular brasileira, tanto no Brasil quanto no exterior (Dicionário Cravo Albin, [s.d.]).

A faixa-título evidencia, por sua vez, a ampliação dos recursos instrumentais, com a atuação, em formações reduzidas, da Orquestra Sinfônica Brasileira e da bateria da escola de samba Mocidade Independente de Padre Miguel, sob regência e arranjo de Rogério Duprat, segundo o *site* do compositor.

Outros nomes aparecem de modo mais pulverizado nas fontes consultadas, como as contribuições de Wilson das Neves (bateria), de César Camargo Mariano (piano/teclado) e dos baixistas Sergio Barrozo e Cláudio Bertrami, bem como do grupo de percussão *Cream Crackers*¹⁸.

A natureza fragmentária dessas informações, muitas vezes ausentes dos créditos originais, impõe limites importantes na reconstituição documental da ficha técnica do álbum. Ainda assim, o cruzamento das fontes permite compreender o grau de elaboração coletiva envolvido em *Construção*. Nesse sentido, a curadoria musical conduzida por Chico Buarque e por Magro, ao reunir intérpretes de competência técnica e sensibilidade artística, revela a busca por uma sonoridade que não somente acompanhe as letras, mas também amplie sua carga simbólica e crítica, consolidando o álbum como uma das obras referenciais da música popular brasileira.

1.4. O som que ressoa: circulação e recepção do álbum

Conforme a abordagem de Napolitano (2002) para a análise das esferas de contexto, este tópico concentra a atenção nas instâncias de circulação e de recepção/articulação da obra, complementando a discussão anterior acerca da criação e da produção.

Tanto para Napolitano (2002, p. 69-70) quanto para Kolling de Oliveira (2021, p. 62-63), que incorpora essa definição em sua análise, a circulação é responsável por “caracterizar um determinado hábito musical ou uma forma social e histórica de escuta”. Essa etapa, que envolve a trajetória de como uma canção, um gênero musical, um álbum ou um movimento musical chega ao público, pode ser mediada por “instituições predominantes e estágios tecnológicos vigentes” (Napolitano, 2002, p. 69-70).

¹⁸ *Cream Crackers*: é referido como um grupo de percussão em registros fonográficos da música popular brasileira, especialmente em capas e encartes de LPs, não sendo, contudo, objeto de sistematização na bibliografia acadêmica consultada.

Por outro lado, a etapa de recepção/apropriação – conceito utilizado por Napolitano (2002, p. 70) e incorporado por Kolling de Oliveira (2021, p. 63) – diz respeito à forma como os artefatos culturais são assimilados pelo público, considerando variantes como “grupo social, poder aquisitivo, faixa etária, gênero sexual, escolaridade, preferências ideológicas e culturais”. Eles mencionam ainda que, por vezes, o sentido originalmente pensado pelo “artista-criador” ou pelos responsáveis pela produção e pela circulação pode ser completamente alterado.

Ao aplicar essas categorias de análise ao álbum *Construção*, é possível acompanhar seu percurso histórico. Por conseguinte, entendo que essa análise reforça a relação entre a arte e seu tempo, as práticas sociais e a cultura.

1.4.1. Pelos caminhos do som: trajetória e difusão de *Construção*

O álbum *Construção* é lançado em 1971, em LP de 12 polegadas, pela gravadora Philips, então pertencente ao grupo Phonogram. Com distribuição nacional e posterior circulação em outros países da América Latina e da Europa, o disco reúne dez faixas compostas por Chico Buarque, algumas em parceria com outros compositores. Desde o lançamento, a obra destaca-se como um marco na vida do artista e como exemplo da qualidade estética e técnica alcançada pela indústria fonográfica brasileira no início da década de 1970.

A produção de *Construção* conta com forte investimento técnico da Philips e impulsiona uma estratégia de reposicionamento de Chico Buarque no mercado fonográfico, a fim de ampliar seu impacto por meio de divulgação intensiva (Araújo, 2021). Roberto Menescal, diretor artístico da gravadora, relata o estranhamento com o fato de um artista do porte de Chico não vender mais do que 30 e 40 mil cópias por álbum, o que motivou essa busca por maior alcance (Menescal *apud* Araújo, 2021).

Embora não haja registros amplamente detalhados de campanhas publicitárias ou de eventos de lançamento específicos da época, sua divulgação parece beneficiar-se de estratégias indiretas e do impacto inicial do próprio álbum. A reportagem da BBC News Brasil (Henrique, 2021a) sugere que a gravadora teria utilizado uma tática incomum para gerar atenção: “o advogado da Philips teria chegado a pedir o veto da canção-título pela

censura como forma de provocação, o que resultou na surpreendente liberação da faixa e amplificação de seu *buzz*¹⁹ inicial”.

Esses métodos de promoção indireta, incluindo o “jabá²⁰” nas rádios, são corroboradas por Homem (2009, p. 98-99). O autor detalha a questão da liberação da censura e menciona uma entrevista de Chico à revista *América*, em 1989, na qual o artista revelou que seu antigo patrão lhe explicou o porquê do sucesso inusitado da canção: “Você lembra do sucesso de Construção, uma música difícil, pesada, muito longa para a época, e que tocava no rádio o dia inteiro? Pois paguei muito jabá por ela” (Buarque *apud* Homem, 2009, p. 98).

O sucesso comercial do álbum é imediato e expressivo, refletindo a assertividade dessa investida em um produto de alto valor agregado e a eficácia de sua circulação. Os dados indicam desempenho significativo: mais de 140 mil cópias são vendidas nas primeiras quatro semanas após o lançamento (Henrique, 2021a). A revista *Realidade* (Ribeiro; Buarque, 1972, p.16) reforça o impacto sem precedentes, observando que, por volta de 1971, poucos artistas vendiam mais que 100 mil cópias, em “compactos ou elepês”. E segue afirmando que:

O disco *Construção* criou problemas industriais nunca vividos pela Philips. A demanda de 10 000 discos por dia, nas primeiras semanas, levou a fábrica a contratar duas gravadoras concorrentes para prensá-los, obrigou o pessoal a trabalhar em turnos de 24 horas por dia e o futebol de sábado, rotina de vários anos dos empregados e artistas, ficou suspenso durante quase dois meses.

Segundo a mesma revista (1972, p.16) e Henrique (2021a), esse feito notável para o contexto restritivo da Ditadura Militar permite compreender como Chico Buarque disputa as paradas de sucesso com nomes como Roberto Carlos, atingindo um público amplo.

Ao longo das décadas seguintes, *Construção* passa por diversos relançamentos em função das transformações no mercado fonográfico. Em 1988, é lançado em CD pela

¹⁹ *Buzz*: no contexto do *marketing*, significa “criar burburinhos”, ou seja, criar uma onda de comentários que chamem a atenção do público.

²⁰ Jabá ou “jabaculê”: conforme Eduardo Vicente (2025, p. 100-101) consiste em um mecanismo de incentivo material (monetário ou não) utilizado por agentes da indústria fonográfica para influenciar a programação de rádio e televisão, assegurando a difusão de determinadas músicas e atuando como mediação estratégica entre produção e circulação musical.

Philips e, na década de 1990, integra as reedições da obra do artista promovidas pela Universal Music, que sucedeu a Phonogram/Philips. Nos anos 2000 e 2010, o álbum é remasterizado digitalmente e relançado em vinil de 180 gramas e em CD com encarte especial, passando a circular também em plataformas de *streaming* como Spotify, YouTube e Apple Music (Discogs, 2025), além de serviços, como Deezer e Amazon Music. Essas sucessivas edições evidenciam seu alcance junto a novas gerações de ouvintes, bem como sua longevidade estética e cultural, ao mesmo tempo que indicam a transição da obra entre distintos regimes de circulação – do suporte físico à mediação das plataformas digitais.

A pesquisa no *site* Discogs confirma a ampla circulação do material, apresentando um total de 30 versões diferentes, oficiais e não oficiais, com informações como título, formato, selo, número de catálogo, país e ano de lançamento. Esse levantamento encontra-se sintetizado no quadro a seguir.

Quadro 2 – Quadro das 30 versões oficiais e não oficiais do LP *Construção*.

Formato	Selo / Número de Catálogo	País	Ano
LP, Álbum	Philips – 6349 017	Brasil	1971
Cassete, Álbum	Philips – 7128 021	Brasil	1971
LP, Álbum	Telectra – TELS-10	Portugal	1972
LP, Gatefold	Philips – 6349 017	Argentina	1972
Cassete, Álbum, <i>Stereo</i>	Telectra – TC-10	Portugal	1972
LP, Álbum, Promo, <i>Reissue</i>	Philips – FDX-377	Japão	1978
LP, Álbum	Philips – FDX-377	Japão	1978
LP, Álbum, <i>Repress</i>	Philips – 6349 017	Brasil	1985
CD, Álbum, <i>Reissue</i>	Philips – 836013-2	Brasil	1988
Cassete	Philips – 7128 021	Brasil	1990
CD, Álbum, <i>Reissue, Remastered</i>	Philips – 836013-2 Polygram – 836013-2	Brasil	1993
LP, Álbum, <i>Reissue, Remastered</i>	Philips – 836013-1	Brasil	1993
CD, Álbum, <i>Reissue</i>	Philips – 836013-2 Polygram – 836013-2	Brasil	1995
CD, Álbum, <i>Reissue, Remastered</i>	Philips – 836013-2 Polygram – 836013-2	Brasil	1995
CD, Álbum, <i>Reissue</i>	Philips – 836013-2 Polygram – 836013-2	Brasil	1999

Formato	Selo / Número de Catálogo	País	Ano
CD, Álbum, <i>Reissue</i> , <i>Remastered</i> , <i>Repress</i> , AD, <i>Sonopress</i>	Universal Music – 04228360132 Mercury – 04228360132	Brasil	2001
CD, Álbum, <i>Reissue</i>	Philips – 836013-2 Polygram – 836013-2	Brasil	2005
CD, Álbum, <i>Reissue</i> , <i>Remastered</i> , <i>Digibook</i> , AA, <i>Novo Disc</i>	Philips – 88697737672 Abril Coleções – 88697737672	Brasil	2010
CD, Álbum, <i>Reissue</i> , <i>Digibook</i>	Levoir – none	Portugal	2012
LP, Álbum, <i>Limited Edition</i> , <i>Reissue</i> , <i>Stereo</i> , 180 gram	Elemental – 700101 Philips – 700101	Europa	2016
CD, Álbum, <i>Reissue</i>	Universal Music – 8660132	Brasil	2017
LP, Álbum, <i>Reissue</i>	Philips – 33340-1 Universal Music – 33340-1 Polysom – 33340-1	Brasil	2018
CD, Álbum, <i>Limited Edition</i> , <i>Reissue</i> , <i>Remastered</i> , <i>Repress</i> , <i>Special Edition</i> , AR Rimo, 50 Anos Edição Especial Comemorativa	Universal Music – 8360132	Brasil	2021
LP, 45 RPM, Álbum, <i>Unofficial Release</i> , <i>Stereo</i>	Endless Happiness (2) – HE71008	Rússia	2025
LP, 45 RPM, Álbum, <i>Unofficial Release</i> , <i>Stereo</i>	Endless Happiness (2) – HE71008	Europa	2025

Fonte: Elaborado pela autora (2025), a partir do *site* Discogs.²¹

Em 2021, por ocasião dos 50 anos do álbum, a Universal Music Brasil promove um relançamento comemorativo, em CD e *streaming*, reafirmando o *status* de *Construção* como clássico da música popular brasileira (Universal Music Brasil, 2021).

²¹ Para compreender melhor alguns dos termos utilizados na tabela:

Gatefold: forma de embalagem para discos LP que se tornou popular em meados da década de 1960. É geralmente encontrada em edições especiais, deluxe e álbuns duplos.

Reissue: reedição.

Promo: provavelmente, tem relação com a palavra promocional – sendo uma redução linguística.

Repress: no contexto dos discos de vinil, “*repress*” significa uma nova prensagem de um disco que é idêntica ao original.

Remastered: remasterizado – significa que a gravação original foi reprocessada, geralmente com o objetivo de melhorar a qualidade do som em comparação com a versão original.

Digibook: tipo de embalagem que, como um livro de capa dura, possui uma capa dura e painéis interiores para acomodar o disco compacto (CD).

1.4.2. Entre a crítica e o afeto: reverberações de *Construção*

O lançamento de *Construção* provoca forte repercussão crítica entre intelectuais, músicos e jornalistas. Mesmo sob as restrições da censura impostas pela Ditadura Militar e em plena vigência do Ato Institucional nº 5 (AI-5), o álbum destacou-se pela sofisticação artística e pela articulação entre poesia, crítica social e experimentação musical. Essa ousadia estética e política é amplamente reconhecida à época, consolidando a imagem de Chico Buarque como um artista comprometido com seu tempo e evidenciando a força simbólica da obra.

Essa recepção marca o início de uma trajetória de permanência simbólica na música brasileira. A canção-título, em especial, torna-se um ícone na representação da tensão entre o indivíduo e a estrutura social opressora, sendo frequentemente evocada em análises sobre a sociedade brasileira e sobre a arte engajada no período da Ditadura Militar.

Diversos veículos de imprensa, tanto na época do lançamento do álbum quanto posteriormente, como *O Pasquim*, *Veja*, *O Globo* e *Jornal do Brasil*, atribuem ao disco um papel de inflexão na trajetória do artista e no desenvolvimento da própria canção brasileira. Essa relevância histórica é amplamente documentada e se vê reforçada pelo *site* de Chico Buarque, que, em suas seções “Curiosidades” e “Textos”, reúne depoimentos da época e entrevistas do próprio compositor e de outras personalidades que corroboram a centralidade do álbum na MPB e sua contínua consagração. Até hoje, observo que toda a obra de Chico e, especialmente o LP *Construção*, segue sendo enaltecida por críticos, estudiosos e colegas. Wisnik, por exemplo, nas páginas iniciais do *Songbook Chico Buarque*, vol. 2, constata: “O disco *Construção* marca uma reviravolta construtiva, do ponto de vista formal e de intervenção social, além do novo ânimo que o inspira” (Wisnik *apud* Buarque, 1999, p. 18).

Ao transcender o contexto histórico que a engendra, *Construção* consolida-se como uma referência estética e política, sendo revisitada por gerações de artistas, de pesquisadores e de educadores. Sua sofisticação poética e musical garante à obra um importante espaço na vida cultural brasileira e, com isso, o álbum segue renovando seus sentidos e adquirindo novas atualizações interpretativas.

A permanência do LP no repertório simbólico da MPB é reforçada pela amplitude desse reconhecimento que se comprova em importantes levantamentos e compilações também reunidos no *site* de Chico Buarque, destacando-se:

- ✓ Em 1972, a revista Realidade descreve o álbum como “o melhor disco feito nos últimos vinte anos no Brasil”, ressaltando seu papel na reafirmação do prestígio artístico do compositor e sua contribuição à resistência cultural frente à hegemonia do “som importado”.
- ✓ Em 2006, integra a coletânea internacional “1001 Discos Para Ouvir Antes de Morrer”, elaborada por renomados jornalistas e críticos musicais internacionais.
- ✓ Em 2007, o álbum é eleito o terceiro maior disco brasileiro de todos os tempos pela edição brasileira da revista Rolling Stone, que destacou sua capacidade de articular refinamento poético, crítica social e invenção sonora.
- ✓ Em 2012, é escolhido pelo público da Rádio Eldorado FM, portal Estadão.com e do caderno C2+Música, de O Estado de S. Paulo, como o sexto melhor disco brasileiro da história.

A vitalidade contínua do álbum e sua importância como patrimônio artístico e cultural manifestam-se nas diversas reinterpretações de suas canções. O impacto de *Construção* ultrapassa seu tempo e é retomado por diferentes intérpretes. Exemplos de sua perenidade incluem a versão de “Valsinha” por Mônica Salmaso²², a interpretação de Maria Bethânia²³ para “Minha história” ou a releitura de Elis Regina²⁴ para “Deus lhe Pague”, ratificando sua capacidade de dialogar com diferentes gerações e de se atualizar por meio de novas leituras.

Construção torna-se, ainda, objeto recorrente em livros didáticos, documentários, aulas de literatura e história, bem como em pesquisas acadêmicas nas áreas de música, literatura, ciências sociais e comunicação. Essa inserção transversal demonstra como a obra ultrapassou os limites do campo musical, articulando memória, crítica social e

²² Disponível em: <https://www.youtube.com/watch?v=oVZzzOwylwk>. Acesso em: 02 jun. 2025.

²³ Disponível em: https://www.youtube.com/watch?v=osMKhU_Qz84. Acesso em: 02 jun. 2025.

²⁴ Disponível em: <https://www.youtube.com/watch?v=nZNDPgK5ZBo>. Acesso em: 02 jun. 2025.

identidade nacional. Sua permanência no imaginário brasileiro decorre dessa confluência entre arte e política, forma e conteúdo, experiência estética e denúncia – o que a coloca como uma potência simbólica duradoura.

A força simbólica de “Construção” e sua perenidade, contudo, não residem apenas em seu conteúdo sonoro e temático, mas também em sua materialidade, enquanto objeto cultural que desempenha um papel essencial na construção de sua memória e de seu significado.

1.5. Visualidades em harmonia: a materialidade do LP *Construção*

Ouvir uma música é tecer uma trama que se articula entre imagens sonoras, visuais, sensíveis, intelectuais, concretas e imateriais. Músicas são paisagens, retratos, natureza-morta com cores, formas e texturas. Dentro deste emaranhado de fragmentos imagéticos, a capa que embala o disco também figura como uma memória dentro de um jogo de colagem e rememoração. As capas de discos, mesmo quando trazem apenas um duro retrato do cantor, são igualmente complacentes em requisitar do observador algo de musical em seu olhar. Por isso, elas compõem parte desse corpo híbrido chamado álbum musical (Freitas e Costa, 2022, p. 251).

A reflexão de Freitas e Costa (2022) estabelece um ponto crucial para compreender o papel das capas, das contracapas e dos encartes componentes da obra musical em sua dimensão estendida. A música, como experiência estética, não se limita ao som; ela se expande na articulação entre o visual e o auditivo, o concreto e o imaterial, evidenciando a natureza híbrida do álbum ao reunir diversas linguagens.

A partir dessa concepção, delimito um ponto de partida para investigar a importância dos elementos gráficos – capa, contracapa e encarte – como dispositivos que intermedeiam e potencializam a escuta e a interpretação da música gravada. Longe de serem meros ornamentos gráficos, tais recursos situam o disco em seu tempo histórico, em um espaço cultural específico e no interior de disputas simbólicas. Estudos sobre o *design* de capas de discos no Brasil indicam que, a partir das décadas de 1960 e 1970, elas passam a assumir uma função comunicacional ampliada, atuando como instância de mediação entre a obra musical e sua recepção (Albuquerque, 2021).

Na perspectiva de análise das capas como objeto de arte e de memória, Freitas e Costa (2022) destacam seu caráter expressivo e interdisciplinar, integrando arte, *design* gráfico e identidade sonora. Vargas (2024, p. 216), por sua vez, amplia essa abordagem ao entender as capas como “objetos de memória”, ou seja, artefatos que condensam valores culturais, políticos e afetivos de uma época. Para esse autor, elas operam como suportes narrativos da história cultural brasileira.

Oliveira e Santos (2019), ao discutirem a chamada “revolta das capas”, descrevem como, entre as décadas de 1960 e 1970, as artes visuais passam a ocupar um espaço de contestação e de criação crítica nos álbuns de MPB, ao utilizarem símbolos e metáforas para reforçar os temas musicais e ultrapassar as barreiras da censura. As capas, assim, tornam-se “territórios de resistência e experimentação estética”, sobretudo diante do cerceamento imposto pela Ditadura Militar, reforçando o papel político desses elementos gráficos.

Freitas e Costa (2022, p. 251) defendem que a capa e as partes gráficas de um álbum constituem uma linguagem visual que se relaciona com a música, formando uma vivência simbólica compartilhada. Nessa direção, Vargas (2023, p. 460), ao estudar o rock brasileiro entre 1968 e 1978, analisa como “a capa articula em si mesma tanto as instâncias da mercadoria quanto as da estética”. Para o autor, o ditado popular “não se compra um livro pela capa” nem sempre se sustenta, porque, por vezes, “um disco pode sim ser comprado pela capa, pois ela engloba tanto uma densa experiência estética quanto fornece elementos para o entendimento da obra gravada”.

Já Wisnik (1989), em uma abordagem filosófica e semiótica, argumenta que o sentido musical está ligado não apenas ao som, mas também a um conjunto de referências culturais e simbólicas. Embora não trate diretamente das capas, sua perspectiva permite compreender como a música popular dialoga com signos visuais e com outras linguagens na construção de significados. Sua teoria – ainda que de maneira mais abstrata – respalda a ideia de que a capa, a contracapa e o encarte funcionam como prolongamentos do discurso musical, colaborando para uma escuta expandida que se renova a cada audição.

A ampliação do olhar para além do som, incorporando imagens, símbolos e textos como partes integrantes da experiência musical, encontra suporte nas contribuições de Marcos Alexandre de Moraes Cunha (2020, p. 18-20). Em seu artigo *A canção move o*

mundo: encartes dos discos de vinil, o autor propõe uma reflexão sobre a importância estética, literária e comunicacional das capas e dos encartes dos LPs, especialmente nas décadas de 1970 e 1980 – período marcado por intensa produção musical e gráfica no Brasil. Para Cunha, tais elementos transcendem a função utilitária de acondicionar o disco e passam a configurar-se como “objetos autônomos de arte e cultura”, detentores de uma expressividade própria que dialoga com o conteúdo sonoro e que também pode adquirir autonomia formal em relação a ele.

O autor ressalta que os encartes funcionam como uma “segunda camada” na narrativa musical, uma espécie de narrativa gráfica da canção, ao reunir letras, créditos, mensagens do artista, imagens e composições visuais que aprofundam ou expandem os sentidos das faixas. Assim, os encartes não apenas acompanham a escuta, mas prolongam a experiência por meio da leitura e da observação atenta – inclusive nos momentos em que o som se ausenta (Cunha, 2020, p. 18-20). Além disso, quando manuseados fora do aparelho ou expostos visualmente, esses elementos continuam a evocar a música, sustentando sua presença na memória e na imaginação do ouvinte.

Além disso, o autor avalia que o vinil proporcionou um campo fértil para elevar as letras da canção popular ao estatuto da poesia, na medida em que permitiu aos compositores-letristas a exploração dos limites entre som e palavra também no plano visual e material. Em muitos casos, segundo o autor, as letras ganham forma textual plena, com diagramação e *design* que realçam seu conteúdo literário, reforçando a leitura como um ato estético em si. Ao fazer isso, o LP passa a figurar como um dos principais meios de veiculação da literatura brasileira, estreitando os limites entre a música popular e a poesia escrita.

Essa valorização da materialidade do disco contrasta com a lógica do formato digital, no qual capas e encartes tendem a ser reduzidos a imagens de baixa resolução ou ausentes por completo. Desse modo, a análise de Cunha (2020) reforça a centralidade dos aspectos visuais e gráficos dos LPs na constituição de sentidos musicais mais amplos, que operam não apenas pelo ouvido, mas também pelo olhar, pelo tato e pela leitura.

O estudo de Valéria Nanci de Macêdo Santana (2018), ao longo de sua tese sobre o trabalho do fotógrafo e *designer* Cafí, também ilumina esse debate ao mostrar como as capas e os encartes dos discos da geração *Clube da Esquina* resultam de um processo

colaborativo e poético, em que a visualidade se encontra associada à identidade musical e cultural dos artistas. A autora aborda ainda o papel do *designer* gráfico e do fotógrafo na construção da imagem da capa, que dialoga com os conteúdos líricos e musicais do disco, explorando capa, contracapa e encarte como partes de um todo que contribuem para o entendimento simbólico e formal da obra. Santana (2018) demonstra que a criação gráfica não se limita à representação do artista ou da estética da gravadora; envolve, sim, decisões narrativas e simbólicas compartilhadas, capazes de prolongar ou de antecipar atmosferas musicais, estendendo a escuta à imagem.

Por outro viés, estabeleço um paralelo com a obra de Chico Buarque, a partir da leitura de Adélia Bezerra de Meneses (2002), que oferece uma base crítica fundamental para refletir sobre a presença da poética e da política também na visualidade de seus discos. Ainda que autora não trate diretamente das capas ou dos encartes, sua análise das letras e da construção simbólica da linguagem em Chico permite inferir que os signos visuais associados ao artista – uso de retratos sóbrios, enquadramentos contidos bem como ausência de cores vibrantes – dialogam com uma poética da contenção e da crítica, características que atravessam tanto suas composições quanto a maneira como estas se apresentam ao público.

Ao abordar a articulação entre imagem e som em um contexto marcado pela repressão e pela censura da Ditadura Militar, Meneses (2002) favorece a compreensão de como a poesia musical de Chico Buarque não se limita ao texto verbal, mas faz parte de um projeto político e estético mais amplo. Mesmo sem analisar diretamente os elementos visuais dos álbuns, sua concepção de obra como “desenhos mágicos” – representação simbólica que reúne múltiplos sentidos – autoriza a pensar que capas e encartes também podem ser lidos como extensões desse gesto poético e crítico. Assim, tais suportes visuais acompanham a música e envolvem-se na construção da memória e da identidade cultural, assumindo um papel de resistência simbólica no espaço público.

Desse modo, ao reunir essas abordagens – que transitam entre o gráfico, o político, o poético e o histórico –, compreendo que capa, contracapa e encarte são, em conjunto, dispositivos de enunciação que, além de acompanhar a música, participam ativamente da constituição do álbum como obra total, oferecendo camadas adicionais de leitura e de

recepção. São superfícies visuais que convocam “o olhar a escutar e o ouvido a ver”, tensionando e ampliando sentidos.

No caso dos discos de vinil, a materialidade do suporte assume papel central na experiência estética do ouvinte. Enquanto mercadorias, esses objetos se apresentam em embalagens – as capas – que extrapolam a função protetora do LP para desempenhar papéis técnicos, indicativos, comunicativos e simbólicos. Como ressaltam Freitas e Costa (2022), muitas dessas capas permanecem vivas na memória afetiva dos ouvintes, atestando seu potencial de ultrapassar a objetividade material e de adentrar esferas subjetivas e simbólicas, estabelecendo vínculos profundos entre os elementos visuais e sonoros da obra.

O ato de escutar um LP, portanto, é indissociável do contato com sua dimensão gráfica. A capa e seus eventuais encartes funcionam como mediadores da escuta, consolidando uma experiência integrada que, ainda de acordo com esses autores, se assemelha à apreciação de uma pintura, fotografia ou gravura. A ausência desses elementos, por outro lado, não se resume a uma perda física: representa um esvaziamento do percurso simbólico da fruição musical. Para Freitas e Costa (2022), os elementos gráficos dos álbuns inserem-se em uma complexa rede de significação, colaborando para a construção da identidade da obra e funcionando como instâncias de mediação entre artista, música e público. Sua eliminação tende a gerar uma escuta mais descontextualizada, reduzindo a potência simbólica e afetiva que esses recursos visuais proporcionam.

Nesse contexto, a análise do *LP Construção* (1971), de Chico Buarque, revela um dado significativo: a inexistência de encarte. À época, era comum que os discos oferecessem letras, créditos técnicos e informações adicionais por meio de encartes; essa omissão limita a fruição plena do objeto fonográfico e obriga o ouvinte a buscar fora do suporte as chaves para reconstruir seu contexto artístico e produtivo. À luz das práticas da indústria fonográfica do período, em que capas e contracapas desempenhavam papel central na circulação e na comunicação dos discos, essa ausência adquire ainda maior relevância, pois desloca para a contracapa funções informativas e interpretativas que, em outros casos, seriam distribuídas em encartes ou formatos gráficos mais expansivos (Albuquerque, 2021). Essa falta pode ser interpretada de diversas formas: resultado de falhas técnicas, restrições financeiras, escolhas estéticas ou, até mesmo, estratégias de comunicação. No caso específico de *Construção*, a opção por imprimir somente a letra da

canção-título na contracapa, como discuto adiante, sugere uma ênfase simbólica nessa peça central do álbum, tornando ainda mais forte o papel da materialidade gráfica na construção de sentidos.

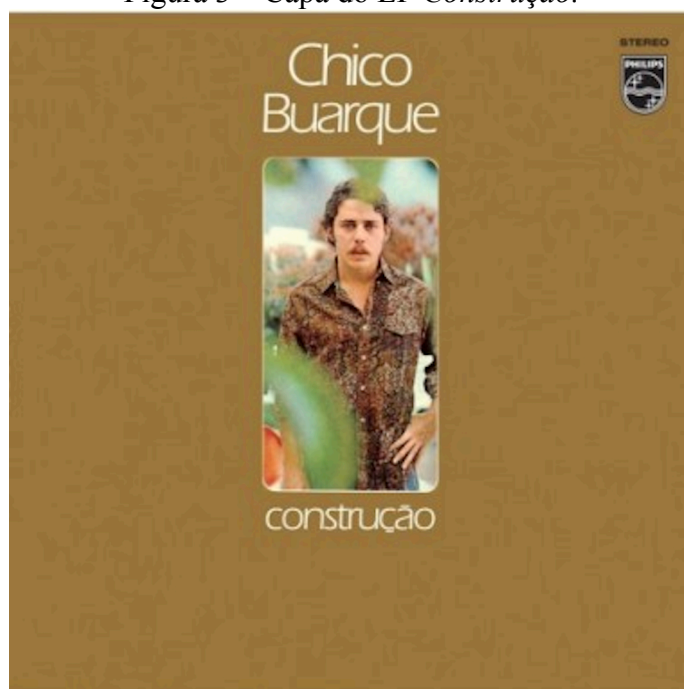
A análise de capas, contracapas e encartes – ou mesmo de sua ausência – mostra-se, por conseguinte, fundamental para a compreensão simbólica e política das obras musicais em suporte físico, em especial no contexto do LP. Ainda que a maioria dos autores revisitados neste texto concentre-se prioritariamente na capa, o que revela uma lacuna na análise integrada desses três elementos como um conjunto multimodal, a revisão bibliográfica demonstra a relevância de se considerar também a contracapa e os encartes como componentes significativos da obra, cuja ausência, como no caso de *Construção*, também comunica. As contribuições teóricas aqui mobilizadas, com destaque para Freitas e Costa (2022), oferecem subsídios importantes para interpretar esses elementos gráficos como partes integrantes da obra musical, e não como meros acessórios.

Essa dimensão estética e política é fundamental para compreender a capa e a contracapa do LP *Construção* (1971), que apresentam o produto fonográfico e ainda dialogam conceitualmente com seu conteúdo musical e poético, contribuindo para uma experiência integrada, em que forma e conteúdo se entrelaçam. A seguir, passo à análise da capa, da contracapa e da ficha técnica do álbum, com vistas a aprofundar a leitura crítica dos elementos visuais e textuais que compõem o LP enquanto objeto cultural e histórico.

1.5.1. Lado A – A capa como porta de entrada visual e sonora

A capa do LP *Construção* (1971), de Chico Buarque (Figura 3), elaborada por Aldo Luiz, apresenta um *design* visual que se conecta diretamente ao conteúdo musical e poético da obra. A paleta de cores escolhida transita entre o marrom médio e o ocre, além de tons acinzentados, evocando uma composição sóbria e atemporal. Esses tons terrosos reforçam e refletem tanto a simplicidade do artista quanto a atmosfera introspectiva do álbum, que aborda, entre outros aspectos, o clima sóbrio imposto pelo contexto da Ditadura Militar vigente à época no Brasil.

Figura 3 – Capa do LP *Construção*.



Fonte: Elemental Music (2023).

Conforme pode ser visto na matéria de Gustavo Henrique (2021a), *Construção* foi o primeiro trabalho de Aldo Luiz na gravadora Polygram, que, nos anos seguintes, assinou outras “capas icônicas, como Krig-ha, Bandolo (Raul Seixas), A Tábua de Esmeralda (Jorge Ben) e Cinema Transcendental (Caetano Veloso)”. Em entrevista a Henrique, Luiz revela que considera ter pego “carona em um álbum fundamental” para a música popular brasileira e que Chico era “muito simples e tentei reproduzir isso”. [...] “De alguma maneira, a Ditadura Militar também nos impelia a algo mais sóbrio, por isso aquele tom acinzentado no fundo do retrato e o marrom como cor preponderante” (Luiz *apud* Henrique, 2021a).

No centro da capa, uma fotografia de Chico Buarque, capturada por Carlos Leonam, o retrata em um enquadramento de meio corpo. Ele veste uma camisa estampada de gola e manga longa, em tons terrosos, e calça azul, parcialmente visível, com listras alaranjadas que complementam o visual. A postura do artista, com a mão esquerda apoiada na cintura, reforça a simplicidade e o modo despojado que caracterizam a imagem. A escolha deliberada do figurino, do enquadramento e da postura, em vez de ocultar, sutilmente enfatiza a naturalidade do compositor, em sintonia com a proposta artística de sua produção.

Acerca da foto da capa, Leonam afirma, em entrevista a Henrique (2021a), que, apesar de vincularem a imagem da capa a uma expressão mais séria de Chico, distinta do que havia sido representado em *A Banda*, a fotografia foi feita sem essa intenção.

Adoram conjecturar sobre tudo que envolve o Chico. Fiz essa foto enquanto jogávamos futebol de botão em seu apartamento na Lagoa (Rodrigo de Freitas): eu, ele, o (ator) Hugo Carvana [...] Eu andava com uma câmera e fazia retratos sem compromisso. Quando a Polygram me pediu para fazer uma foto do Chico, mostrei algumas opções. Menescal e Aldo Luiz gostaram dessa. Mas não tinha nenhuma mensagem subliminar (Leonam *apud* Henrique, 2021a).

A fotografia aparece enquadrada por uma margem acinzentada, que destaca a imagem dentro da composição visual, criando uma organização simétrica. Ao redor dela, elementos gráficos difusos e em tons terrosos sugerem um jogo de presença e apagamento – conceito que ressoa com o título do disco. A falta de nitidez no plano de fundo reforça o foco no retrato de Chico e pode ser interpretada como uma estratégia de *design* para direcionar a atenção ao artista, conferindo-lhe protagonismo sobre o fundo sutil e sóbrio.

A tipografia utilizada é discreta, porém eficiente em sua comunicação. Acima da fotografia, o nome do artista, “Chico Buarque”, aparece em letras acinzentadas e com as iniciais em caixa alta, em um tamanho maior, conferindo a ele destaque e estabelecendo uma evidente hierarquia visual que o posiciona como figura central e autoral da obra. Abaixo da imagem, o título do LP, “construção”, é grafado em letras minúsculas, em um tamanho menor, utilizando a mesma fonte e cor do nome do artista, o que consolida a unidade visual entre o criador e sua criação, ao mesmo tempo que subordina visualmente o título ao nome do autor. O uso exclusivo de letras minúsculas no título suaviza sua apresentação gráfica e enfatiza a ideia de um processo contínuo.

No canto superior direito, são visíveis a logomarca da gravadora Philips (em preto e branco) e, logo acima dela, a indicação “estéreo” (em letras maiúsculas na cor preta), detalhes que remetem à materialidade do contexto fonográfico e técnico da produção.

A composição da capa, ao adotar uma abordagem minimalista e evitar excessos visuais, antecipa a sofisticação da obra musical. A tonalidade terrosa, a fragmentação sutil e a disposição dos elementos gráficos estabelecem um diálogo com os temas do LP, como a mecanização da vida cotidiana, a alienação do trabalhador e as tensões sociopolíticas do

Brasil dos anos 1970. Dessa forma, a capa de *Construção* transcende sua função ilustrativa, atuando como um componente essencial da experiência artística, ao estabelecer uma relação visual com as temáticas do álbum e ao refletir a sobriedade e a introspecção que perpassam o disco.

1.5.2. Lado B – A contracapa como extensão visual da escuta

A contracapa (Figura 4) mantém a mesma paleta de cores da capa, com fundo no mesmo tom bem como textos e elementos gráficos em cor acinzentada. A simplicidade e a unidade visual são preservadas, com destaque para os elementos textuais. Essa ênfase no texto, especialmente na apresentação da letra da canção “Construção”, sugere a importância do conteúdo lírico e conceitual da obra.

Figura 4 – Contracapa do LP *Construção*.



Fonte: Elemental Music (2023).

Os principais elementos gráficos presentes na contracapa incluem o nome do artista, Chico Buarque, disposto na mesma tipografia da capa. Há, porém, uma diferença na organização: na capa, o nome e o sobrenome são distribuídos em duas linhas, ao passo que, na contracapa, são colocados em apenas uma linha, possibilitando uma leitura mais direta.

Logo abaixo, encontra-se a palavra CONSTRUÇÃO, agora grafada em letras maiúsculas e posicionada como um cabeçalho acima da letra da canção homônima. Embora o tamanho da fonte seja consideravelmente menor em comparação com o destaque visual do nome do artista, essa dimensão sugere uma diferenciação funcional em relação ao uso de minúsculas na capa. Aqui, a palavra pode ser entendida como uma demarcação visual do conteúdo textual da letra apresentado imediatamente a seguir, indicando qual canção será lida.

Um dos elementos mais marcantes da contracapa do LP *Construção* é, a meu ver, a inclusão da letra completa da canção-título, disposta em estrofes com variações no espaçamento, o que reforça a percepção de que o texto da música constitui um componente essencial da experiência estética do disco, sendo quase como um poema impresso. Tal centralidade da contracapa como espaço de inscrição textual encontra respaldo em práticas editoriais da época, nas quais esse suporte frequentemente assumia funções comunicacionais ampliadas, reunindo informações, letras e outros elementos que mediavam a relação entre obra e público (Albuquerque, 2021).

Em entrevista a Bernardo Araújo (2021), Roberto Menescal, responsável pela produção do álbum, relata que um dos principais desafios em torno da canção “Construção” era justamente sua letra extensa e, por conseguinte, sua longa duração. Diante da resistência das emissoras de rádio em veicular a música na íntegra – algumas sugerindo inclusive cortes –, o produtor afirmou ter mantido uma posição firme: “Insisti muito, fui de porta em porta, mandei imprimir a letra inteira na contracapa do LP. Achava que deveria ser ouvida na íntegra” (Menescal *apud* Araújo, 2021).

Esse episódio é retomado em outra reportagem na qual Menescal menciona que, por ser uma música longa, “Construção” é de difícil memorização. Como estratégia para facilitar sua assimilação e circulação, especialmente entre locutores e ouvintes, ele opta por incluir a letra impressa no verso do disco: “Para ajudar na veiculação, coloquei-a (a letra)²⁵ na contracapa do LP. Todo mundo que pegava o vinil tinha acesso à letra rapidamente” (Menescal *apud* Henrique, 2021a).

Essas declarações confirmam que a presença da letra na contracapa não foi uma escolha meramente estética, mas uma decisão consciente da equipe de produção e da gravadora, com implicações tanto artísticas quanto estratégicas.

²⁵ Grifo meu.

Retomando a análise da diagramação do texto da canção, observo que ela segue um padrão dinâmico, refletindo visualmente os processos de construção e de desconstrução presentes na própria composição:

- ✓ As quatro primeiras estrofes, seguidas pelo verso “Morreu na contramão atrapalhando o tráfego”, apresentam um espaçamento simples entre os versos de cada estrofe e um espaçamento maior (duplo) entre as estrofes e o último verso.
- ✓ As quatro estrofes subsequentes, assim como o verso “Morreu na contramão atrapalhando o público”, apresentam recuo à esquerda em relação ao início das primeiras estrofes, com todas as linhas mantendo-o igualmente. O espaçamento entre as estrofes, entretanto, permanece inalterado.
- ✓ Na última estrofe, acompanhada do verso “Morreu na contramão atrapalhando o sábado”, o alinhamento retoma o padrão das primeiras estrofes, restabelecendo a estrutura original.

Essa variação sutil no espaçamento tipográfico pode ser interpretada como um recurso visual que acompanha a progressão estrutural da canção, em que pequenas mudanças nos versos geram deslocamentos de sentido. Assim como a letra de “Construção” opera por meio de repetições e transformações semânticas, a diagramação parece enfatizar esse efeito ao dispor os versos de forma distinta. Nesse sentido, a contracapa transforma a letra em um objeto gráfico dinâmico, cujas variações de espaçamento e de alinhamento reforçam a materialidade do texto, aproximando-o do universo da poesia visual.

Além da letra da canção-título, a contracapa também expõe, na margem inferior, com texto centralizado, os nomes das canções que compõem o LP *Construção*, dispostos lado a lado e separados por barras, o que cria uma leitura fluida, quase como uma continuidade sem pausas rígidas. Essa disposição sugere uma inexistência de hierarquia visual entre as faixas, em contraste com o destaque dado à canção-título por meio da ocupação de grande parte do espaço da contracapa com sua letra. Dada a ausência de encarte e a proeminência da letra de “Construção”, essa formatação compacta dos títulos das músicas pode ter sido uma solução para otimizar o espaço disponível.

Logo em sequência, na mesma fonte e estrutura, embora em tamanho menor, encontra-se a ficha técnica, relacionando funções (em letras minúsculas) e nomes (em letras maiúsculas). Como discutido no item 2.4. deste capítulo, a ausência de encarte limita, porém, o acesso a informações mais precisas acerca dessa ficha técnica. Na contracapa, bem como no *site* do artista, constam apenas os nomes de alguns dos profissionais envolvidos na produção executiva e em outras funções específicas, sem maiores detalhamentos. São eles: direção de produção e de estúdio: Roberto Menescal; técnicos de gravação: Toninho e Mazola; estúdio: Phonogram; direção musical: Magro Waghbi; foto: Carlos Leonam; capa: Aldo Luiz; e participações especiais de Tom Jobim, Paulinho Jobim e MPB-4. Esse conjunto de informações, disposto de maneira sucinta na contracapa, sugere uma prática editorial comum à época, na qual arranjadores ou músicos de apoio nem sempre eram plenamente creditados nos discos, sobretudo na ausência de encartes explicativos.

Essa abordagem de *design* resulta em uma contracapa que, embora seja um espaço tipicamente técnico, mantém coerência estética e intensifica visualmente o conteúdo do álbum. A disposição centralizada dos textos e demais elementos, juntamente com a simplicidade visual e a uniformização tipográfica, confere um aspecto sóbrio, organizado e simétrico. Tal configuração não só evidencia a estrutura do *design*, mas também direciona o olhar do leitor para a potência poética da composição, em sintonia com o caráter arquitetônico e estruturado da música “Construção”, reforçando a unidade do LP como um todo.

Outros elementos gráficos complementam a contracapa: no canto superior esquerdo, encontra-se o texto “SÉRIE DE LUXO”, grafado em letras maiúsculas. Esse recurso, embora de natureza comercial, posicionava o LP como um produto de qualidade superior, provavelmente servindo, naquele contexto, como estratégia de *marketing* para valorizar a obra de Chico Buarque. No canto superior direito, também aparecem a palavra “ESTÉREO” e a logomarca da Philips, no entanto, diferentemente da capa, em que esses elementos são grafados em preto e branco, aqui eles estão em cinza. Além disso, entre a palavra e a logomarca, acrescenta-se o número de série do disco – 63499017. No canto inferior esquerdo, há a logomarca da Phonogram acompanhada de informações básicas da

indústria fonográfica. Já no canto inferior direito, a palavra “PHILIPS” aparece novamente, agora em letras maiúsculas, fora da logomarca, com código de barras ao lado.

Embora esses selos e textos de identificação comercial sejam elementos padronizados da gravadora e, por si só, não apresentem um tratamento gráfico que dialogue diretamente com a temática do álbum, sua disposição discreta nas margens da contracapa e a manutenção da paleta de cores contribuem para a sobriedade e a organização visual do conjunto. Esses elementos sinalizam a natureza comercial do produto sem, contudo, desviar o foco da força poética da letra da canção-título e da identidade do artista.

A disposição dos elementos gráficos e textuais segue uma lógica de hierarquia visual: os aspectos comerciais e técnicos (selo, número de série, logomarcas) apresentam menor destaque em relação à ficha técnica, que, por sua vez, ocupa posição secundária em comparação à listagem das músicas. Esta, apesar de mais evidente, ainda aparece com menos ênfase do que a letra da canção. Com isso, a composição visual da contracapa conduz o olhar para o conteúdo autoral do álbum, priorizando a letra da canção.

Ao relacionar a capa e a contracapa, dois aspectos essenciais se destacam. Primeiramente, a sutil mudança na cor de elementos gráficos, como o selo da Philips que transita do preto para o cinza, contribui para uma sensação de continuidade visual entre as partes do disco. Simultaneamente, essa alteração não se reduz a uma dimensão gráfica, podendo ser lida como um contraste simbólico que ecoa as tensões e as dualidades presentes no próprio álbum. Adicionalmente, o uso estratégico do espaço negativo em ambas as superfícies reforça suas respectivas funções: o “vazio”, na capa, ao redor da foto de Chico Buarque intensifica o enigma e a sobriedade; já na contracapa, proporciona clareza e legibilidade aos elementos textuais, direcionando o olhar para a informação.

Por outro lado, a distinta função de cada parte da embalagem do LP reforça o caráter multifacetado da obra. A capa, com a imagem enigmática de Chico Buarque, se coloca como uma porta de entrada intuitiva para o universo artístico do álbum. Em contraste, a contracapa assume um papel mais informativo, oferecendo as ferramentas textuais necessárias – a letra da canção-título, a listagem das faixas e a ficha técnica – para uma compreensão mais analítica desse universo. A distinção funcional entre o apelo imagético da capa e a clareza informativa da contracapa pode ser concebida como

expressão da dualidade que estrutura *Construção*, articulando lirismo sofisticado e crítica social.

O álbum não pode ser dissociado das camadas formais, políticas e poéticas que atravessam o projeto musical de Chico Buarque. A leitura integrada dos autores aqui mobilizados – entre eles Wisnik (1989), Santana (2018), Oliveira e Santos (2019), Meneses (2002), Cunha (2020), Freitas e Costa (2022), e Vargas (2023; 2024) – aponta para a centralidade dos elementos visuais como parte ativa da experiência musical e como vetores de significação histórica e simbólica. A capa, com o retrato contido do artista, e a contracapa, com dados técnicos igualmente econômicos, refletem um projeto de contenção e de densidade simbólica, que se relaciona com o contexto da repressão e com o lirismo engajado das composições.

Esses dispositivos visuais, portanto, acompanham o conteúdo sonoro do álbum e essencialmente o comentam, o reforçam e o expandem. Operam como instâncias de produção de sentido que, mesmo em sua aparente simplicidade, mobilizam códigos culturais, afetivos e históricos. Assim, compreendê-los como partes constitutivas da obra é reconhecer que o LP *Construção* se insere no campo da canção popular brasileira não só como um marco sonoro, mas também como uma obra total – um corpo híbrido no qual palavra, som e imagem se articulam na produção de significados complexos. Nesse sentido, percebo que a análise da capa e da contracapa permite entender como a visualidade contribui para a construção do *ethos* do artista e para a recepção da obra no imaginário coletivo.

1.6. Vozes e sentidos: as canções do LP *Construção* entre autoria e temas

O álbum *Construção* reúne dez canções que se conectam em uma forte unidade poética e formal, embora apresente variedade de estilos e de estruturas. Essa coesão se constrói a partir de recursos musicais e poéticos que, de forma intensa e sofisticada, abordam questões sociais, emocionais, políticas e afetivas. O repertório do disco é composto por cinco faixas de autoria exclusiva de Chico Buarque, quatro em parceria com outros compositores e uma versão de canção estrangeira, adaptada ao contexto brasileiro.

As autorias do LP ressaltam a centralidade de Chico como criador da maior parte do repertório, sendo responsável exclusivo por cinco das dez faixas: “Deus lhe pague”, “Cotidiano”, “Construção”, “Cordão” e “Acalanto”. Essas músicas evidenciam a maturidade criativa do compositor ao aliar lirismo pessoal e crítica social em letras refinadas e arranjos densos e expressivos. Trata-se de canções que exploram, com originalidade, temas como desigualdade, rotina urbana, alienação, repressão e afetividade – tópicos recorrentes na obra do autor, aqui aprofundados por meio de uma abordagem mais direta e radical.

As demais faixas resultam de alianças com nomes centrais da música popular brasileira. Quatro delas são fruto da parceria com Vinícius de Moraes: “Desalento” e “Valsinha”, ambas em coautoria direta; “Olha Maria”, em colaboração com Tom Jobim; e “Samba de Orly”, que conta ainda com a participação de Toquinho. Essas composições revelam uma afinidade artística e poética entre os autores, estabelecendo um diálogo sensível entre poesia e música, amor e resistência. Mesmo dentro do clima sombrio e tenso do álbum, essas faixas introduzem momentos de lirismo e de introspecção, ainda que permeados de tons ambíguos e melancólicos.

Destaca-se também “Minha história”, versão elaborada por Chico para a canção “Gesù Bambino”, dos italianos Lucio Dalla e Paola Pallotino²⁶. Longe de ser uma simples tradução, a adaptação revela grande liberdade poética e sensibilidade crítica, ao transpor os temas originais para a conjuntura social brasileira. Ao incluir essa faixa no repertório, o artista reafirma seu olhar atento para a música internacional e sua capacidade de ressignificar obras estrangeiras, integrando-as à teia temática do álbum – especialmente no que se refere à memória, à exclusão social e à identidade.

A predominância autoral de Chico Buarque, aliada a parcerias pontuais, porém significativas, contribui decisivamente para a coesão estética e discursiva de *Construção*. O disco se afirma como um projeto artístico de forte assinatura pessoal, permeado de trocas criativas com compositores de igual relevância histórica. Essa articulação entre autoria individual e trabalho coletivo configura um dos aspectos mais notáveis do LP,

²⁶ Lucio Dalla: é cantor e compositor italiano, compôs a melodia original de “Gesubambino”.

Paola Pallotino: é escritora e historiadora italiana, responsável pela letra original da canção, que serviu de base para a versão brasileira de “Minha História”, de Chico Buarque.

conferindo a ele uma unidade complexa e uma densidade simbólica que ultrapassa a mera reunião de faixas musicais. Tal unidade manifesta-se pela recorrência temática e, sobretudo, pela forma como letra e música se articulam ao longo do álbum, concretizando um projeto composicional em que a canção funciona como núcleo gerador de sentidos.

Conforme observam autores como Luiz Tatit (2002) e Marcos Napolitano (2002), a canção popular brasileira deve ser pensada a partir da articulação entre parâmetros musicais e poéticos, de modo a assumir um discurso que vai além da soma de letra e melodia. No caso do LP *Construção*, essa interligação se revela em um projeto cuidadosamente elaborado. A unidade do álbum pode ser compreendida, em parte, pela forma como as canções ecoam e respondem umas às outras em torno de temas centrais, construindo uma rede de significados que se desdobra ao longo da audição. O álbum investe em escolhas estilísticas como a repetição e a variação sintática – evidentes na faixa-título – e em soluções orquestrais expressivas que contribuem decisivamente para sua atmosfera.

Desse modo, esta seção apresenta uma visão geral do repertório do LP *Construção*, destacando a diversidade de alianças autorais e temáticas, além da coesão poética e estética que caracteriza a obra. Nos capítulos posteriores, desenvolvo análises mais detalhadas de duas canções, com ênfase nas de autoria exclusiva de Chico Buarque, a fim de compreender como os recursos linguísticos, musicais e contextuais corroboram para a elaboração de sentidos e para a crítica sociopolítica presentes no álbum.

CAPÍTULO II – DIÁLOGOS SONOROS E POÉTICOS: PERCURSOS METODOLÓGICOS E CAMINHOS ANALÍTICOS EM *CONSTRUÇÃO*

Todo mundo chama canção de música. Quantas músicas você fez? São quantas canções? Qual é a música que você mais gosta? Cita uma de Roberto Carlos. Isso não é, a rigor, na Europa, não é música. Você vai na Europa e não é música. Música é aquela coisa que a gente vê do Stravinsky, do Beethoven. Isso é música. [Tem] Partitura, tem uma organização, o pensamento é musical. São relações entre instrumentos, coisas pra orquestra, coisas mais simples, mas sempre pensamento musical (Tatit, 2019)²⁷.

A epígrafe de Luiz Tatit (2019) nos convida a ir além da concepção superficial de “música” na canção popular, levando-nos a um mergulho no seu “pensamento musical” ou, mais precisamente, no seu “pensamento cancional”, conceito desenvolvido pelo autor. Conforme abordei em meu trabalho anterior (Kolling de Oliveira, 2021), essa distinção é fundamental: a canção não se resume à música instrumental nem à poesia isolada, mas firma-se como um gênero que emerge da fusão intrínseca entre o verbal e o sonoro. Essa união indissociável, em que “verbo e som” coexistem sem privilegiar um sobre o outro (Antunes, 2000), confere à canção o estatuto de um artefato cultural único (Napolitano, 2002), cuja força e cujo sentido se materializam na performance (Finnegan, 2008; Campos, 1986).

A partir desse alicerce contextual e material, e reconhecendo que a canção, enquanto produto cultural, absorve e reflete seu contexto histórico e social (Wisnik, 1989; Almeida, 2008), alinhando-se à compreensão da música enquanto manifestação artística “envolta em um grande aparato cultural” (Corrêa, 2006, p. 49), neste capítulo, estabeleço as bases metodológicas e as ferramentas conceituais e analíticas para “transver” o LP *Construção*, de Chico Buarque. Para isso, definirei os critérios de seleção das canções e os processos metodológicos a serem empregados, de modo a preparar o terreno para que, nos

²⁷ Entrevista de Luiz Tatit concedida a Tamara Castro em 24 abr. 2019. Disponível em: <https://drive.google.com/file/d/1qfoafWaDcxv84ejtNyDvXCZ64pVAEhiR/view>. Acesso em: 10 mar. 2025.

capítulos subsequentes, possamos proceder à análise detalhada dessa importante obra da canção popular brasileira.

Torna-se relevante destacar que, embora eu entenda a distinção proposta por Tatit (2019) entre “música” (no sentido erudito ou instrumental) e “canção” (como fusão de letra e melodia), os termos poderão ser utilizados de forma alternada ao longo do trabalho. Tal variação justifica-se pela fluidez da escrita acadêmica e pela familiaridade do leitor com o uso popular da palavra “música” para se referir a canções. Essa alternância, no entanto, não anula a compreensão da natureza complexa da composição.

2.1. A canção como objeto analítico: perspectivas para uma escuta crítica

A fim de conduzir uma análise aprofundada das músicas integrantes do LP *Construção*, julgo imprescindível consolidar as perspectivas teóricas que fundamentam a canção como um objeto de estudo multifacetado. A “escuta crítica” que proponho exige a mobilização de um arcabouço conceitual capaz de apreender a canção não apenas em sua dimensão intrínseca, mas também em sua relação dialética com o contexto sócio-histórico que a produziu e a recepcionou. Assim, nesta seção, pretendo aprofundar, com foco na metodologia, as contribuições essenciais para a estruturação das ferramentas analíticas que serão aplicadas nos capítulos seguintes.

2.1.1. Marcos Napolitano e a perspectiva histórico-cultural da canção

A análise da canção popular brasileira, no escopo desta tese, fundamenta-se primordialmente na perspectiva histórico-cultural proposta por Marcos Napolitano (2002). Ainda que, no Capítulo 1, eu tenha detalhado o complexo contexto de criação, produção, circulação e recepção/assimilação do LP *Construção*, de Chico Buarque, a contribuição de Napolitano transcende a mera contextualização; ela oferece uma base metodológica indispensável para compreender a canção como um documento cultural multifacetado e dinâmico. Para este estudo, a relevância de sua obra reside na premissa de constituir não um objeto isolado, mas sim uma síntese de diferentes linguagens e discursos que interage

dialeticamente com seu tempo, revelando sentidos que emergem da intersecção entre o estético e o social.

Nesse sentido, como já apontei em trabalhos anteriores, a canção, assim como outras manifestações de arte, é inseparável das “condições físicas, culturais e políticas determinadas” em que foi concebida (Williams, *apud* Kolling de Oliveira, 2021, p. 42). Para Napolitano (2002), a questão metodológica central reside em problematizá-la a partir de múltiplas perspectivas, buscando analisar a forma como as tradições, as identidades e as ideologias se articulam – poética e musicalmente – indo além da obra de arte pura e abstrata, e inserindo-a no contexto sociocultural, que é complexo e multifacetado.

Desse modo, a “lente napolitana” será fundamental para guiar a minha interpretação das camadas de significado presentes no álbum, permitindo que reconheçamos a canção como um espaço privilegiado de manifestação e de reflexão sobre a cultura e a história brasileiras. Na mesma linha, as contribuições de Wisnik (1989) e de Almeida (2008) reiteram seu papel como “construção simbólica” e “artefato cultural” que absorve e que reflete o momento histórico, enriquecendo a perspectiva adotada neste trabalho.

2.1.2. Integração na canção: poesia, música e a construção de sentidos

A canção, em sua essência, constitui uma unidade expressiva em que o texto poético e a estrutura musical não se justapõem, todavia se integram de forma intrínseca a fim de gerar novos e complexos sentidos. Parto, na presente tese, dessa perspectiva de indissociabilidade, central ao “pensamento cancional” de Tatit (2019) e explorada por autores como Antunes (2000), Almeida (2008), Finnegan (2008) e Campos (1986) – os quais evidenciam a canção como fusão de elementos e sua materialização na performance –, assumindo-a como eixo estruturante da metodologia de análise aqui exposta.

Apesar de sua natureza indivisível, adoto, para fins de rigor e de aprofundamento analítico, a estratégia de observar a canção a partir de parâmetros tanto poéticos (relacionados ao texto verbal) quanto musicais (relacionados à estrutura sonora). Conforme a proposição de Napolitano (2002, p. 54), a canção se manifesta como “dupla articulação” – musical e verbal – que, embora possa ser observada didaticamente em seus componentes,

cria, na experiência estética, uma unidade coesa e indissociável, o que orienta o modo como conduzimos esta análise.

Entendo, contudo, que seja fundamental explicitar que essa abordagem de desmembramento inicial é estritamente metodológica e temporária. Com ela, pretendo possibilitar uma imersão detalhada nas nuances de cada dimensão – o que o texto expressa por si e o que a música constrói – antes da investigação de suas inter-relações. Reconhecemos que, na experiência estética da canção, esses parâmetros “formam uma unidade”, utilizando-se a “dupla articulação” apenas para fins explicativos (Napolitano, 2002, p. 54-55).

Assim, direciono a análise para compreender como as escolhas e as características desses conjuntos de parâmetros (poéticos e musicais) dialogam continuamente, explorando como sua intersecção amplifica, ressignifica ou tenciona as mensagens veiculadas. Interessa-nos, nesse percurso, observar de que maneira cada elemento contribui para o todo e, simultaneamente, é transformado pela presença do outro, resultando em uma construção de sentidos que só se manifesta na fusão e, ainda mais, a partir da performance.

Nas seções seguintes, aprofundo os aspectos teóricos e metodológicos desses parâmetros, delineando-os em detalhe e apresentando outros aspectos a serem considerados na articulação entre texto poético e texto musical, tendo como referência a performance gravada originalmente no LP *Construção*. Esse arcabouço metodológico será utilizado, nas análises das canções selecionadas, nos capítulos subsequentes, consolidando a compreensão da inseparabilidade dos elementos.

2.1.3. Interpretação e escuta crítica

A “escuta crítica” proposta nesta tese, ao navegar pelas complexas inter-relações entre poesia, música e contexto, parte do reconhecimento de que a interpretação da canção constitui não um veredito final, e sim um processo de “escolhas”. Compreendo que a análise não deve limitar-se às experiências e às vivências pessoais do intérprete, pois a canção, enquanto artefato cultural complexo, transcende a individualidade.

O conhecimento aprofundado sobre a obra, o autor, o período histórico e as convenções do gênero/estilo oferece caminhos e possibilidades para a formulação de uma

interpretação que não será única ou absoluta, mas uma dentre muitas leituras possíveis. Almejo, assim, constituir uma leitura analítica enriquecida pela mobilização de uma imaginação guiada por rigor metodológico, elemento indispensável que permeia a construção, a performance e a própria análise da canção. Então, no exercício da interpretação crítica, procuro articular rigor e sensibilidade, de modo a apreender a pluralidade de sentidos que uma obra de arte é capaz de gerar.

2.2. Critérios de seleção e *corpus* de análise: delimitando os caminhos da obra

Estabelecida a fundamentação teórica da canção como objeto analítico multifacetado e a proposta metodológica de desmembramento, com posterior aglutinação de parâmetros para a construção de sentidos, avançamos, neste momento, para uma etapa essencial da investigação: a delimitação do *corpus* de análise.

Nesta seção, apresento os critérios que orientaram a seleção das canções a serem examinadas, bem como a justificativa para a escolha da gravação original do LP *Construção* como *corpus* primário, decisões metodológicas que nos permitem “transver” a interpretação aprofundada da obra de Chico Buarque, de acordo com a perspectiva analítica aqui sugerida.

2.2.1. O LP *Construção* e as canções de autoria exclusiva de Chico Buarque

A escolha do álbum *Construção*, lançado por Chico Buarque em 1971, como unidade primária de análise parte de uma decisão metodológica consciente. Conforme amplamente discutido no Capítulo 1, este LP constitui um marco da canção popular brasileira, sintetizando as tensões políticas e sociais da Ditadura Militar brasileira. Além disso, apresenta uma combinação singular de letras e de músicas, revelando uma complexidade expressiva. Sua relevância reside não apenas no impacto cultural e histórico, mas também na indissociável articulação de elementos poéticos, musicais e performáticos, o que o torna um terreno fértil para a investigação da construção de sentidos.

Neste universo, opto por concentrar a análise em canções de autoria exclusiva de Chico Buarque, critério que permite observar com maior precisão a construção do seu

pensamento cancional. Considerando a densidade analítica que cada canção do álbum impõe, exigindo exames minuciosos em seus parâmetros poéticos, musicais e performáticos, delimito o *corpus* a duas canções: “Deus lhe pague” e “Construção”. Essa redução do *corpus* não implica perda de abrangência; ao contrário, busca garantir maior verticalidade analítica e rigor interpretativo.

A escolha dessas duas canções se sustenta, inicialmente, pelo critério da autoria, mas, sobretudo, pela forte articulação de sentido que estabelecem entre si no interior do álbum. Ambas se inserem no mesmo horizonte temático, tensionando questões ligadas à opressão social, à mecanização do cotidiano e à violência simbólica e material do contexto da Ditadura Militar.

Além disso, “Deus lhe pague”, ao abrir o Lado A do LP, e “Construção”, ao encerrá-lo – retomando, inclusive, trechos da primeira canção –, configuram um arco expressivo que reforça a relação entre ambas e justifica a análise conjunta. Ao priorizar esse recorte, objetivo aprofundar a análise do “pensamento cancional” de Chico Buarque em sua dimensão mais concentrada, assegurando o rigor metodológico necessário às complexidades técnica e interpretativa que as obras demandam.

2.2.2. A gravação original como *corpus* primário

A fim de alcançar os objetivos metodológicos propostos, opto por concentrar a análise nas gravações originais do LP *Construção*. A escolha se justifica pela compreensão da canção como uma unidade expressiva cuja plenitude de sentido se manifesta na performance (Finnegan, 2008; Campos, 1986), conforme mencionado neste capítulo.

Nesse sentido, a complexidade inerente à canção é explicitada por Finnegan (2008, p.15), que afirma:

Há algo especial em palavras cantadas. Elas estão removidas do banal, transcendendo o presente e dele distanciadas, destacando como arte e performance. E mesmo a canção aparentemente mais simples é maravilhosamente complexa, com texto, música e performance acontecendo simultaneamente.

A compreensão da canção como um fenômeno que ganha nova vida na sua execução é poeticamente reforçada por Campos (1986, p. 309), ao desvendar o poder transformador da palavra cantada:

estou pensando
no mistério das letras de música
tão frágeis quando escritas
tão fortes quando cantadas
por exemplo “nenhuma dor” (é preciso reouvir)
parece banal escrita
mas é visceral quando cantada
a palavra cantada
não é a palavra falada
nem a palavra escrita
a altura a intensidade a duração a posição
da palavra no espaço musical
a voz e o *mood*²⁸ mudam tudo
a palavra-canto
é outra coisa

Dessa forma, diferentemente de uma análise que se restrinja às partituras ou às letras isoladas, ao focalizarmos a gravação como performance, buscamos capturar a totalidade do artefato cancional, incluindo elementos cruciais para a construção de sentidos. A gravação original do LP, portanto, não é apenas um registro, mas sim a materialização concreta da canção como evento estético e comunicativo. É nela que os parâmetros poéticos e musicais se aglutinam e se retroalimentam com a performance, constituindo o *corpus* mais rico para a “escuta crítica” e a compreensão integral da obra que nos propomos a realizar.

Embora a análise proposta nesta pesquisa tenha como foco principal a gravação original do LP *Construção*, de 1971, como material de performance e fonte primária de escuta crítica, utilizo também as transcrições contidas no *Songbook Chico Buarque*, organizado por Almir Chediak (Buarque, 1999). Essas partituras, ainda que não apresentem o arranjo completo, oferecem subsídios importantes para a identificação da melodia, da harmonia, do ritmo e da letra das canções. Servem, então, como apoio à análise dos parâmetros musicais, especialmente nos momentos em que a escuta não permite a

²⁸ *Mood*: pode ser traduzido como modo, humor ou estado de espírito. No texto, pode significar, no meu entender, qualquer uma das três possibilidades. “A voz e o *mood* mudam tudo”, ou seja, a voz e a forma como será interpretada (seu humor, seu estado de espírito) mudam tudo.

identificação precisa de determinadas estruturas. Já os elementos ligados ao arranjo – textura, instrumentação e efeitos de estúdio – são tratados estritamente a partir da gravação original.

Nesse sentido, a análise integral da canção exige uma abordagem multifacetada das suas fontes. Conforme Kolling de Oliveira (2021, p. 55), para analisar uma música, é necessário escutá-la repetidamente e estar atento a todos os seus detalhes. A leitura do texto, repetidamente, e o acesso à partitura²⁹ contribuem para esse processo, “principalmente se se levar em consideração que há elementos na partitura que poderão fornecer dados importantes para a análise, além de servir de ‘apoio’ à escuta da canção”. Em resumo, pretendo assimilar o máximo de elementos em uma análise da canção, partindo da escuta atenta, da leitura da letra e da consulta à partitura, compreendendo esses elementos como complementares no processo de construção de sentidos.

2.3. Dimensões analíticas da canção: poesia, música e performance em *Construção*

Após estabelecermos a fundamentação teórica da canção como objeto de estudo e delimitarmos o *corpus*, passamos a detalhar os parâmetros poéticos e musicais que orientam nossa análise e interpretação de duas canções de autoria exclusiva de Chico Buarque no LP *Construção*. Realizamos a escuta das canções e a leitura do texto poético de forma aprofundada, abordando inicialmente cada parâmetro em específico, com fins metodológicos e analíticos. Procuramos, assim, explorar a intersecção e a interação desses elementos na performance gravada, evidenciando como essa fusão indissociável constrói as camadas de significação da obra.

2.3.1. A voz da poesia: abordagem da dimensão poética da canção

Considerando nossa proposta de analisar canções de Chico Buarque sob a tríade música x poesia x contexto histórico, os parâmetros citados por Napolitano (2002, p. 67) oferecem um ponto de partida sólido para investigarmos o texto poético.

²⁹ Entendo por partitura a representação escrita da música, padronizada mundialmente, que se utiliza de símbolos próprios da notação musical, assim como qualquer outro sistema de escrita, não sendo a música propriamente dita.

- a) Mote (tema geral da canção);
- b) Identificação do “eu poético” e seus possíveis interlocutores (“quem” fala através da “letra” e “para quem” fala);
- c) Desenvolvimento: qual a fábula narrada (quando for o caso); quais as imagens poéticas utilizadas; léxico e sintaxe predominantes;
- d) Forma: tipos de rimas e formas poéticas;
- e) Ocorrência de figuras e gêneros literários (alegoria, metáfora, metonímia, paródia, paráfrase etc.);
- f) Ocorrência de intertextualidade literária (citação de outros textos literários e discursos) (Napolitano, 2002, p. 67).

Em resumo, Napolitano (2002) entende que a análise da canção, respeitando esses parâmetros poéticos, deve focar na identificação de aspectos fundamentais que compõem a essência do texto.

Outra autora que discorre acerca do tema é Tereza Telles (2009). Assim como Napolitano, Telles considera que o poema não pode ser analisado de forma isolada, desconsiderando o contexto em que foi criado e produzido, bem como as influências inerentes à trajetória do autor e às “tendências estéticas do momento”.

No quinto capítulo do livro *Chico Buarque na sala de aula: leitura, interpretação e produção de textos* (2009, p. 105-118), a autora estabelece fundamentos teóricos que orientam a análise e a interpretação de um texto literário. Telles afirma que “de uma maneira geral, a análise literária pressupõe dois movimentos: a desmontagem do texto e a sua articulação em torno de um tema, capaz de explicar o sentido da sua construção” (Telles, 2009, p. 8). Complementando essa perspectiva, ela compreende que “cada texto requer um tratamento adequado à sua natureza, embora com base em pressupostos teóricos comuns” (2009, p.8; p. 106)³⁰.

No âmbito da análise, destacamos que os pressupostos que emergem da obra de Telles são fundamentais, em especial a compreensão de que os significados de um texto são inerentemente complexos e oscilantes, concebendo-o como uma espécie de fórmula na qual o autor combina, de modo consciente ou inconsciente, elementos de variados tipos. Assim, nossas análises focam nos aspectos relevantes, que podem envolver ritmo, oposição dos significados ou vocabulário, conforme a natureza de cada obra. É imprescindível que os textos analíticos sejam lidos em correlação direta com os textos literários, que

³⁰ A autora menciona esta frase nas duas páginas assinaladas.

permanecem acessíveis para consulta a cada alusão. Nesses termos, Telles reforça a visão de Antonio Candido: “ler infatigavelmente o texto analisado é a regra de ouro do analista”, e “a multiplicação das leituras suscita intuições, que são o combustível neste ofício” (Candido *apud* Telles, 2009, p. 107).

Recentemente, o estudo de Marilúcia dos Santos Domingos e Maria Augusta Cássia de Aguiar Leite (2023) também oferece uma contribuição valiosa ao apresentar um modelo teórico específico para o gênero textual – letra de música. As autoras propõem um processo de modelização que identifica os elementos sócio-comunicativos, discursivos e linguístico-discursivos que caracterizam esse gênero. Essa abordagem, ao detalhar os componentes estruturais e contextuais da letra, enriquece nossa perspectiva de análise dos parâmetros poéticos e aprofunda a compreensão da letra como um produto de interação social.

Com base nas premissas de Napolitano (2002), de Telles (2009) e de Domingos e Leite (2023), apresentamos uma proposta de reorganização e de detalhamento dos parâmetros poéticos, contemplando aspectos cruciais para a análise da canção popular como documento histórico-cultural, dividindo-a em três grandes eixos. Vale ressaltar que a análise aprofundada do contexto histórico-social em que as canções foram produzidas encontra-se no capítulo intitulado “Entre sons, imagens e contexto: o LP *Construção* em foco”.

2.3.1.1. Parâmetros de conteúdo e de sentido (o “o quê” da letra)

Este eixo concentra-se nos aspectos semânticos e temáticos da canção, almejando compreender as ideias e as emoções que a letra transmite.

1. Mote ou tema central:

Definição: refere-se, segundo Telles (2009, p. 108), a “uma ideia abstrata em torno da qual se desenvolve o assunto do texto literário”. Neste estudo, consideramos “mote” (utilizado por Napolitano) e “tema” (nomeado por Telles) como sinônimos, relacionando-se ao ponto de partida ou à essência que a canção quer exprimir.

Aspectos a analisar:

- ✓ Centralidade: qual a ideia central expressa na canção? O tema aborda questões de cunho político, social, amoroso ou outro?
- ✓ Recorrência: o tema da canção aparece em outras obras do autor? Há outras canções que se utilizam do mesmo tema?
- ✓ Complexidade: o tema é abordado de forma direta ou metafórica? Há diversas camadas que devemos considerar?

2. Eu poético e interlocução:

Definição: refere-se à identificação de quem fala (a voz narrativa ou lírica) na canção e para quem essa mensagem é dirigida, esclarecendo a relação entre eles.

Aspectos a analisar:

- ✓ Vozes: quem fala na canção? É um eu lírico, um personagem específico, vários personagens, uma “voz coletiva” ou o próprio autor? Há polifonia?
- ✓ Interlocutores: a quem a canção se dirige? Sua letra, seu discurso é direcionado a um indivíduo apenas, a um grupo social, à sociedade como um todo ou a si mesmo?
- ✓ Intencionalidade: qual é o propósito da voz poética? Pretende denunciar, sensibilizar, ironizar, provocar reflexão ou transmitir alguma outra intenção?
- ✓ Discurso e vozes: como as vozes são mobilizadas no texto? Há mobilização de discurso direto, indireto ou indireto livre? Como se dá a voz aos personagens (ficcionalis ou não) presentes na letra?

3. Desenvolvimento narrativo e imagético:

Definição: refere-se à trama ou à fábula contada (quando aplicável) e às imagens poéticas (visuais, auditivas, sensoriais) construídas para transmitir as ideias e as emoções da letra da canção.

Aspectos a analisar:

- ✓ Narrativa: há alguma história sendo contada? Qual é o enredo ou a sucessão de eventos? Trata-se de um relato ficcional ou de um relato de

acontecimentos vividos? Qual é a estrutura geral do texto e o tipo de sequência predominante?

- ✓ Imagens poéticas: há figuras de linguagem utilizadas para ilustrar imagens intensas e expressivas? Quais são as mais utilizadas e quais efeitos provocam?

2.3.1.2. Parâmetros estruturais e estilísticos (o “como” da letra)

Este eixo investiga os elementos da construção do texto, com foco na forma, na linguagem e nos recursos estilísticos.

1. Linguagem, léxico e sintaxe:

Definição: refere-se às palavras escolhidas, à maneira de falar (mais formal, informal, coloquial, com uso de gírias ou regionalismos) e ao modo como as frases se constroem na letra.

Aspectos a analisar:

- ✓ Léxico: quais palavras e/ou expressões se destacam na canção? O vocabulário utilizado remete a algum contexto histórico, social, cultural ou regional específico?
- ✓ Sintaxe: como se apresenta a estrutura das frases: simples ou complexa? Há inversões sintáticas que chamam a atenção? Como se dá a coesão verbal e como os conectivos são usados?
- ✓ Aspectos gramaticais/estilísticos: quais são os tempos verbais e os tipos de verbo (ação, estado) predominantes? Como são mobilizados os sinais de pontuação para construir sentido e ritmo? Quais processos de modalização discursiva (expressão de certeza, dúvida, obrigação) são mais frequentes?

2. Estrutura poética e rimas:

Definição: refere-se à forma como se organiza a letra da canção: em estrofes, em versos, em refrão, estabelecendo os tipos de rima mais utilizados (se houver).

Aspectos a analisar:

- ✓ Estrutura: a canção segue uma forma poética tradicional (soneto, balada, entre outras) ou possui uma forma livre? Como a letra é dividida em estrofes e versos? O refrão tem papel estrutural e de sentido?
- ✓ Rimas: que tipos de rimas são empregados na canção (rima rica, pobre, rara, perfeita, imperfeita)? Como contribuem ou se associam à musicalidade e ao sentido da obra? Há uso de assonância³¹ ou aliteração³²?

3. Gêneros literários e figuras de linguagem:

Embora Napolitano (2002, p. 67) agrupe a análise de figuras e gêneros literários, adotamos aqui a perspectiva de Telles (2009, p. 105-118), que considera estes últimos um parâmetro de análise autônomo e importante.

a) Gêneros literários:

Definição: segundo Telles, são semelhanças formais, estruturais, temáticas e estilísticas das obras literárias, servindo como guia fundamental para nossa interpretação e análise. A autora destaca que a divisão clássica é mais usual em lírico, narrativo e dramático, porém ressalta que: “deve-se considerar que os gêneros não são fixos e podem se misturar” (Telles, 2009, p. 112).

Ao aprofundar a discussão sobre a natureza dos gêneros literários, Telles (2009, p. 112) cita Roman Jakobson, para quem a predominância da função poética da linguagem sobre as demais é um traço distintivo dos textos literários. Complementando essa perspectiva, Jakobson associa as demais funções linguísticas aos gêneros predominantes da seguinte forma:

- no gênero lírico, a predominância da função emotiva da linguagem, voltada para a primeira pessoa;
- no gênero narrativo, a predominância da função referencial, centrada na terceira pessoa;
- no gênero dramático, se localiza a função conativa, ligada à segunda pessoa (Jakobson *apud* Telles, 2009, p. 112).

³¹ Assonância: “tipo de rima imperfeita, na qual só há coincidência das vogais: lágrima, pálida; boca, boa. O mesmo que rima toante”. Disponível em: <https://www.dicio.com.br/assonancia/>. Acesso em: 22 jul. 2025.

³² Aliteração: “repetição das mesmas sonoridades numa série de sílabas ou palavras. (Ex.: a brisa do Brasil beija e balança)”. Disponível em: <https://www.dicio.com.br/aliteracao/>. Acesso em: 22 jul. 2025.

Aspectos a analisar:

- ✓ Quais gêneros literários (lírico, narrativo, dramático) são predominantes ou se manifestam na canção?

b) Figuras de linguagem:

Definição: “são palavras ou expressões conotativas; portanto apresentam um sentido que ultrapassa a linguagem comum, literal ou denotativa”.³³

Aspectos a analisar:

- ✓ Quais figuras de linguagem se apresentam (metáforas, metonímias, ironias, alegorias, paródias, paráfrases, entre outras)?
- ✓ Qual é a função de cada figura de linguagem presente na canção?
- ✓ Quais efeitos de sentido elas provocam e geram no contexto da letra?

4. Prosódia verbal (textual)

Definição: é a análise dos acentos tônicos naturais e a cadência inerente à linguagem verbal, compreendendo como essa sonoridade textual pré-existente interage com a melodia e com o ritmo da canção.

Aspectos a analisar:

- ✓ Qual o ritmo inerente ao texto da canção?
- ✓ Como se dá a organização temporal das palavras, das sílabas e dos acentos e de que maneira ela contribui para a musicalidade do texto?
- ✓ Há variações que acompanham a estrutura e a mensagem da letra?

2.3.1.3. Parâmetros transversais (conexões e implicações)

Esses parâmetros abordam as relações que a canção estabelece com elementos do seu texto imediato, complementando e articulando a análise dos aspectos de conteúdo e de forma. Incluímos as interações com outros discursos e obras (intertextualidade) e as nuances linguísticas que as conectam ao seu contexto de produção (aspecto abordado no capítulo anterior).

³³ Figuras de linguagem: Disponível em: <https://brasilecola.uol.com.br/gramatica/figuras-linguagem.htm>. Acesso em: 31 jul. 2025.

1. Intertextualidade literária e discursiva

Definição: refere-se à presença de referências, de citações ou de diálogos com outros textos literários, bem como à incorporação de discursos sociais, políticos ou culturais na letra da canção.

Aspectos a analisar:

- ✓ Referências: há alguma citação ou alusão a outros textos literários (romances, contos, poemas, peças teatrais)?
- ✓ Diálogos: a canção estabelece diálogos com outras obras de arte (como filmes, peças teatrais ou até outras músicas)? Como esses diálogos contribuem para a construção do sentido?
- ✓ Paródias: há paródias de outros textos, estilos ou discursos? Qual efeito elas provocam (crítica, homenagem, humor) no contexto da canção?

2. Língua-idioma e particularidades semânticas (variações de sentidos e significados)

Definição: refere-se às características linguísticas do texto, explorando o vocabulário usual, a fim de investigar nuances cruciais para a compreensão contextual da canção. Por se tratar de produções brasileiras em português, neste estudo, concentramos nossa análise principalmente nas particularidades semânticas e expressivas da língua, como regionalismos, gírias e termos culturalmente específicos. Aspectos como o idioma original (se diferente do português) e a tradução não são considerados aqui; já o parâmetro, em sua totalidade, atua como um elemento transversal devido à sua abrangência e à capacidade de conectar o texto ao seu contexto linguístico e cultural mais amplo.

Aspectos a analisar:

- ✓ Particularidades semânticas e expressivas: a canção apresenta palavras, termos ou expressões que possuem significados específicos (regionalismos, gírias, termos históricos)? Qual o significado desses elementos e o impacto que eles produzem no contexto da letra?

2.3.2. A trama do som: abordagem dos elementos musicais

Ao iniciar a abordagem dos parâmetros musicais no contexto da análise da canção, fundamentamo-nos na proposta de Napolitano (2002, p. 67-68), que elenca os seguintes elementos:

- a) *Melodia*: pontos de tensão/repouso; “clima” predominante (alegre, triste, exortativo, perturbador, lírico, épico etc.); identificação dos intervalos e das alturas que formam o desenho melódico (com apoio da partitura);
- b) *Arranjo*: instrumentos predominantes (timbres), função dos instrumentos no “clima” geral da canção; identificação do tipo de acompanhamento (homofônico, de tessitura densa, ou polifônico, de tessitura vazada e contrapontística);
- c) *Andamento*: rápido, lento;
- d) *Vocalização*: tipos e efeitos de interpretação vocal, levando-se em conta: intensidade (muito volume/pouco volume), tessitura atingida (graves/agudos); forma de divisão das frases musicais e das palavras que formam a “letra”; ocorrência de ornamentos vocais;
- e) *Gênero musical*: geralmente confundido com o “ritmo” da canção (samba, pop/rock, sertanejo etc.);
- f) Ocorrência de intertextualidade musical (citação incidental de partes de outras obras ou gêneros musicais);
- g) “Efeitos” electro-acústicos e tratamento técnico de estúdio (balanceamento dos parâmetros, texturas e timbres antinaturais) (Napolitano, 2002, p. 67-68).

A presente proposta de análise se insere na perspectiva da tríade de parâmetros poéticos, musicais e contexto histórico. Além disso, enriqueço e expando a análise pela experiência profissional como docente universitária e regente coral – prática que envolve a análise constante de partituras e canções. Assim, essa abordagem revisita e expande o arcabouço delineado por Napolitano (2002), suscitando interpretações e incluindo parâmetros adicionais, conforme discutido em trabalho anterior da pesquisadora (Kolling de Oliveira, 2021, p. 56-59). Para isso, a seguir, os parâmetros musicais já apontados por Napolitano são comentados, e as contribuições a esta discussão, detalhadas.

Inicialmente, contamos com os parâmetros principais ou estruturantes na criação de uma canção. Eles constituem os pilares fundamentais da composição musical: melodia, ritmo e harmonia – elementos que se interligam e se influenciam mutuamente, criando uma rede de relações que define a textura e a forma da música.

2.3.2.1. Parâmetros estruturantes

1. Melodia

A melodia pode ser entendida como “uma série de notas musicais dispostas em sucessão, num determinado padrão rítmico, para formar uma unidade identificável” (Grove, 1994, p. 592). Em outra perspectiva, Schaffer (1991, p.81), parafraseando Paul Klee, cita que “uma melodia é como levar um som a um passeio”. De modo acessível, compreendo, assim, a melodia como uma sequência organizada de notas ou sons musicais percebidos em uma unidade.

Dentre as características que podem ser investigadas ao se analisar uma melodia, destacam-se:

- ✓ Desenho melódico: direção (ascendente, descendente, mista), contorno (linear, sinuoso, quebrado) e amplitude (extensão); pontos de tensão (clímax) e repouso (cadências); e os intervalos mais frequentes.
- ✓ Caráter melódico: atmosfera predominante da melodia (alegre, triste, perturbadora, lírica, épica) e impacto emocional que a melodia causa no ouvinte.

Além dos aspectos mencionados por Napolitano, incorporo à análise os sistemas melódicos e o cromatismo. Como explica Kolling de Oliveira (2021, p. 57), esses elementos podem revelar traços culturais das práticas musicais.

- ✓ Sistemas melódicos: forma como a melodia está construída, a partir de diversos tipos de escalas como a tonal³⁴, modal³⁵, atonal³⁶, artificial ou

³⁴ Tonalidade: “Termo que designa a série de relações entre notas, em que uma, em particular, a ‘tônica’, é central. O termo se aplica mais comumente ao sistema utilizado na música erudita ocidental, do séc. XVII ao XX. [...] ‘Tonalidade’ também tem implicações mais amplas, especialmente no que diz respeito às relações funcionais de outras notas e acordes com a tônica” (Grove, 1994, p. 953).

³⁵ Modal: “termo para a música baseada em um modo, ao invés de numa escala maior ou menor. Na tradição ocidental, aplica-se basicamente à música que utiliza os modos eclesiásticos da Idade Média e do Renascimento (e a música que os imita, [...]) e a obras que se baseiam em elementos folclóricos da música [...]” (Grove, 1994, p. 612).
[...] “Em seu sentido mais comum, ‘modo’ significa a escala ou a seleção de notas usadas como base para uma composição; essa seleção tem implicações a respeito de onde as melodias deverão terminar, das formas que podem assumir e (segundo a teoria antiga) do caráter expressivo de uma peça” (Grove, 1994 p. 612).

³⁶ Atonal: “termo aplicado à música que não é tonal, i.e., não é uma determinada tonalidade. [...] A palavra ‘pantonal’ é ocasionalmente utilizada no mesmo sentido” (Grove, 1994, p. 47). Aplica-se à música sem nenhum centro tonal.

cromática,³⁷ exótica³⁸; identificação de combinações de escalas; e como esses sistemas influenciam a construção da melodia e a compreensão da estrutura e da expressividade da canção.

- ✓ Cromatismo³⁹: presença de notas cromáticas (alteradas) na melodia e na harmonia; e modo como elas afetam a sonoridade da música.

2. Ritmo

Apesar de não ser explicitado diretamente por Napolitano (2002, p. 67-68), considero o ritmo tão importante quanto a melodia e a harmonia na concepção e na escrita de uma canção popular. Constitui-se um conceito amplamente discutido por estudiosos e por musicólogos. Para Med (1996, p. 20), o ritmo corresponde à “organização do tempo”, sendo “*a ordem do movimento*” em referência a Platão, além de remeter, etimologicamente, àquilo “que flui, aquilo que se move”.

Em uma abordagem complementar, Schaffer (1991, p. 87) associa o ritmo à ideia de direção, ao afirmar que “o ritmo diz: ‘eu estou aqui e quero ir para lá’”, compreendendo-o, em sentido amplo, como um princípio de organização que divide o todo em partes e articula o percurso por meio de segmentações (como degraus que estruturam o caminhar) ou outras formas de divisão arbitrária.

Nesse sentido, concebo o ritmo como a organização das durações relativas de sons e de pausas, responsáveis pela construção de padrões que podem se apresentar de forma simples ou complexa. A partir dessa perspectiva, destaco:

- ✓ Figuras rítmicas: presença de figuras predominantes (semibreve, mínima, semínima, colcheia, entre outras); e sua relação com a letra da canção.
- ✓ Desenho rítmico: combinação e organização das figuras rítmicas ao longo do tempo; presença ou ausência de síncope ou contratempos; e sua relação

³⁷ Escala artificial ou cromática: termos frequentemente aplicados como sinônimos, é uma escala construída a partir da sucessão de doze notas consecutivas, separadas por intervalos de semitom.

³⁸ Escala exóticas: são escalas construídas a partir da combinação de doze semitons. “Algumas têm a sua origem no folclore de determinados povos, outras são o resultado da concepção pessoal de certos compositores, e ainda algumas são simples combinações matemáticas” (Med, 1996, p. 224).

³⁹ Cromatismo: “(so gr. *chroma*, ‘cor’) O uso, em uma composição, de notas que não fazem parte da escala diatônica do tom em que ela está escrita. Praticado intensamente no século XX [...], o cromatismo foi o primeiro passo no sentido da dissolução da tonalidade; é, assim, um precursor do atonalismo” (Grove, 1994, p. 239).

com os outros elementos musicais, podendo atuar como elemento na criação de tensão, de relaxamento, de excitação, de melancolia e de outros efeitos emocionais.

3. Harmonia

Segundo Grove (1994, p. 407), harmonia reporta-se à combinação simultânea de notas e de progressões de acordes, desempenhando um papel expressivo na geração de tensão e de repouso. Sua análise permite compreender aspectos como os acordes e os encadeamentos predominantes, os sistemas utilizados (tonal, modal, atonal) e as cadências estruturantes. Embora a harmonia não conste explicitamente na lista de parâmetros de Napolitano (2002), julgo sua análise fundamental em um estudo musical. Para isso, considero:

- ✓ Acordes e Progressões: os acordes mais utilizados na canção e a identificação de possíveis padrões harmônicos e de progressões características.
- ✓ Tensão e repouso: os pontos de tensão (dissonâncias) e de repouso (consonâncias) causados pelos encadeamentos e pela progressão dos acordes, bem como a forma como esses elementos contribuem para a expressividade da música.
- ✓ Sistemas harmônicos: identificação do uso de sistemas tonal, modal, atonal ou outros; e como essa configuração pode revelar influências culturais e históricas na construção melódica e harmônica.
- ✓ Cadências⁴⁰: identificação das cadências (fórmulas harmônicas que marcam o final de frases ou de seções) presentes na canção e sua relação com a letra da canção.

A partir desses três elementos estruturantes na criação musical, proponho compreender o **ritmo** vinculado a um plano horizontal, a **melodia** vinculada a um plano mais sinuoso, resultante das relações intervalares que a constituem, e a **harmonia**,

⁴⁰ Cadência: “A conclusão ou a pontuação em uma frase musical; a fórmula na qual tal conclusão se baseia” (Grove, 1994, p. 153).

associada a um plano vertical, que se entrelaça aos dois primeiros. Perceber como eles se relacionam permite-nos apreciar a música de forma mais profunda e completa.

Além dos parâmetros musicais básicos, a análise da canção pode ser expandida para outros elementos, muitas vezes em articulação entre si. Alguns são mencionados por Napolitano (2002, p. 67-68), enquanto outros extrapolam sua proposta.

2.3.2.2. Parâmetros complementares ou formais

São parâmetros ainda ligados à composição que complementam a estruturação do discurso musical.

1. Compasso⁴¹

O compasso diz respeito à organização métrica do tempo. Refere-se à identificação de qual compasso é utilizado na canção: binário, ternário, quaternário, quinário, e assim por diante; à sua natureza: simples ou composto; à possível combinação de dois ou mais compassos; e à forma como a métrica influencia a organização rítmica e sua relação com a letra.

2. Forma

Embora não seja especificado por Napolitano, de acordo com Grove (1996, p. 337), a forma musical diz respeito à “estrutura, formato ou princípio organizador da música”, ligando-se à maneira como os elementos são organizados em uma peça para garantir coerência ao ouvinte. Sendo mais acessível, compreendo-a como a organização interna da canção, que pode ser analisada a partir dos seguintes itens:

- ✓ Estrutura formal: organização estrutural da canção (binária, ternária, AABA, verso-refrão, estrófica simples, entre outras – considerando as formas mais comuns da canção popular); e sua organização em seções (introdução, verso, refrão, ponte).
- ✓ Fraseado musical: modo como as frases musicais se organizam e se relacionam entre si; conexão entre o fraseado musical (micro) e a forma da

⁴¹ Compasso, fórmula de: “sinal colocado no início de uma composição, após a armadura de clave, ou no decorrer de uma composição, para indicar a métrica do trecho musical que se segue [...]” (Grove, 1994, p. 209). Bohumil Med (1996, p. 114) conceitua e explica, assim, compasso: “é a divisão de um trecho musical em séries regulares de tempos; é o agente métrico do ritmo”.

canção (macro); e identificação de padrões de fraseado e sua relação com a letra e com a melodia.

3. Gênero musical

Napolitano (2002, p. 67-68) associa o gênero musical – samba, pop/rock, sertanejo, bossa nova, entre outros – principalmente ao ritmo. Entendo, porém, que a caracterização de um gênero musical também envolve aspectos relacionados à melodia (padrões melódicos típicos – escalas, arpejos) e à estrutura harmônica. Esses elementos, situados no campo estilístico da canção, contribuem significativamente para a identificação genérica, e considero-os na análise, especialmente quanto à maneira como o gênero influencia os padrões rítmicos, melódicos e harmônicos.

4. Prosódia

Conforme Martha Tupinambá de Ulhôa (2003, p. 1), “Prosódia musical tem sido entendida como o ajuste das palavras e da música, de modo que o encadeamento e a sucessão de sílabas fortes e fracas coincidam com os tempos fortes e fracos do compasso”. Partindo dessa definição, a prosódia pode ser analisada a partir dos seguintes aspectos:

- ✓ Ajuste entre música e letra: como a melodia, o ritmo e a harmonia se adequam à letra da canção; e a identificação de possíveis coincidências entre os acentos tônicos das palavras e os tempos fortes do compasso.
- ✓ Incompatibilidades prosódicas: análise de inconsistências prosódicas entre a letra e a música; e como elas afetam a sonoridade e o significado da canção.

Com relação a este parâmetro, Ulhôa (2003, p. 1) explica que, na maioria das canções brasileiras, “o número de sílabas do verso e seu padrão de acentuação nem sempre coincidem com o número de tempos e localização de acento do compasso musical”, o que gera certa incompatibilidade ou inconsistência prosódica entre letra e música.

5. Andamento

Referenciado como parâmetro por Napolitano (2002, p. 67-68), andamento consiste no aspecto do ritmo que diz respeito à velocidade de execução da canção – se lenta, moderada ou rápida. É uma escolha composicional (ou da performance, quando variável) e

influencia diretamente em como o ritmo será percebido e em como a melodia se desenvolverá.

2.3.2.3. Parâmetros expressivos

Os parâmetros expressivos são aqueles ligados mais diretamente ao arranjo, à interpretação ou performance, embora possam também ser considerados desde a criação.

Antes de abordá-los, uma vez que estão ligados ao arranjo, cabe mencionar que, até então, os elementos citados podem ser observados a partir tanto da análise da partitura quanto da escuta da música. Levando em conta, todavia, a raridade de partituras completas na música popular brasileira – que abranjam a melodia, o ritmo, a harmonia, o andamento, a dinâmica e o arranjo destinado à performance –, existem elementos, como o próprio arranjo em sua totalidade, que demandam análise por meio da escuta (seja em uma gravação seja em uma apresentação ao vivo) da canção. Acerca do arranjo, destaco, em trabalho anterior (Kolling de Oliveira, 2021), que:

A partir da gravação ou da interpretação da canção, e não apenas da partitura, torna-se presente também analisar o *arranjo* utilizado. O arranjo tem a função de readaptar ou reelaborar uma composição, geralmente com o objetivo de construir uma combinação diferente da original. Outro objetivo do arranjo é construir ou reconstruir uma roupagem sonora à canção, principalmente se considerarmos que a mesma será gravada ou apresentada em um show, espetáculo ou outra forma de exposição pública, levando em conta também os recursos disponíveis, tais como a instrumentação e a habilidade dos músicos (Kolling de Oliveira, 2021, p. 61).

Assim, tendo em mente o arranjo, proponho os seguintes elementos para a análise da canção:

1. Timbre

Segundo Med (1996, p. 12), timbre é a “combinação de vibrações determinadas pela espécie do agente que a produz”, sendo compreendido como a “cor” do som de cada instrumento ou voz. Schaffer (1991, p. 75-76) também o define como “a cor do som” e o entende como elemento fundamental para a expressão da individualidade na música.

Em sua perspectiva, a ausência de variações tímbricas resultaria em uma sonoridade uniforme e empobrecida, enquanto a diversidade de timbres – como na orquestra sinfônica – constitui uma manifestação de vitalidade sonora (“joie de vivre”⁴²). O autor estabelece ainda um paralelo com a fala humana, na qual o timbre é altamente variável e expressivo, sendo capaz de modificar não somente a qualidade sonora das palavras, mas também seus sentidos.

Isto posto, entendo que o timbre constitui o parâmetro que nos permite distinguir um som do outro, mesmo que tenham a mesma altura e a mesma intensidade, possibilitando o reconhecimento da fonte sonora. Dessa forma, na análise da canção, julgo relevante identificar os instrumentos utilizados; compreender como contribuem para a sonoridade geral da música; e reconhecer a função de cada instrumento no arranjo (melódica, harmônica, rítmica), bem como as relações estabelecidas entre si.

2. Textura

Conforme Grove (1994, p. 942), textura é o “termo usado para se referir ao aspecto vertical de uma estrutura musical, geralmente em relação à maneira como partes ou vozes isoladas são combinadas [...]”. Em outras palavras, a textura musical diz respeito à forma como as diferentes linhas melódicas, harmônicas e, também, rítmicas se relacionam e se entrelaçam em uma composição. É a “trama” do som, resultante da paisagem sonora⁴³ da canção.

Entre os principais tipos de textura, destacamos a monofonia⁴⁴, a homofonia⁴⁵, a

⁴² Alegria de viver (N.T.).

⁴³ Paisagem sonora: termo utilizado por Murray Schafer. “O ambiente sonoro. Tecnicamente, qualquer porção do ambiente sonoro vista como um campo de estudo. O termo pode referir-se a ambientes reais ou a construções abstratas como composições musicais e montagens de fitas, em particular quando consideradas como um ambiente” (Schafer, 2001, p. 366).

⁴⁴ Monofonia: como o próprio radical *mono* significa, diz respeito à textura musical mais simples, composta por apenas uma linha melódica, sem acompanhamento.

⁴⁵ Homofonia: significa uma textura musical escrita a partir de uma linha melódica principal, acompanhada por outras vozes ou instrumentos que se movem em bloco, basicamente com a mesma rítmica, formando acordes.

polifonia⁴⁶ e a melodia acompanhada⁴⁷; torna-se significativo identificar a textura predominante na canção, bem como possíveis variações ao longo de sua estrutura e os efeitos expressivos decorrentes. A partir dessa descrição, entendo como importante analisar as diferentes camadas sonoras (voz principal, instrumentos acompanhadores, linhas contrapontísticas, entre outras) e a forma como elas interagem para conferir maior densidade ou leveza à composição ou ao arranjo.

3. Dinâmica

Segundo Grove (1994, p. 269), a dinâmica é o “aspecto da expressão musical resultante de variação na intensidade sonora”. Mencionado por Napolitano (2002, p. 67-68), o autor utiliza o termo ligado ao contexto da vocalização. Para mim, no entanto, esse parâmetro se manifesta em toda a estrutura sonora da canção, e não apenas na voz.

Assim, levam-se em conta os níveis de volume (forte, fraco) e suas variações (crescendos, diminuendos); as acentuações dinâmicas que o intérprete ou o arranjo utiliza para dar forma e expressividade à frase musical; as variações e os contrastes de volume em toda a instrumentação e arranjo; o possível uso da intensidade para criar efeitos dramáticos, destaques ou sutilezas, delineando a narrativa musical e a percepção do ouvinte.

4. Agógica

O termo agógica refere-se às flutuações e às pequenas variações expressivas de tempo que ocorrem sobre o andamento base durante a execução – como *accelerando*, *rallentando* e *rubato*⁴⁸. Nesse sentido, é relevante avaliar o modo como essas variações contribuem para a expressividade e para a narrativa da canção.

⁴⁶ Polifonia: textura musical em que duas ou mais linhas melódicas se desenvolvem simultaneamente e são escritas com independência e grau de importância equivalente.

⁴⁷ Melodia acompanhada: pode ser vista como um tipo de textura homofônica, mas, neste caso, o acompanhamento não se dá especificamente por meio de blocos, podendo o acompanhamento da melodia principal ser por meio de acordes quebrados, arpejos, figuras rítmicas variadas, notas sustentadas.

⁴⁸ Rubato ou tempo rubato significa tempo roubado. É uma técnica expressiva na música, em que o intérprete manipula sutilmente o andamento, acelerando ou desacelerando o tempo, de forma flexível, sem que o pulso fundamental seja perdido. Trata-se de uma “liberdade rítmica” usada para fins expressivos.

Por fim, também mencionado por Napolitano (2002, p. 67-68), torna-se importante ressaltar a **intertextualidade musical**, que não necessariamente faz parte das categorias de parâmetros até aqui citadas, mas constitui um elemento que se relaciona, de alguma maneira, com outras obras musicais e outros contextos. Ela pode se referir a uma escolha deliberada do compositor ou do próprio arranjador. Como a intertextualidade musical se manifesta por meio de citações de outras músicas, estilos, obras artísticas ou discursos musicais, ela pode ser melódica, harmônica, rítmica, estilística ou até poética/temática e conecta-se a linguagens ou contextos históricos distintos.

Em termos de análise, considero fundamental identificar a ocorrência de intertextualidade musical, bem como a forma como ela está incorporada na instrumentação ou na textura do arranjo.

2.3.3. A performance como unidade de sentido: integração poético-musical

Após a exploração individual dos parâmetros musicais e poéticos, reitero que a compreensão plena da canção popular emerge da totalidade gerada pela indissociável união entre letra e música. Conforme Kolling de Oliveira (2021, p. 60), a análise pormenorizada de cada elemento só ganha sentido quando se valoriza essa integração, uma perspectiva defendida por Napolitano (2002, p. 68). Para guiar a percepção dessa totalidade, o autor propõe questões fundamentais:

O “clima” e a mensagem observados na “letra” são confirmados pelo “clima” da melodia, e vice-versa? Partindo do princípio de que o arranjo é uma espécie de “comentário” da canção, quais os efeitos de um determinado arranjo para a canção analisada? (Sempre que possível, compare com arranjos para a mesma canção.) Quais os efeitos causados pela voz do cantor-intérprete, dentro do conjunto geral da canção? (Napolitano, 2002, p. 68).

Embora as questões levantadas por Napolitano (2002, p. 68) sirvam de paradigma para a percepção da totalidade na canção, adoto uma perspectiva particular quanto ao arranjo no escopo do estudo. Contrariando a visão do arranjo como um “simples comentário”, compreendo-o aqui como uma “nova roupagem sonora” da canção. Além

disso, a análise se restringe, conforme mencionado, à gravação original, não tendo como objetivo comparar diferentes arranjos da mesma obra.

Nesse sentido, entendo que os parâmetros de análise das canções encontram sua plena expressão na performance. Nela, é por meio do arranjo executado que a complexa interação entre o texto verbal e o texto musical da canção se revela, segundo as reflexões de Finnegan (2008, p. 39) e de Kolling de Oliveira (2021, p. 61). Na mesma linha de flexibilidade e de contextualização, reconheço que os critérios e os elementos de exame da canção não são absolutos. Como pontua Napolitano (2002, p. 68), eles podem adquirir “outras implicações ideológicas e culturais” e “novos sentidos” ao longo da história, ganhando ou perdendo valorização social e estética.

Proponho, portanto, um conjunto de critérios e de elementos que visam a auxiliar na escuta, na leitura e na análise da “canção documento”, sempre ciente da dinamicidade de execução, performance, análise e crítica. Nesse contexto, a canção e a voz que a interpreta e canta possuem uma capacidade singular de, nas palavras de Finnegan (2008, p. 40), “continuar a aglutinar essas maravilhosas dimensões da cultura humana – verbal, musical, performática – no momento milagroso em que as palavras são cantadas”.

Entre os aspectos a serem relacionados – levando em conta as propostas dos autores mencionados no capítulo – destacamos alguns pontos para análise conjunta do texto verbal e musical na performance:

2.3.3.1. Confirmação do clima e da mensagem

Trata-se de verificar se o “clima” e a mensagem observados na letra são confirmados ou não pelo “clima” da melodia, e vice-versa, atentando-se para situações tanto de convergência quanto de contraste entre os planos verbal e musical e para os efeitos de sentido decorrentes dessas relações.

2.3.3.2. Efeitos do arranjo

- ✓ Identificar os timbres dos instrumentos utilizados no arranjo e a forma como essa escolha se relaciona à sonoridade e à expressividade geral da canção.
- ✓ Analisar de que forma a condução da(s) voz(es) e do(s) instrumento(s) constrói as atmosferas musical e narrativa da canção.

- ✓ Verificar a presença de efeitos eletroacústicos e/ou de tratamento técnico de estúdio; e a forma como eles caracterizam ou influenciam o timbre e a sonoridade geral do arranjo.
- ✓ Compreender como o arranjo, enquanto nova roupagem sonora da canção original analisado exclusivamente na gravação, influencia a mensagem e o “clima” da obra por meio das escolhas de instrumentação, de textura e de dinâmica.

2.3.3.3. Efeitos da vocalização: a voz do intérprete

- ✓ Analisar a interpretação geral da canção, considerando a entonação, o fraseado, a intensidade e as nuances performáticas da voz do(a) cantor(a) intérprete, e a forma como esses elementos audíveis conferem vida e expressividade ao texto, à melodia e adicionam camadas de sentido não explícitas na escrita.
- ✓ Investigar os efeitos da voz do(a) cantor(a)-intérprete no conjunto geral da canção.
- ✓ Avaliar a qualidade vocal do intérprete (timbre, afinação, dicção, entre outros) e a forma como ela se relaciona com o estilo musical e com a mensagem da canção.
- ✓ Averiguar se o cantor lança mão de ornamentos vocais (melismas, apojaturas, glissandos) e se eles contribuem para a expressividade da interpretação.
- ✓ Examinar as variações de intensidade vocal (forte, fraco, *mezzo* forte e assim por diante) e a forma como elas se relacionam com a letra e com a expressividade da canção.
- ✓ Considerar a prosódia musical, ou seja, o ajuste entre a melodia, o ritmo e a harmonia à letra da canção, verificando a coincidência ou não entre os acentos tônicos das palavras e os tempos fortes do compasso, e a forma como isso afeta a sonoridade e o significado.

2.3.3.4. Interação texto verbal e texto musical na performance

Trata-se de reconhecer, a partir do arranjo executado (ou da gravação), como a interação entre o texto verbal e a estrutura musical se manifesta, criando a unidade de sentido da canção.

Para além dos aspectos técnicos e expressivos, é importante lembrar que não existe uma forma única ou correta de cantar. A performance carrega as intenções do intérprete e se transforma pela escuta e pelas experiências dos ouvintes/público, o que adiciona uma camada de contextualização à recepção da canção. Por isso, os critérios de análise aqui apresentados não são absolutos nem universais – como destaca Napolitano (2002, p. 68), seus sentidos podem alterar-se ao longo do tempo, adquirindo novas implicações ideológicas, culturais e estéticas.

Ao longo deste capítulo, intitulado “Diálogos sonoros e poéticos: percursos metodológicos e caminhos analíticos em *Construção*”, busco estabelecer os fundamentos teóricos e metodológicos da abordagem analítica adotada nesta pesquisa. Foram discutidas as perspectivas da escuta crítica da canção, a seleção e delimitação do *corpus*, e as ferramentas específicas para analisar a performance – materializada na gravação original do LP – valorizando a articulação dos parâmetros poéticos e musicais.

Os critérios apresentados constituem um ponto de partida flexível, que pode ser adaptado ou mesmo complementado, conforme as características das canções. Essa abordagem multifacetada visa a aprofundar a compreensão das complexas relações entre o texto verbal, o texto musical e o contexto histórico, permitindo desvendar as nuances e a riqueza das obras musicais.

O arcabouço metodológico aqui apresentado servirá de base para os capítulos seguintes, nos quais a proposta se aplica à análise das canções selecionadas do álbum *Construção*, de Chico Buarque, com o intuito de revelar como a trama sonora dessas obras contribui tanto para sua significância artística e cultural quanto para o legado do artista no cenário musical brasileiro.

CAPÍTULO III – ENTRE A SÚPLICA E A IRONIA: POÉTICA E CRÍTICA EM “DEUS LHE PAGUE”

Importa dizer, ainda, que as canções de Chico Buarque foram abordadas apenas enquanto “letras”, isto é, encaradas na sua dimensão de poemas. Evidentemente, parto do pressuposto de que, dada a sua grande penetração, elas já fazem parte integrante da sensibilidade musical brasileira, tornando-se, assim, impossível simplesmente “ler” tais canções sem cantá-las mentalmente. Faço, assim, apelo não apenas à boa vontade, mas à memória musical do leitor (Meneses, 2002, p. 41-42).

Para além do que Adélia Meneses (2002) escreveu em *Desenho Mágico*, neste capítulo, analisamos, sob uma perspectiva interdisciplinar, a composição “Deus lhe pague”, compreendendo-a como peça emblemática do LP *Construção* (1971), de Chico Buarque. Considerando o recrudescimento da censura e da repressão política no Brasil, defendo que a arquitetura da palavra cantada atua como o principal veículo de uma crítica social ácida e sofisticada.

Busco, nesse sentido, mapear os mecanismos estéticos que sustentam essa denúncia, concentrando-me no uso da ironia e do vocabulário da gratidão como estratégias de sobrevivência e de crítica. Parto da premissa de que a intenção musical do arranjo (marcada por uma sonoridade tensa, quase litúrgica e gradualmente agressiva) estabelece um diálogo denso com o texto, encenando a falsa benevolência do sistema e transformando o rito do “agradecimento” em testemunho da opressão.

Para dar conta dessa complexidade, após uma breve apresentação e contextualização da canção, analiso sua arquitetura por meio do *corpus* metodológico estabelecido no Capítulo 2, percebendo-a como um fenômeno interdisciplinar que materializa a indissociabilidade entre a palavra e a música. Entendo, sim, que a canção se consolida como um todo orgânico e um potente artefato de crítica social.

“Deus lhe pague”

Por esse pão pra comer, por esse chão pra dormir
A certidão pra nascer e a concessão pra sorrir
Por me deixar respirar, por me deixar existir
Deus lhe pague

Pelo prazer de chorar e pelo “estamos aí”
Pela piada no bar e o futebol pra aplaudir
Um crime pra comentar e um samba pra distrair
Deus lhe pague

Por essa praia, essa saia, pelas mulheres daqui
O amor malfeito depressa, fazer a barba e partir
Pelo domingo que é lindo, novela, missa e gibi
Deus lhe pague

Pela cachaça de graça que a gente tem que engolir
Pela fumaça, desgraça, que a gente tem que tossir
Pelos andaimes, pingentes, que a gente tem que cair
Deus lhe pague

Por mais um dia, agonia, pra suportar e assistir
Pelo rangido dos dentes, pela cidade a zunir
E pelo grito demente que nos ajuda a fugir
Deus lhe pague

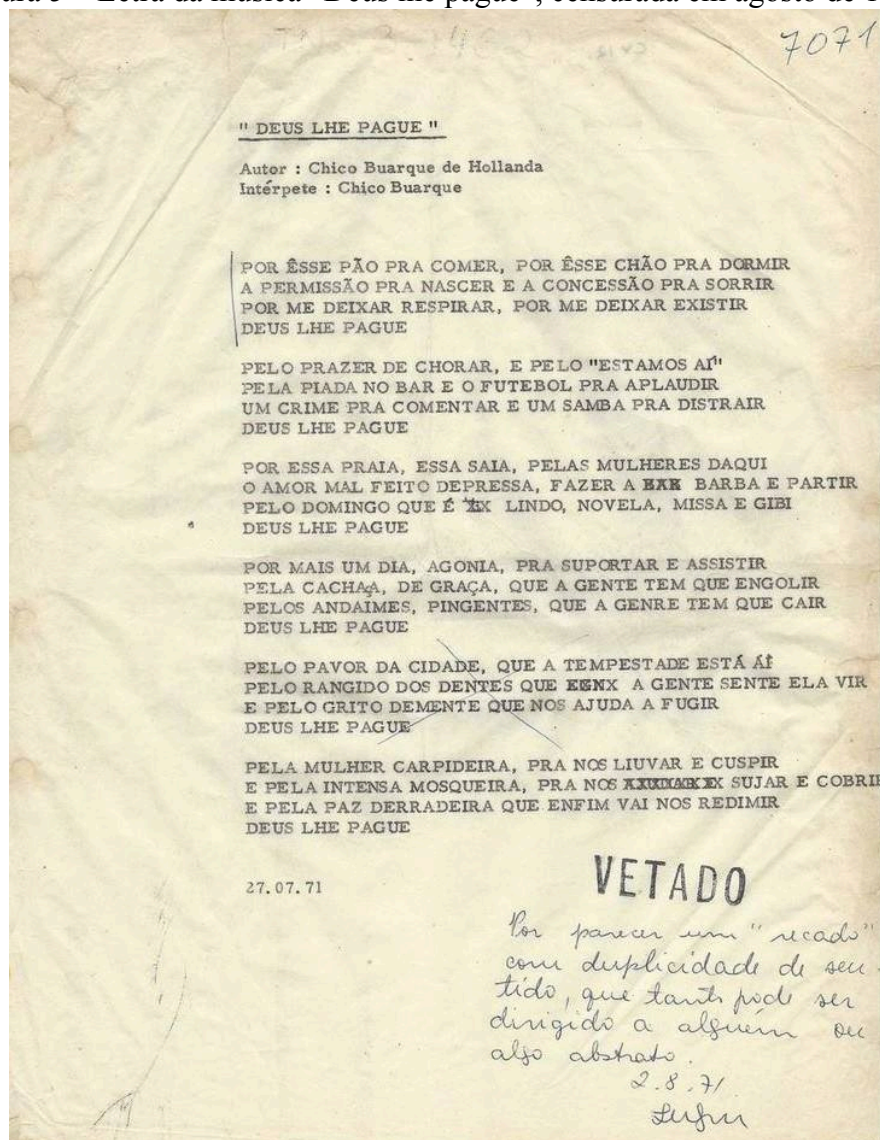
Pela mulher carpideira pra nos louvar e cuspir
E pelas moscas-bicheiras a nos beijar e cobrir
E pela paz derradeira que enfim vai nos redimir
Deus lhe pague

A canção “Deus lhe pague”, primeira faixa do LP *Construção* (1971), não apenas introduz o álbum, mas estabelece o tom e a densidade temática que o atravessam. Sua posição estratégica, ao abrir o discurso de crítica social, torna-se ainda mais significativa quando a situamos no contexto histórico de sua criação, um período de intensa repressão em que a censura buscava silenciar as vozes da oposição. Nesse cenário, a música de Chico Buarque emerge como um exemplo de inteligência poética e de resistência, erguendo-se sobre um jogo complexo de ironia e de ambiguidade.

Embora a referida composição se apresente sob a forma de uma aparente súplica, em que o eu lírico agradece por “dádivas” do cotidiano, observo que a voz narrativa assume um tom de indignação que subverte o sentido das palavras. Logo, o enunciado pode ser compreendido não apenas como expressão de gratidão, mas também como um gesto discursivo complexo, no qual o agradecimento funciona como forma indireta de crítica, instaurando uma tensão entre o que se diz e o que efetivamente se enuncia.

A engenhosidade da estratégia utilizada pelo artista evidencia-se, inclusive, no parecer da censura que a vetou em 02 de agosto de 1971, alegando, conforme documento oficial: “Por parecer um recado com duplicidade de sentido, que tanto pode ser dirigido a alguém ou a algo abstrato” (Figura 5).

Figura 5 – Letra da música “Deus lhe pague”, censurada em agosto de 1971.



Fonte: Arquivo Nacional (2022).

A comparação entre a versão vetada e a versão oficial, gravada no álbum *Construção*, revela a maestria com que Chico Buarque opera um deslocamento semântico. Tal deslocamento, contudo, não se limita ao plano lexical, mas articula-se como estratégia enunciativa que permite ao artista, simultaneamente, intensificar a crítica e modular sua forma de dizer, perspectiva que se aproxima das proposições de Cunha e Rufino (2018).

Nesse ponto, compreendo que o artista redireciona o foco da denúncia, reforçando sua intensidade crítica e, ao mesmo tempo, atenuando elementos mais diretos como estratégia para contornar a censura.

Essa manobra poética se revela em diversas passagens. Na primeira estrofe, a substituição da “permissão pra nascer” por “a certidão pra nascer” transforma uma crítica explícita à falta de liberdade existencial em uma denúncia mais difusa, inscrita no campo da burocracia. Esse tipo de reformulação promove um deslocamento que não apenas altera o conteúdo da crítica, mas também reorganiza o próprio modo como ela se enuncia. Nessa perspectiva, a denúncia torna-se menos suscetível a uma leitura imediata dos aparelhos de controle, protegendo o sentido político da obra sob a aparência de conformismo.

Na quarta estrofe, a crítica à repressão é reconfigurada como uma denúncia de alienação e de resignação social. Enquanto a letra vetada mencionava diretamente o sofrimento – “Por mais um dia, agonia, pra suportar e assistir” e “a fumaça, de graça, que a gente tem que engolir” (metáfora para o gás lacrimogêneo) – a versão oficial substituiu essa informação por uma crítica mais sutil: “Pela cachaça de graça” e a “fumaça, desgraça, que a gente tem que tossir”, deslocando o foco da violência política para a resignação e a degradação urbana.

Da mesma forma, na quinta estrofe, a “tempestade” que causa “pavor” (referência mais direta à violência do Estado) é substituída pela “agonia” e pelo “zunir” da cidade, deslocando novamente a denúncia para um mal-estar urbano e existencial. Por fim, na sexta estrofe, a alteração de “mosqueira” para “moscas-bicheiras” e “de sujar e cobrir” para “beijar e cuspir” demonstra uma inflexão significativa de sentido. Essa reconfiguração transforma a brutalidade da degradação em um ato de falso afeto, no qual o beijo se apresenta corrompido, acentuando o tom ácido e sarcástico da canção. Nesses movimentos, percebemos a coexistência de camadas de sentido que operam em tensão, o que, em consonância com Cunha e Rufino (2018), pode ser compreendido como a sobreposição de diferentes instâncias enunciativas no interior do discurso.

A partir de tais observações, verificamos que a versão oficial, gravada no LP *Construção*, apresenta maior sofisticação, com camadas mais densas de ironia e de elaboração metafórica, ao mesmo tempo em que atenua os elementos mais diretos presentes na letra vetada. Assim, percebo que Chico Buarque opera um deslocamento

estratégico, por meio do qual o dizer se configura como espaço de negociação entre denúncia e dissimulação, transformando referências explícitas à violência em críticas mais veladas e sutis, tensionando os limites impostos pela censura, em diálogo com a perspectiva de Cunha e Rufino (2018) acerca das estratégias discursivas de construção indireta da crítica.

3.1. A poética de “Deus lhe pague”: ironia, linguagem e contrastes

Se a manobra poética de Chico Buarque diante da censura revela uma inteligência e uma sagacidade singulares, a poética de “Deus lhe pague” evidencia a complexidade da obra, que vai além das estratégias de driblar o poder. Compreendo que sua construção se baseia em um sofisticado jogo de linguagem e de contrastes, no qual a ironia se manifesta não apenas na superfície, mas na própria arquitetura textual e sonora. Essa compreensão da ironia como princípio estruturante do discurso aproxima-se da perspectiva de Cunha e Rufino (2018), para os quais a crítica se constrói por meio de operações indiretas que tensionam o dizer e o dito. Para tanto, organizo a análise a seguir em três eixos principais: o eu lírico e a máscara da ironia; as estratégias do discurso e a construção imagética; e a arquitetura formal da canção, com o objetivo de investigar como a linguagem, a estrutura e o vocabulário da canção atuam como ferramentas de subversão.

3.1.1. O “Eu lírico” e a máscara da ironia

A crítica mordaz e irônica à opressão é o principal mote da canção, manifestando-se no eu lírico como uma personagem ambígua. Considero que ela se posiciona, ao mesmo tempo, como um ser submisso e profundamente revoltado em sua essência. Sua voz é um eco da voz do oprimido que, por impotência, recorre ao sarcasmo. Conforme sugerem Cunha e Rufino (2018), o enunciado se constitui como um espaço de duplicidade, no qual a aparente submissão encobre uma instância crítica latente. O interlocutor é uma figura de poder abstrata e opressora, que pode ser a ditadura, a elite ou o próprio sistema. Nesse quadro, a canção expõe a violência de um sistema que oferece “migalhas” em troca da

liberdade e da dignidade humana, transformando a expressão cotidiana de agradecimento “Deus lhe pague” em uma máscara de gratidão que esconde a revolta do eu lírico.

Essa duplicidade do eu lírico, simultaneamente submisso e revoltado, não pode ser dissociada do contexto histórico de circulação da canção, marcado pelo auge da Ditadura Militar e pela consolidação do discurso oficial do progresso, no interior do qual a ironia se configura como estratégia de resistência indireta.

3.1.2. Estratégias do discurso e a construção imagética

Percebo que a canção se constrói em torno de um sistema de contrastes, utilizando uma linguagem simples e um léxico composto por substantivos concretos e cotidianos. Essa simplicidade, em si, é uma estratégia do discurso, pois torna a crítica acessível e universal, contrastando a complexidade e a violência do tema com a familiaridade das palavras empregadas. Tal estratégia pode ser compreendida, à luz de Cunha e Rufino (2018), como um mecanismo de construção indireta do sentido crítico, em que a transparência aparente da linguagem encobre uma operação discursiva mais complexa.

Nesse sentido, o texto dialoga diretamente com o discurso oficial do “Milagre Econômico”⁴⁹ da Ditadura Militar brasileira, mostrando, de forma subversiva, o outro lado dessa “prosperidade”. Essa intertextualidade se manifesta por meio de uma variação de sentidos que ressignifica termos-chave.

Observo ainda que a sintaxe da canção, com o uso de frases longas, porém diretas, reforça a sensação de “fatos consumados” e a passividade do sujeito lírico diante das opressões. Em vez de construir uma argumentação complexa, a letra lista “concessões” de forma objetiva, como no verso “Pela cachaça de graça que a gente tem que engolir”, em que a ação de “ter que engolir” é apresentada como uma imposição inquestionável. Com isso, o texto aprofunda a intertextualidade discursiva do período, subvertendo o sentido das

⁴⁹ Sobre a convergência temática no cenário do “Milagre Econômico”, é pertinente notar a proximidade entre a ironia de “Deus lhe pague” e a de “Comportamento geral” (1972/1973), aqui mencionada como aproximação contextual, e não como eixo analítico. Conforme observa Cavalcanti Junior (2025), a obra de Gonzaguinha opera como fonte histórica que denuncia a disciplina e a conformação social impostas pela ditadura, ironizando a submissão de parcelas da sociedade diante da exploração e das disparidades sociais do período. Em ambas as composições, a letra ácida e o sarcasmo funcionam como ferramentas de resistência que criticam a alienação e a aceitação passiva das ordens vigentes, subvertendo o vocabulário da gratidão como estratégia crítica.

palavras-chave. O termo “concessão”, por exemplo, perde seu *status* de direito para se transformar em uma dívida controlada pelo poder, enquanto a palavra “pingente” assume um novo significado na canção, referindo-se aos trabalhadores pendurados em andaimes, desumanizados em um contexto de exploração. Esse padrão sintático, de ações que simplesmente acontecem ao sujeito, consolida a percepção de um ciclo de opressão inevitável.

As figuras de linguagem são o principal mecanismo para subverter o sentido literal das palavras. A ironia é a figura central, manifestando-se sob a forma de sarcasmo e de crítica velada. O próprio título da canção – “Deus lhe pague” – é a ironia inaugural, usada pelo eu lírico para agradecer criticamente por “concessões” que, na verdade, são ferramentas de controle e de opressão. A canção, em sua totalidade, é um ato irônico, pois a suposta gratidão é, sim, uma forma de denunciar um sistema que oferece migalhas em troca da dignidade humana, o que reforça a leitura proposta por Cunha e Rufino (2018), para os quais a ironia constitui uma estratégia fundamental na produção de sentidos críticos indiretos. Assim, ela não apenas encobre uma crítica, mas a estrutura. Aquilo que se apresenta como gratidão revela a falência de um sistema que se pretende benfeitor. Ao agradecer por aquilo que não consiste em um benefício real – mas antes imposição, controle e precariedade –, o eu lírico expõe a contradição central do período: um Estado que se anuncia como promotor do progresso, mas que o distribui de maneira desigual e excludente. É nesse ponto que a canção dialoga, ainda que de modo indireto, com o imaginário do chamado “Milagre Econômico”, desvelando seu avesso. Sob essa perspectiva, a canção pode, inclusive, ser considerada um “sermão invertido”, em que a forma religiosa é usada para subverter a moralidade e a ordem social.

A ironia se revela de forma sutil nos “agradecimentos” do eu lírico, como no verso “pelo prazer de chorar”, que, além de ser uma antítese, fortalece a crítica ao explorar a contradição entre a tristeza real e a alegria fingida. Além da ironia e da antítese, outras figuras de linguagem reforçam a crítica. O eufemismo – “andaimes, pingentes, que a gente tem que cair” – é usado para se referir a mortes em acidentes de trabalho.

A metáfora é central na construção das imagens da canção, como na “paz derradeira”, que representa a morte, e nas “moscas-bicheiras”, que simbolizam a decomposição corpórea bem como social. Por fim, a personificação – “a cidade a zunir” –

confere um caráter quase vivo à opressão urbana. Essas imagens poéticas criam um contraste chocante entre alienação – “futebol para aplaudir” – e miséria – “andaimes, pingentes” –, o que, a meu ver, consolida visualmente a crítica.

Já a anáfora⁵⁰, presente diversas vezes em “Deus lhe pague” por meio da repetição dos termos “por”, “pelo”, “pela” no início e, em alguns casos, no interior da maior parte dos versos, atua como importante recurso expressivo da canção. Essa repetição não apenas estrutura a enumeração dos supostos “favores” recebidos pelo eu lírico, mas também intensifica a sensação de acúmulo e de sufocamento produzida pelas imposições do sistema opressor. Além de organizar ritmicamente a letra, a anáfora reforça a ironia presente na canção, evidenciando o contraste entre o agradecimento aparente e a crítica social velada.

Entendo ainda que, nesse contexto, as anáforas presentes na canção funcionam como combustível que impulsionam uma outra figura de linguagem: a gradação⁵¹, que em conjunto com elas, intensifica o drama da composição. Assim, enquanto a anáfora auxilia na construção do ritmo a partir da repetição constante das palavras “por”, “pelo” e “pela”; a gradação estrutura progressivamente o conteúdo, conduzindo o eu lírico a uma intensificação crescente do sofrimento e da degradação.

3.1.3. A arquitetura formal: ritmo e ressonância da opressão

A canção “Deus lhe pague” se organiza formalmente como um poema-lista⁵² ou poema-catálogo, construído por meio de uma enumeração de “agradecimentos” que avança

⁵⁰ Anáfora: “Anáfora pode referir-se a uma figura de linguagem que repete uma mesma palavra ou expressão no início das orações, ou à retomada de uma expressão no enunciado, gerando coesão”. Disponível em: <https://brasilecola.uol.com.br/gramatica/anafora.htm#O+que+%C3%A9+an%C3%A1fora%3F>. Acesso em: 16 maio 2026.

⁵¹ Gradação: “A gradação é a figura de pensamento responsável por enumerar as ideias em uma ordem que se direcione em movimento crescente ou decrescente. A gradação crescente produz o clímax, que é o ápice da enumeração. A gradação decrescente se direciona até o anticlímax, o mais fundo ou fechado da enumeração”. Disponível em: <https://brasilecola.uol.com.br/gramatica/figuras-pensamento.htm#Grada%C3%A7%C3%A3o+ou+cl%C3%ADmax>. Acesso em: 18 maio 2026.

⁵² Poema em lista é um “poema deliberadamente organizado que contém uma lista de imagens ou adjetivos que, juntos, descrevem o tema do poema por meio de um inventário de coisas. A poesia em forma de lista, também conhecida como verso de catálogo, é uma forma e um recurso amplamente utilizados, com raízes que remontam a aproximadamente 100 d.C. [...] Não há um esquema de rima ou métrica específico para a escrita de um poema de lista e, frequentemente, ele apresenta repetição, particularmente anáfora”. Disponível em: https://poets-org.translate.google/glossary/list-poem?_x_tr_sl=en&_x_tr_tl=pt&_x_tr_hl=pt&_x_tr_pto=tc. Acesso em: 23 ago. 2025.

de forma ascendente e progressiva. Essa forma poética é o seu principal recurso, pois a narrativa se desenvolve por meio de uma acumulação de itens que, embora pareçam desconexos, são unificados pelo tema central da opressão e da perda da dignidade. A narrativa é linear e evolui de modo dramático, partindo das necessidades mais fundamentais – pão, chão, certidão – para as distrações sociais – prazer, bar, futebol, praia – e, por fim, culminando na miséria e na morte.

O clímax é alcançado nos versos finais, em que o “agradecimento” se transforma em uma descrição de extrema degradação humana, com a presença de “mulheres carpideiras” e “moscas-bicheiras”. A imagem final da “paz derradeira” é uma metáfora da morte como a única forma de alívio, constituindo o ápice da lista de horrores.

A insistência na repetição da expressão popular “Deus lhe pague” ao final de cada estrofe confere à canção um caráter de litania⁵³, aproximando-a estrutural e simbolicamente da ladainha religiosa, sobretudo quando associada à recorrência das anáforas que atravessam a letra, ao mesmo tempo em que pode ser compreendida como uma frase optativa⁵⁴.

A canção é composta por seis estrofes de quatro versos, com uma estrutura repetitiva e cíclica que reforça a sensação de um ciclo vicioso. O principal artifício poético é a monorrima, um padrão sonoro que gera uma sensação de monotonia e intensifica a crítica. “Deus lhe pague” não segue um esquema de rima usual (como AABB ou ABAB), porém utiliza o mesmo som ao longo de toda a composição. É uma forma simples de rima que soa quase infantil, entretanto cria um efeito que contrasta dramaticamente com a crítica adulta e amarga dos temas abordados.

Essa monorrima se manifesta na rima em “i” ou “-ir”, que se torna um som recorrente e obsessivo, funcionando como elemento de coesão em toda a canção. Nesse sentido, compreendo que essa recorrência sonora transcende o mero recurso estilístico, atuando como um comentário sobre a condição da opressão.

⁵³ Litania: o mesmo que ladainha. Segundo do Dicionário Online de Português, é uma forma de oração em que o líder entoia uma invocação e a comunidade responde com um pedido breve e repetido. No sentido figurado, pode ser utilizada para descrever uma falação interminável, uma enumeração longa e enfadonha ou um lamento insistente. Disponível em: <https://www.dicio.com.br/ladainha/>. Acesso em: 31 ago. 2025.

⁵⁴ “As frases optativas expressam desejos, votos de esperança e bênçãos. Por isso, muitas vezes são frases com verbos no modo subjuntivo, [...]”. Disponível em <https://brasilescola.uol.com.br/gramatica/tipos-frases.htm#%E2%86%92+Frases+optativas>. Acesso em: 17 maio 2026.

Em primeiro lugar, os fonemas “-ir” estabelecem uma tensão crucial: sua ressonância evoca o verbo “ir” (que denota movimento, deslocamento), o que introduz um contraste irônico. O som sugere a possibilidade de fuga ou de avanço, mas a letra descreve uma realidade de estagnação e aprisionamento social.

Em segundo lugar, a prevalência de verbos no infinitivo (terminados em -ir) reforça a ideia de uma ação duradoura e inconclusiva. O uso obsessivo do infinitivo pode, portanto, ser interpretado como uma assinatura poética desse ciclo vicioso. A repetição incessante dos verbos em -ir (existir, dormir, engolir, tossir, entre outros tantos) subverte o sentido da ação, transformando a vida em uma passividade obrigatória, uma lista de tarefas impostas pelo sistema. O eu lírico é capturado por um ciclo verbal do qual não pode “sair”: ele está condenado a uma realidade em que a vida se resume a suportar, sem jamais alcançar a conclusão de um futuro melhor, ficando poeticamente preso na potencialidade inconclusiva da forma verbal.

A rima se estabelece independentemente da classe gramatical das palavras, conectando verbos, substantivos e a própria expressão “Deus lhe pague”. A ressonância fonética é fundamental para a canção, servindo como marca sonora do avanço do sofrimento.

A partir dessa coesão sonora, é possível agrupar os verbos e os termos finais dos versos em categorias que acompanham a progressão do contexto da canção, que vai da submissão à aniquilação. Esses elementos podem ser organizados em:

- ✓ Verbos de subsistência e conformidade: representam ações básicas que, embora cotidianas, adquirem uma força maior, marcando um primeiro estágio de opressão. Exemplos: dormir, sorrir, existir, partir, redimir.
- ✓ Verbos de alienação e distração: expressam as formas pelas quais a sociedade se aliena para escapar do sofrimento e das “migalhas” oferecidas pelo sistema. Exemplos: aplaudir, distrair, assistir, zunir.
- ✓ Verbos de sofrimento e agonia: manifestam as dores física e emocional impostas pelo sistema. Exemplos: engolir, tossir, cair, fugir, cuspir.
- ✓ Verbos de aniquilação e desespero final: marcam o fim do ciclo com a morte e a putrefação, simbolizando a degradação completa do ser humano.

Exemplo: “cobrir”, que, na canção, está associado à ação das moscas-bicheiras e simboliza abandono e a decomposição.

- ✓ Termos de resignação final e distanciamento: palavras que, embora não sejam verbos, contribuem para o esvaziamento do sentido, marcando uma existência passiva e desconectada da realidade. Exemplos: “estamos aí” – expressão que denota a indiferença, a falta de compromisso, de paixão e de esperança; “pelas mulheres daqui” – termo que delimita um espaço físico e social, e cria uma sensação de pertencimento a um lugar (o Brasil da ditadura), que, no entanto, é desprovido de vida e de futuro; “gibi” – expressão que, por se vincular também à alienação e distração, funciona como objeto de entretenimento, uma distração infantil, contrapondo-se à brutalidade da realidade.

A análise da escansão⁵⁵ (em anexo) revela que os três primeiros versos de cada estrofe possuem 14 sílabas poéticas, inclusive nas estrofes de três a seis. Isso ocorre porque, ao ser analisada a métrica associada à música cantada, observa-se que o primeiro hemistíquio termina com palavras paroxítonas, como “sai-(a)” ou “lin-(do)”. Nessas passagens, foi aplicado o conceito de cesura feminina, descartando a oitava sílaba (átone), que não interfere no pulso rítmico principal. Assim, a canção adota a estrutura do verso alexandrino arcaico (tetradecassílabo), dividido em dois hemistíquios de sete sílabas, metro tradicional na poesia lírica.

Ao utilizar essa métrica rígida e previsível, Chico Buarque cria um contraste estético: a forma clássica serve de veículo para uma mensagem de revolta e de subversão, o que evidencia que temas complexos podem ser transmitidos por meio de estruturas aparentemente simples. Esse efeito de “marcha” e litania é reforçado pela acentuação constante no padrão 4 – 7 // 11 – 14.

A prosódia é um recurso igualmente significativo e opera de forma intencional para sublinhar a crítica. Enquanto as palavras são empregadas em sua acentuação usual, a exceção crucial é a frase que dá título à música: “Deus lhe pague”. Na análise métrica, esse

⁵⁵ Escansão: Conforme o *Dicionário Caldas Aulete Digital*, é a ação ou resultado de escandir, de decompor um verso em seus componentes métricos. Disponível em: <https://www.aulete.com.br/escans%C3%A3o>. Acesso em: 19 ago. 2025. Importante frisar que, na escansão, devemos levar em conta as sílabas poéticas que compõem os versos de um poema ou de uma canção, que nem sempre coincidem com as sílabas gramaticais. Além disso, a contagem das sílabas acontece até a última sílaba tônica do verso.

verso possui apenas três sílabas poéticas. O compositor, em evidente licença poética, altera, no entanto, a acentuação e prolonga a sílaba final, pronunciada como “gui”, deslocando o acento prosódico da palavra.

Ao utilizar esse deslocamento prosódico, Chico Buarque confere um caráter dramático à expressão de “agradecimento”, acentuando o sarcasmo do eu lírico. A mudança não apenas sublinha a crítica satírica do discurso, mas também desempenha uma função estrutural essencial: reforçar a monorrima em “i” que permeia a canção, garantindo que o verso final de cada estrofe se encaixe perfeitamente no padrão sonoro. O desvio da norma linguística é, portanto, um ato deliberado que serve tanto à poética quanto à coesão formal da obra.

De maneira sucinta, compreendo que a poética de “Deus lhe pague” se manifesta por meio de um sofisticado jogo de linguagem. O eu lírico atua como uma máscara irônica, enquanto as estratégias do discurso subvertem o sentido das palavras-chave. Paralelamente, a arquitetura formal da canção, da estrutura de poema-lista à ressonância da monorrima e à sutileza da prosódia, opera como um complexo sistema de recursos expressivos. Cada elemento trabalha em conjunto para criar uma experiência estética que ultrapassa a mera denúncia explícita, mostrando como a forma e o conteúdo se entrelaçam de maneira indissociável, consolidando uma crítica tão engenhosa em sua construção quanto devastadora em sua mensagem.

3.2. O discurso musical de “Deus lhe pague”: a trama do som

Se a letra de “Deus lhe pague” nos seduz pela sagacidade de sua poética, sua dimensão sonora se revela igualmente rica e complexa. A música de Chico Buarque não se limita a ser um simples suporte para as palavras; ela opera como uma força expressiva que amplia e aprofunda o sentido da canção. Por intermédio dos seus parâmetros estruturantes – melodia, ritmo e harmonia, entre outros –, a composição tece uma narrativa paralela que ressoa com a mensagem poética e lhe confere novas camadas de significado. Para compreender essa arquitetura sonora de forma mais precisa, adoto, na análise a seguir, a partitura da canção, disponível nos apêndices desta tese, como base de observação, a partir

da qual procuro demonstrar como os elementos musicais se organizam para gerar um impacto estético e emocional potente.

3.2.1.A arquitetura da composição: parâmetros estruturantes

1. Melodia

A melodia de “Deus lhe pague” é marcada por sua monotonia deliberada, que se assemelha a uma litania ou a uma recitação. Entendo que o fraseado acompanha a estrutura poética da canção, dividida em seis estrofes. Cada estrofe é composta por três frases musicais, sendo que a terceira abrange os dois últimos versos, consolidando o caráter de litania.

A melodia, que se estrutura em grande parte por graus conjuntos (intervalos de segunda) e evita saltos, utiliza um conjunto restrito de notas – **Lá#** (Lá sustenido)/**Sib** (Si bemol), **Si** e **Dó**. Essa pouca mobilidade melódica, em vez de denotar apenas melancolia, atua como uma estratégia expressiva que espelha a estrutura de “lista” da letra. Ao repetir e reforçar o mesmo padrão, a melodia intensifica a sensação de um ciclo implacável, como demonstrado na Figura 6.

Figura 6 – Linha melódica básica de “Deus lhe pague”.





Fonte: elaborado pela autora (2025).

2. Ritmo

O ritmo de “Deus lhe pague”, assim como a melodia, apresenta uma organização aparentemente simples, o que deve ser tomado não como dado neutro, mas sim como parte de sua construção expressiva. A canção está escrita em compasso quaternário simples (4/4) e, em sua maior parte, utiliza figuras rítmicas simples, especialmente a colcheia, o que confere à melodia um fluxo contínuo e incessante. A base rítmica, por sua vez, é construída principalmente pelo baixo e pelo piano (teclado), e utiliza semínimas para representar o pulso da canção de forma consistente, como se vê na Figura 8.



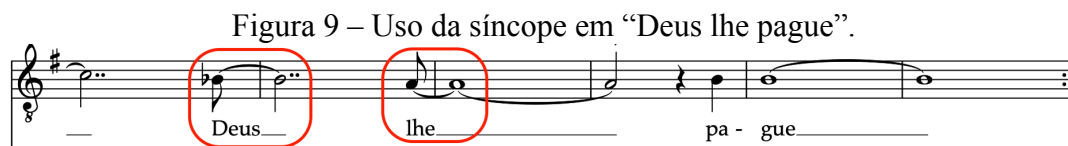
Fonte: elaborado pela autora (2025).

Essa regularidade rítmica, porém, é tensionada por variações estratégicas que potencializam a dramaticidade da composição. O final das duas primeiras frases melódicas de cada estrofe, por exemplo, é marcado pelo uso de uma semibreve e de sua respectiva pausa. Essa configuração possibilita uma respiração mais longa e suspende, ainda que brevemente, o fluxo rítmico-melódico, conforme se observa na Figura 6.

O ponto de maior destaque rítmico é o uso da síncope⁵⁶, que compreendo aqui como elemento central na construção da carga irônica da canção. Próximo ao término da terceira frase musical de cada estrofe, a canção introduz figuras pontuadas, antecipando o ataque das notas e alterando a acentuação tanto da letra quanto da música. Essa antecipação rítmica quebra a regularidade do pulso e atua como mecanismo de desestabilização da escuta, realçando a expressão “Deus lhe pague” ao deslocar sua acentuação métrica.

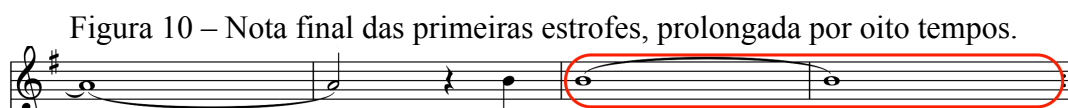
⁵⁶ Síncope: “O deslocamento regular de cada tempo em padrão cadenciado sempre no mesmo valor à frente ou atrás de sua posição normal no compasso” (Grove, 1994, p. 868).

O desvio rítmico provoca uma sensação de incômodo e desequilíbrio, como se a música estivesse “mancando”, o que interpreto como um efeito expressivo que pode ser articulado à instabilidade do período da ditadura (Figura 9).



Fonte: elaborado pela autora (2025).

Outro aspecto relevante diz respeito à duração da nota final de cada estrofe: enquanto nas cinco primeiras, a nota final do último verso tem duração de oito tempos ou dois compassos (Figura 10); na última, ela é prolongada para treze tempos. Entendo esse prolongamento não apenas como uma intensificação expressiva, mas como uma dilatação do tempo que exige maior sustentação e controle respiratório, levando o eu lírico a estender seu lamento até um ponto de exaustão, o que reforça a sensação de uma agonia prolongada (Figura 11).



Fonte: elaborado pela autora (2025).



Fonte: elaborado pela autora (2025).

Tanto o final das primeiras estrofes quanto o da última (com maior duração) reforçam a sensação de contraste entre a melodia, com notas longas, e o baixo, com maior densidade rítmica (Figura 12).

Figura 12 – Desenho dos baixos em contraste com a nota longa da melodia.

Fonte: elaborado pela autora (2025).

Por fim, observo que grande parte dos versos se inicia por meio de entradas vocais deslocadas em relação ao tempo forte do compasso, configurando inícios de frase com caráter acéfalo (Figura 13), frequentemente precedidos por pausas breves (como a colcheia). Esse procedimento contribui para um leve desajuste entre a organização métrica e a emissão vocal, tensionando a regularidade do pulso e produzindo uma instabilidade sutil, como se a voz surgisse de um fluxo já em andamento.

Figura 13 – Início de frase com caráter acéfalo.

Fonte: elaborado pela autora (2025).

3. Harmonia

A harmonia de “Deus lhe pague” é determinante para a construção da dramaticidade e trabalha em conjunto com os demais parâmetros musicais para criar a tensão da canção. De acordo com Pinto (2024, p. 89), apesar de a canção ser composta a partir do centro tonal de **Mi**, “a melodia – a parte da voz – em nenhum momento toca a tônica: o ponto de partida e de chegada é a dominante (**Si**), que acaba sendo imposta como um centro tonal secundário”. Compreendo, então, tratar-se de uma canção que se caracteriza por empregar uma progressão harmônica não convencional, que se afasta da lógica tradicional do sistema tonal. Como aponta o referido autor (Pinto, 2024, p. 89), essa indefinição das funções harmônicas não implica, contudo, que a música possa ser considerada atonal.

O aspecto central da escrita de Chico Buarque reside no uso de acordes com tensões e dissonâncias (nonas, décimas primeiras), que resultam em uma sensação de

instabilidade harmônica e de desconforto, refletindo a temática da letra, ou, conforme menciona Pinto (2024, p. 89), “a tonalidade está presente todo o tempo, só que não se realiza totalmente em nenhum momento: é negado ao ouvinte o prazer e o apoio da unilateralidade das funções”. Enquanto a melodia se desenvolve a partir do centro tonal de **Si**, a harmonia permanece em **Mi**, o que faz com que esses centros tonais se tensionem e dialoguem ao longo da canção.

A estrutura harmônica se repete ao longo das estrofes, contribuindo para a coerência formal da obra. Nas duas primeiras frases, o encadeamento harmônico utiliza, por dois compassos, o acorde sobre a tônica **Em(#11)/B**, apresentado com uma dissonância e o baixo invertido, seguido de um desenho harmônico escrito a partir do acorde de **C (Dó Maior)**, com um baixo melódico em movimento (**C/B – C/C – C/B – C/E – C/F# – C/G – C/A – C/C**). Há, assim, um diálogo entre a melodia principal e o desenho harmônico do baixo, que resulta em um jogo de contraste: enquanto a melodia principal se move, a harmonia se mantém estática, e, quando a frase da melodia principal se encerra com uma nota e uma pausa longas, a harmonia se apresenta com o baixo em movimento (Figura 14). Esse contraste é criado pela função de pedal e pelo movimento melódico interno do baixo. Ao se mover melodicamente, essa linha cria uma tensão de sustentação e um movimento contínuo e cíclico.

Figura 14 – Diálogo em contraste entre a melodia e o baixo (em movimento em C).

5 Em(#11)/B C

baixo: B C B E F# G A C

A cer-ti-dão pra nas-cer... e'a con-ces-são pra sor-rir...

Pe-la pi-a-da no bar... e'o fu-te-bol pra'a-plau dir...

Fonte: elaborado pela autora (2025).

Esse movimento não se caracteriza como modulação, mas como um deslocamento interno ao campo tonal. Nesse sentido, percebo esse percurso, especialmente na recorrência do acorde de **C**, como um elemento de instabilidade que tensiona o centro tonal de **Mi**, sem, no entanto, efetivar uma fuga ou uma resolução para outro polo, reforçando a ideia de

movimento sem saída. Apesar de não se configurar como uma passacaglia⁵⁷ em sentido estrito, esse caráter cíclico do baixo e a recorrência do desenho harmônico aproximam-se, em certa medida, do princípio de repetição associado a essa forma, contribuindo para a sensação de permanência e de aprisionamento que atravessa a canção.

Na terceira frase musical, a estrutura segue a mesma ideia, mas com alterações e uma progressão mais densa. O desenho harmônico inicia-se com o acorde de **Em(b9)/B** (não mais com **#11**) nos dois primeiros compassos e, ao fim, passa por outros acordes (**Am** – **C7/A** – **F/A** – **B7(b9 #11)** – **B7**). O baixo, agora na tônica da canção, retoma o movimento melódico (Figura 15).

Figura 15 – Diálogo em contraste entre a melodia e o baixo, na tônica da canção (**Em**).

Fonte: elaborado pela autora (2025).

A única exceção a essa estrutura ocorre ao término da última estrofe. A nota final da melodia e o acorde principal são prolongados, com o baixo realizando um movimento melódico (Figura 16) que se estende por quatro compassos incompletos (treze tempos), o que confere um peso dramático considerável.

⁵⁷ Passacaglia: “Originalmente, um tipo padrão de *ritornello* para uma determinada categoria de canção espanhola, francesa ou italiana do séc. XVII” (Grove, 1994, p. 703). Em outras palavras, podemos dizer que se trata de “um estilo de composição musical baseada sobre um tema repetido constantemente no baixo com variações sobre ele na melodia principal, ou seja, com a forma ‘tema e variação’” Disponível em: <https://blog.fritzdobbert.com.br/historias/passacaglia/#:~:text=A%20passacaglia%20%C3%A9%20um%20estilo,forma%20%E2%80%9Ctema%20e%20varia%C3%A7%C3%A3o%E2%80%9D>. Acesso em: 06 abr. 2026.

55

2. Em
baixo:E

F# G F# E F# G F# E F# G F# Em Em%

gue

gue

A canção finaliza com o acorde **Em⁶**, que, por sua natureza, traz uma resolução aberta e ambígua. Esse ponto de inconclusão harmônica nega o fechamento completo da peça, reafirmando seu caráter irônico e melancólico. Essa suspensão não é acidental e pode ser interpretada como o ápice de uma estratégia composicional deliberada. A progressão harmônica não-funcional, estabelecida desde o início, associada ao uso do pedal com movimento melódico interno do baixo, nega o repouso tonal e impede o alívio estrutural.

3.2.2. O desenho formal e a expressividade do discurso musical: parâmetros complementares e expressivos

A canção “Deus lhe pague”, segundo partitura escrita por Chediak (*apud* Buarque, p. 78) e constante nos apêndices (editada pela autora), organiza-se a partir do compasso quaternário simples (**4/4**), com a semínima como unidade de tempo. A aparente simplicidade e a regularidade dessa escolha formal contrapõem-se diretamente à

complexidade e ao caos social da letra, o que corrobora para a intensificação da ironia da obra. A rigidez do compasso produz uma base formal e imutável, como se os “agradecimentos” irônicos do eu lírico se inscrevessem em um protocolo fixo, o que, por sua vez, reforça a sensação de opressão e de um ciclo social vicioso.

2. Forma musical

A canção é composta na forma estrófica simples, com suas seis estrofes desenvolvidas a partir de três frases melódicas recorrentes. A aparente simplicidade dessa estrutura não é uma limitação, mas uma escolha deliberada que amplifica a narrativa poética. Essa rigidez estrutural ecoa o caráter ritualístico de uma litania e gera uma tensão entre a constância da música e o avanço da narrativa. Ao manter a forma musical imutável enquanto a letra se aprofunda cada vez mais em sua ironia e amargura, o contraste assume uma intensa carga emocional, e a música atua como uma ferramenta que consolida a sensação de um destino inevitável e trágico.

3. Gênero musical

“Deus lhe pague” é frequentemente categorizada como uma canção de protesto, um rótulo que a posiciona diretamente contra a Ditadura Militar. O próprio Chico Buarque, em diversas entrevistas, refuta, entretanto, essa categorização, afirmando que não compõe com a intenção de protestar, mas sim com o pensamento de um artista que vive em seu tempo.

Compreendo que essa perspectiva é crucial, pois desloca o foco da obra de um ato de militância para um registro visceral da realidade. A canção se configura não só como um grito de guerra, mas também como um espelho que reflete as tensões, a violência e a amargura da sociedade brasileira sob a opressão da ditadura. Ela, portanto, se enquadra na categoria de MPB (Música Popular Brasileira) e de samba-canção, gêneros que sempre tiveram a capacidade de narrar e poetizar as dores e as belezas do cotidiano nacional.

4. Prosódia musical

Nessa canção, a prosódia se apresenta como um recurso de tensão rítmico-melódica relevante. Enquanto as palavras na canção seguem majoritariamente a acentuação usual, a exceção na expressão “Deus lhe pague” é central. A performance de Chico Buarque, por meio da síncope e do desenho melódico, desloca o acento para a sílaba “gue” (pronunciada como “gui”), gramaticalmente átona.

Entendo que esse movimento constitui um deslocamento prosódico deliberado que transforma a sílaba átona em um ponto de tensão rítmico-melódica. Essa quebra de regularidade do pulso, por meio de um mecanismo musical, confere o peso dramático à expressão irônica da frase optativa.

5. Andamento

Embora não haja indicação de andamento na edição de Chediak (*apud* Buarque, p. 78-80), a análise da gravação original me leva a compreender que se trata de uma canção escrita em andamento rápido, ou *Allegro*, segundo a classificação do metrônomo de Maelzel⁵⁸. A gravação está próxima de 144 batidas por minuto (semínima = 144 BPM). A sensação de lentidão que se pode perceber não vem da velocidade do andamento, mas sim da estrutura melódica e do arranjo. O uso predominante de figuras de longa duração, como as semibreves no fim das frases da melodia principal, juntamente às pausas estratégicas, contrapõe-se ao pulso consistente da base rítmica e do baixo, gerando uma tensão que sublinha a carga dramática e a seriedade da canção.

6. Parâmetros expressivos

Tradicionalmente, os parâmetros expressivos (timbre, textura, dinâmica e agógica) integram a concepção composicional e são geralmente indicados na partitura. Já no contexto da Música Popular Brasileira (MPB), a partitura muitas vezes serve como registro melódico e harmônico básico, delegando as escolhas expressivas ao arranjo e à performance. Conforme observado na edição de Chediak (*apud* Buarque, p. 78-80), não há

⁵⁸ Metrônomo de Maelzel: Segundo Grove (1994, p. 600), trata-se de um aparelho aprimorado e patenteado por J. N. Maelzel, em 1815, utilizado para determinar o andamento musical. Possui como finalidade “estabelecer um andamento adequado para uma peça e a consistência do mesmo durante uma peça ou exercício”.

indicações de timbre, de textura específica do arranjo, de dinâmica ou de agógica. Essa ausência reforça a natureza interpretativa da MPB. Portanto, para aprofundar a análise, o estudo detalhado dos parâmetros citados será abordado na próxima seção, na qual os elementos de performance (a gravação original de Chico Buarque) serão examinados como parte integrante da criação sonora e dramática da canção.

3.3. A performance como unidade de sentido: integração poético-musical

Figura 17 – QR Code⁵⁹ para acesso à gravação original da canção “Deus lhe pague” (Chico Buarque, 1971).



Fonte: QR Code elaborado pela autora a partir da gravação disponibilizada no YouTube

Se a análise do texto poético revelou a sagacidade e a ironia, e a dos parâmetros musicais demonstrou a complexidade de sua estrutura sonora, é na performance que essa canção alcança sua unidade de sentido mais plena. Entendo que a obra não se limita à decodificação das palavras e das notas na partitura; seu significado final surge da síntese expressiva desses elementos no arranjo de Magro Waghbi e na interpretação vocal de Chico Buarque.

Assim, o estudo a seguir se concentrará na gravação original, compreendendo-a não apenas como um registro, mas também como um ato criativo que expressa as tensões e o efeito dramático da canção.

⁵⁹ Para fins de referência sonora, indica-se ao leitor a gravação original da canção, utilizada para a análise do presente trabalho e acessível por meio do QR Code apresentado.

3.3.1. A textura sonora: o arranjo como força expressiva

Uma das principais formas de transmitir o clima sombrio da canção “Deus lhe pague”, para além da composição de Chico Buarque, é o arranjo musical de Magro Waghbi, que acentua o clima de tristeza e de ressentimento presentes na letra. A instrumentação, baseada no timbre grave do piano e do baixo elétrico, denota a sobriedade e o caráter introspectivo de uma litania. Esse ambiente musical sombrio e formal, repleto de tensões harmônicas não convencionais, contrasta com a aparente gratidão expressa no título e na letra, criando uma atmosfera estética que evidencia a ironia presente na obra.

A textura sonora é predominantemente homofônica, com a melodia de Chico Buarque posicionada sobre uma complexa base de acordes, como já discutido. Contudo, no que diz respeito à textura, julgo importante destacar o diálogo entre a voz e o contrabaixo, que sugere uma relação de caráter contrapontístico: o baixo, que executa o pedal com movimento melódico interno (analisado na seção de harmonia), não apenas sustenta o pulso rítmico, mas se move em contraponto à linha melódica principal. Essa linha de sons graves e constantes, que se contrapõe à voz mais contida do eu lírico, remete a uma sensação de peso e de firmeza do arranjo. Ela atua como uma força estrutural que destoa do tom de lamento da voz, fortalecendo a ideia de que o sofrimento apresentado na canção é algo que acontece de forma cíclica e inevitável.

A textura torna-se mais densa também em outros momentos-chave – a partir da quinta estrofe – com a entrada do grupo vocal MPB-4, que intensifica a profundidade do lamento, e dos quatro trombones e do efeito sonoro de metralhadora, que contribuem para o clímax da canção, acrescentando a sensação de violência explícita ao som.

A instrumentação utilizada, de acordo com o documento do próprio arranjador, é constituída por um trio de base (piano, contrabaixo e bateria), violão, percussão (sem especificação dos instrumentos), berimbau, duas flautas, viola de dez cordas e quatro trombones. Há ainda a participação do grupo vocal MPB-4 e um efeito sonoro de metralhadora (sem detalhamento quanto à sua realização).

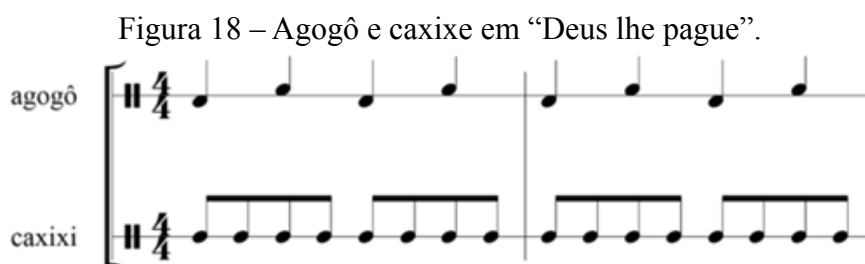
1. A instrumentação do arranjo

A partir da leitura do artigo de Pinto (2024), intitulado “Análise de ‘Deus lhe pague’ de Chico Buarque 40 anos depois”, e da audição repetida da canção, é possível, no entanto, detalhar, com mais precisão, a instrumentação do arranjo e o resultado expressivo. O referido autor organiza a instrumentação em três grupos distintos, “segundo o contexto cultural com que se associam normalmente” (Pinto, 2024, p. 86):

✓ Grupo 1: “grupo das percussões ligadas à música afro-brasileira”, formado pelo berimbau, agogô e caxixi

O berimbau (instrumento associado à música afro-brasileira, sobretudo à capoeira), no arranjo de “Deus lhe pague”, é executado de modo regular e pouco flexível. Conforme Pinto (2024, p. 85), ele executa “uma figura rítmica curta e nervosa”, de forma intermitente, o que contrasta com seu uso tradicional ritualístico.

Já o agogô e o caxixi, do início ao fim da canção, sem variação ou interrupção, são os responsáveis pela manutenção do pulso, pois o primeiro marca cada cabeça de tempo, alternando suas duas alturas, enquanto o segundo marca cada metade de tempo, como se vê na Figura 18 (Pinto, 2024, p. 85).



Fonte: Pinto, 2024, p. 86.

Os instrumentos citados normalmente são associados à base rítmica do samba e têm seu uso associado à ginga, à sensualidade e ao balanço. O que ouvimos no arranjo de “Deus lhe pague” é, porém, uma quebra desse uso. Na canção, em contraste, eles representam a rigidez, a repetição mecânica das células rítmicas, esvaziada de expressividade. Não há *rubatos*, *rallentandos*, *accelerandos*. Assim como escreve Pinto (2024, p. 86), esse uso de instrumentos de percussão pode ser entendido como uma “metáfora de certos aspectos já contidos na letra”. Segue o autor: “A perversão tímbrica

não cessa aí no uso desse grupo de instrumentos, mas está também na sua associação com os outros que formam o arranjo”.

✓ Grupo 2: piano, baixo elétrico, sopros e percussões de membrana (ou membranofones)⁶⁰

Embora os instrumentos deste segundo grupo (piano, baixo elétrico, sopros e membranofones) sejam frequentemente considerados uma base “neutra” de muitos gêneros, no arranjo de Magro, eles recebem um tratamento específico que confere uma conotação de referência cultural específica. Tal tratamento remete, conforme Pinto (2024, p. 86), à “trilha sonora de programas de rádio policiais”, populares entre as classes C e D das metrópoles à época do lançamento do LP *Construção*.

Esse grupo instrumental, portanto, “cumpre a função de dar à canção uma posição específica no tempo e no espaço” (Pinto, 2024, p. 87). Magro utiliza clichês que fazem alusão a essas trilhas, suscitando sensações de insegurança, neurose urbana, marginalidade, poluição, opressão policial e alienação (Pinto, 2024, p. 88), numa evidente conexão com a letra da canção.

Os clichês são encontrados na exploração dos registros graves do piano e nos “acordes policiais”⁶¹ (como o acorde menor com 7ª e 9ª maiores). O desenho do baixo “policial”, executado junto ao piano (Figura 19), assemelha-se às trilhas sonoras de *thrillers*⁶² e até à da série *Batman*. Em contraste com o *swing* do jazz, o arranjo impõe a esse grupo uma “majestade e ritmos quadrados” (Pinto, 2024, p. 87) e regulares na execução, reforçando a rigidez do sistema autoritário criticado na canção. O uso desses clichês radiofônicos foi precursor na canção popular como crítica ao supercrescimento e aos problemas inerentes às grandes cidades (Pinto, 2024).

⁶⁰ Membranofones: instrumentos de percussão que produzem som por meio de uma membrana. O som é produzido pela vibração de uma membrana esticada. Como exemplo, temos o tambor, o surdo, o atabaque, a conga – que possuem a afinação indeterminada; e o tímpano – que é um instrumento com afinação determinada (Grove, 1996, p. 455 – 458).

⁶¹ Termo utilizado por Phillip Tagg – reconhecido musicólogo – e adotado por Pinto, em seu artigo de 2024.

⁶² Filmes de ação policial.

Figura 19 – “Baixo ‘policial’ no arranjo de ‘Deus lhe pague’”.



Fonte: Pinto, 2024, p. 87.

✓ **Grupo 3: flauta (instrumento de sopro melódico) e violão de doze cordas**

A combinação tímbrica e melódica apresentada no arranjo evoca o elemento regional nordestino – uma associação que Pinto (2024, p. 88) classifica como “não necessária, apenas possível”. Isso se dá na medida em que o violão de doze cordas assemelha-se à viola caipira (instrumento mestiço branco/índio por excelência); e a flauta, ao pífano.

A análise musical realizada indica que, no geral, principalmente a flauta (instrumento de sopro melódico) executa trechos baseados em escalas exóticas e/ou inventadas, terminologia adotada por Pinto (2024, p. 90). Isso pode ser visto e ouvido ao fim da introdução (Figura 20) e, ainda, ao fim das frases a partir da estrofe 3, como, por exemplo, a melodia da Figura 21, entre outros momentos.

Figura 20 – Introdução executada pela flauta no arranjo de “Deus lhe pague”.



Fonte: elaborado pela autora (2025).

Figura 21 – “Melodia da flauta em ‘Deus lhe pague’”.



Fonte: Pinto, 2024, p. 88.

Na *coda*, é possível observar que a flauta (instrumento de sopro melódico) executa uma linha melódica anteriormente destinada à voz solista, assumindo, assim, a função de manter a unidade temática da canção.

Quanto ao timbre da flauta (instrumento de sopro melódico), no entanto, apresenta caráter ambíguo e variável: por meio da audição, ele transita entre a pureza da flauta

transversal e a sonoridade mais nasal e encorpada do oboé ou do clarinete. Essa imprecisão é um aspecto fundamental da análise e pode ser causada por dois elementos relacionados à produção musical: 1. A complexidade da mixagem dos anos 1970 que pode ter gerado um timbre híbrido decorrente do tratamento sonoro aplicado à flauta. 2. A alternância e a sobreposição de diferentes instrumentos de sopro melódicos (como flauta, oboé e/ou clarinete) durante a gravação, cuja presença não consta da ficha técnica do LP *Construção*, no arquivo de Magro Waghbi (s/d), nem é mencionada no artigo de Pinto (2024).

Independentemente de nominar o instrumento de sopro, a “estranheza” desse grupo pode ser entendida como de natureza contextual, e não como de aspectos técnicos ou rítmicos. Ela reside na justaposição dessa linha melódica coesa contra uma narrativa sonora dominada pela rigidez maquinal e pelo clichê policial urbano.

2. A estrutura e a organização do arranjo:

Quanto à organização e ao fluxo do arranjo, podemos dividi-los segundo as estruturas textual e musical. Assim, temos a introdução, as estrofes 1 e 2, as estrofes 3 e 4, as estrofes 5 e 6, além da *coda* final.

✓ Introdução: rigor e fluxo

A introdução, que se estende por quatro compassos (aproximadamente 13 segundos), apresenta os instrumentos do Grupo 1 (percussão afro-brasileira), com agogô e com caxixi marcando o pulso maquinalmente (Pinto, 2024), e o berimbau executando sua figura “rítmica nervosa”.

A base harmônica é delineada pelo piano (crucial para o clichê policial) e pelo violão, enquanto o baixo executa o desenho em oitavas (**Si – Si**).

No terceiro compasso, a flauta entra com um desenho melódico já mencionado na Figura 18. Essa linha é sobreposta ao primeiro acorde resultante da junção dos quatro trombones, cuja dissonância eleva a tensão e a angústia.

✓ Estrofes 1 e 2: a ênfase na rigidez contida

Na primeira estrofe, a voz de Chico Buarque surge em dinâmica contida, com articulação precisa da letra e do ritmo, em sintonia com a estratégia de economia instrumental definida no arranjo.

A instrumentação concentra-se na primeira camada da textura sonora, composta pelos instrumentos que estabelecem a “rigidez maquinal” imposta pelo agogô e pelo caxixi (Pinto, 2024). Isso ocorre em contraponto ao diálogo entre a voz e o baixo em movimento (executado pelo piano e pelo contrabaixo).

Acrescido do violão, esse conjunto forma a base harmônica e rítmica da canção que, desprovida dos timbres dos metais, do berimbau e dos membranofones (responsáveis por uma conotação mais tensa), mantém uma expressividade que espelha o conteúdo da letra.

A calma irônica da performance vocal, portanto, é reforçada pela contenção instrumental do arranjo, que atua como complemento sonoro para os verbos de conformidade e subsistência (primeira estrofe) e de alienação e distração (segunda estrofe).

✓ Estrofes 3 e 4: o crescendo instrumental

A partir da terceira estrofe, embora a estrutura básica se mantenha, inicia-se um *crescendo* na textura sonora do arranjo. O instrumento de sopro melódico (comumente referenciado como flauta, ainda que a qualidade tímbrica da gravação sugira ser um clarinete ou um oboé) atua em uníssono ou em oitava com o piano. Independentemente de sua identificação precisa, dificultada pela mixagem dos anos 1970, esse instrumento da família das madeiras, juntamente com os trombones, passa a intervir nos finais dos versos, preenchendo o espaço da nota longa executada pelo cantor e das pausas vocais, reforçando o sentimento de agonia, em contraste com o uso, na letra, de termos de resignação e de alienação.

Na quarta estrofe, o adensamento da textura sonora intensifica-se quando os sopros voltam a intervir de forma mais significativa. Enquanto o instrumento de sopro de madeira (flauta, clarinete, oboé) executa um desenho melódico em segundas (que se assemelha a uma variação da melodia principal), os trombones produzem acordes dissonantes em bloco ao fim da frase. Esse procedimento cria uma dissonância expressiva que reflete o agravamento dos sofrimentos físico e emocional presentes na letra. Tal adensamento culmina na explosão vocal que se inicia ao encerramento da estrofe, sendo o “grito” em oitava superior o auge da tensão antes do desfecho, conforme discutido na seção dedicada à performance vocal.

✓ Estrofes 5 e 6: o clímax e a voz coletiva da agonia

A quinta estrofe marca o ápice do adensamento textural. Nesse momento, o grupo vocal MPB-4 entra na gravação, introduzindo uma camada de vozes sustentadas que acrescenta peso e solenidade à litania. Soma-se a isso a base harmônica contínua do piano (provavelmente um sintetizador ou um órgão), que utiliza um timbre *pad* ou *choir*⁶³. A combinação desse timbre eletrônico, que atua como uma extensão artificial do coro, com as vozes do MPB-4 (em coro) amplia a sensação de massa sonora, conferindo à litania uma qualidade litúrgica de grande impacto. O teclado, nesse contexto, não executa uma linha melódica; desempenha, sim, uma função tímbrica e harmônica, transformando a agonia individual em uma manifestação coletiva de peso dramático, preparando o cenário para o encerramento de “Deus lhe pague”.

Ao final dos versos, a partir da quinta estrofe, irrompe o efeito sonoro de metralhadora (Pinto, 2024). Esse som, que representa a violência explícita da opressão, é produzido principalmente pelos membranofones (rolamento rápido no tímpano), sendo reforçado pelo peso dos acordes dissonantes dos trombones, que atingem aqui seu pico de intensidade no arranjo, culminando na representação sonora das ameaças urbana e policial.

A última estrofe mantém o adensamento textural, reunindo as camadas sonoras incorporadas progressivamente desde o início. Essa configuração do arranjo coincide com o texto, que intensifica a tensão ao longo dos versos e atinge a expressão máxima de sofrimento e de dor da canção.

✓ Coda: o desfecho em acorde aberto

A *coda*, que se segue à última estrofe cantada, inicia apenas com os instrumentos reiterando a melodia, a harmonia e o ritmo até então apresentados. O adensamento textural permanece: o instrumento de sopro melódico assume a linha melódica principal (que antes estava com a voz do eu lírico), enquanto os trombones reforçam a harmonia e os acordes dissonantes em bloco, além de complementarem os finais de cada frase com um desenho melódico/harmônico. O efeito sonoro das metralhadoras é retirado de cena, entretanto a

⁶³ *pad*: pode ser explicado como um som destinado a sustentar acordes harmônicos por longos períodos, servindo como um “colchão” ou “tapete” sonoro que pode ser reproduzido por um sintetizador.
choir: um som de *pad* que imita vozes humanas (coro), que pode ser encontrado em órgãos ou sintetizadores.

tensão se sustenta tanto pelo peso do coro e dos metais, quanto pela ambientação e pela reverberação da mixagem. A *coda* instrumental prossegue até a frase final, quando a voz de Chico Buarque e o grupo vocal MPB-4 retornam para a enunciação derradeira – “Deus lhe pague”, prolongada por treze tempos e acompanhada por toda a massa instrumental e vocal.

A canção encerra subitamente em um acorde “aberto” de **Em 6º**, cuja ausência de resolução musical funciona como comentário final do arranjo de Magro Waghbi: a ideia de um ciclo de opressão que não têm fim, marcado pela sensação de peso e de inevitabilidade.

A força dramática do arranjo reside, em grande medida, no controle da dinâmica e na condução da progressão instrumental. Magro emprega a instrumentação para enriquecer o espectro tímbrico e para gerir a tensão da narrativa. Elementos de maior impacto – como metais e membranofones – são intencionalmente suprimidos ou mantidos de forma sutil nos momentos de conformidade irônica, enquanto a tensão emerge do adensamento progressivo da textura sonora e da reintrodução de timbres associados à angústia. A economia instrumental inicial representa, portanto, uma escolha expressiva decisiva: permite que a base (baixo, piano, violão e percussão maquinal) atue como estrutura sonora constante e implacável, ao passo que os demais instrumentos são mobilizados no desenvolvimento do *crescendo* dramático.

3.3.2. A performance vocal: entre a aparente neutralidade e o sarcasmo

A interpretação de Chico Buarque em “Deus lhe pague” materializa o conflito central da obra, servindo como a voz do oprimido que não pode se manifestar, nem “gritar”. A performance vocal espelha a prosódia da canção e é marcado por sua contenção expressiva. O eu lírico canta, em grande parte da música, em uma dinâmica *piano* ou *mezzo piano*, com uma entonação grave e monótona, com pouca variação de altura, evocando o caráter ritualístico de uma litania. Essa contenção contrasta com a intensidade emocional da letra. A voz “inexpressiva” e “apagada” gera a impressão de aparente neutralidade, expressando não um estado emocional literal, mas servindo como uma

máscara de resignação que, por si só, possui uma ironia profunda, fortalecendo o sarcasmo dos agradecimentos.

A dinâmica e a agógica na performance vocal de Chico Buarque expressam a exaustão e a resistência do eu lírico, por meio do tom de lamento e de súplica. A voz acompanha o pulso da canção de forma contínua, acentuando o caráter monótono e repetitivo da litania. A performance vocal, no entanto, apresenta desvios significativos em alguns momentos cruciais:

- ✓ Apesar de a partitura indicar oito (8) tempos ao término de cada frase, o intérprete canta a nota final em apenas quatro tempos, com leve *fade-out* na dinâmica. Essa diminuição intencional da agógica indica uma resignação prévia, como se o eu lírico perdesse o “fôlego”, isto é, a capacidade de sustentar o lamento, consolidando a noção do peso de seu sofrimento.
- ✓ A síncope que ocorre ao final de cada estrofe representa a ruptura da regularidade do pulso. Nas estrofes iniciais, a entonação grave realça a ironia, garantindo que o sarcasmo seja transmitido com uma calma que denuncia a raiva. Nesse momento, a síncope pode ser interpretada como uma hesitação pontual da resignação, ou seja, o instante em que a máscara da contenção se rompe, dando lugar ao sarcasmo controlado da frase optativa.
- ✓ A transição da quarta para a quinta estrofe marca a mudança do tom expressivo da canção. O intérprete passa a cantar a melodia uma oitava acima, na região aguda da voz, com maior projeção vocal (entre *mezzo forte* e *forte*). Entendo que, nesse ponto, a raiva, o descontrole e a angústia ganham forma, substituindo a ironia fria por um desespero mais explícito. Nesse novo nível expressivo, o *fade-out* é descartado, e a nota é sustentada por oito (8) tempos, o que intensifica a sensação de angústia.

O ápice ocorre ao final da última estrofe. Há um novo *crescendo* na performance vocal, que coincide com o ápice da degradação humana descrita na letra. Após um interlúdio instrumental, que se encaminha ao encerramento da música, a voz reentra para entoar a ironia do desejo final. O prolongamento extremo da nota final se impõe, sendo sustentado por 13 tempos. Esse ato transforma a duração em uma performance de

resistência: o intérprete força sua voz e seu controle respiratório ao limite da exaustão, corroborando, de forma sarcástica e amargurada, para a ideia de uma duração quase interminável do sofrimento, contra a qual a voz do eu lírico parece se rebelar, ainda que sem ruptura efetiva.

3.3.3. A síntese final: o arranjo, a performance e o significado social da canção

O arranjo de Magro Waghbi para “Deus lhe pague” estabelece uma estrutura de conflito que descarta qualquer sentimento de alegria ou de esperança, operando como um comentário social autônomo. Sua força expressiva reside na intencional “estranheza” (Pinto, 2024), caracterizada pela justaposição de elementos contraditórios: clichês radiofônicos (o clichê policial e a rigidez maquinal) que coexistem com um grupo de instrumentos de percussão originalmente ligados à música afro-brasileira. A rigidez maquinal da base rítmica altera o uso convencional dos instrumentos de percussão (associados ao samba e à capoeira), ao passo que a violação do uso tradicional dos timbres de alguns dos instrumentos (relacionados a grupos populacionais vulneráveis) cria uma metáfora da repetição mecânica e esvaziada de sentido imposta pela opressão urbana, adicionando uma especificação étnica e classista à mensagem (Pinto, 2024, p. 88).

A performance atua como a confluência dessa tensão estrutural, confirmando a mensagem por meio da convergência entre a poética, o canto e o arranjo. Nesse sentido, retomo a observação de Pinto (2024, p. 84-85) acerca do emprego igualitário de todos os elementos composicionais, conjugados, na comunicação de um único conteúdo:

O fator mais impressionante a sobressair da análise de “Deus lhe pague” é o emprego igualitário de todos os elementos composicionais disponíveis conjugados na comunicação de um único conteúdo expressivo. Pode-se dizer que nesta canção, a letra, o canto, o arranjo, a harmonia, a melodia, o ritmo, dizem aproximadamente a mesma coisa usando de recursos diferentes, e ao se superporem no todo da canção, interferem uns nos outros amplificando-se mutuamente (Pinto, p. 84-85).

Essa síntese se manifesta na manipulação prosódica do texto verbal: o que seria um “mero agradecimento” ou uma “simples saudação” em forma de pedido – *Deus lhe pague*

– transforma-se, por meio da síncope (presente tanto na partitura quanto na performance vocal), em um recurso dramático que subverte a cortesia e o agradecimento em cinismo.

Essa tensão criada na voz é validada e amplificada pela instrumentação e pela construção do arranjo. O adensamento progressivo da textura sonora é evidente, iniciando-se com a sonoridade grave, de caráter solene (que se aproxima de uma ambiência fúnebre, sem, contudo, configurar um réquiem no sentido estrito), evoluindo com a rigidez maquinal da base rítmica, cuja regularidade impõe a litania e o fatalismo. O clímax é atingido na quinta estrofe, quando o *crescendo* da textura sonora culmina na entrada do grupo vocal MBP-4 e no efeito sonoro de metralhadora. O toque final da expressividade é dado pela espacialidade da gravação. A mixagem constrói uma atmosfera percebida como distante, brilhante e grandiosa, sugerindo o uso de reverberação do tipo *hall*, a qual, à medida que se intensifica, reforça o caráter irônico da litania. O som solene transforma o lamento individual em um registro sonoro que acentua o caráter ritualístico da súplica, em que o arranjo passa a funcionar como expressão da própria opressão, cujo sofrimento permanece aberto, fortalecido pela ambiguidade do acorde final da canção.

Considerando os aspectos analisados neste capítulo que, articulados, sustentam a compreensão da canção como um todo constituído pela integração dos parâmetros tanto poéticos quanto musicais e do contexto histórico, mediados pela performance, entendo que o *corpus* metodológico aplicado a “Deus lhe pague” revela a eficácia da canção como instrumento de resistência.

A análise demonstra que a unidade de sentido da obra não reside apenas no texto ou na música isoladamente, mas na forma como a performance materializa a ironia da gratidão compulsória por meio de uma sonoridade ritualística e opressiva. Essa engrenagem estética, contudo, representa apenas um dos pilares de sustentação do projeto crítico do álbum. Se, em “Deus lhe pague”, a tensão se manifesta pela subversão do sagrado e da palavra, a continuidade desta pesquisa desloca o foco para a análise de “Construção”, na qual essa tensão se reorganiza por meio da fragmentação discursiva, da montagem poético-musical e da representação do colapso do sujeito na experiência urbana.

CAPÍTULO IV – Entre a máquina e o homem: performance e crítica social em “Construção”

E na canção – palavra cantada – mais do que na poesia, a palavra é *corpo*: modulada pela voz humana, portanto, carregada de marcas corporais; carregada de valor significante. A canção é isso: ligação de *sena* e *soma* (signo e corpo), no belo trocadilho que o grego oferece (Meneses, 2002, p. 235).

Dando continuidade às análises das obras selecionadas para esta pesquisa, volto-me à “Construção”, também escrita e lançada em pleno período da Ditadura Militar brasileira. Se, como propõe Meneses (2002), a canção é o lugar em que a palavra se faz corpo, em “Construção” entendo que se configura um processo paradoxal: a palavra poética descreve a dissolução desse corpo em engrenagem.

O ponto central de análise recai sobre a estratégia de organização da composição. Investigo, então, o mecanismo da substituição lexical e a métrica rígida das proparoxítonas como representação do trabalho no funcionamento da própria composição. Procuro demonstrar como a estrutura métrica e o arranjo orquestral materializam a engrenagem do trabalho alienado apresentado na letra, culminando no desfecho do sujeito-máquina.

Para desvendar as camadas que compõem “Construção”, adoto um caminho analítico fundamentado no rigor metodológico delineado anteriormente, aplicando-o ao arcabouço desta peça. Em paralelo à letra da música, compreendo, portanto, a canção como um organismo integrado, no qual o texto poético, o plano musical e o arranjo convergem para articular uma obra de crítica social que materializa, em sua própria composição, as fraturas do Brasil da ditadura.

“Construção”, composta e lançada em 1971, é a faixa-título do álbum homônimo e ocupa a última faixa do Lado A. Em pleno período da Ditadura Militar, sua passagem ilesa pela censura prévia causou surpresa. Conforme aponta Henrique (2021), tal fato não se

deveu à benevolência dos censores, mas a uma astuta manobra jurídica da gravadora Philips: ao solicitar o veto integral da música, o advogado da empresa teria induzido o órgão a uma decisão reativa, liberando-a sem ressalvas, possivelmente subestimando a crítica nela contida.

A composição alcançou grande sucesso no momento de seu lançamento, consolidando-se como um marco que permanece no cânone musical brasileiro. A presença da música na lista das “100 Maiores Músicas Brasileiras” publicada pela revista *Rolling Stone Brasil*, em 2009, inclusive ratifica uma percepção já consolidada na historiografia da MPB. Na literatura crítica, essa relevância é frequentemente associada à capacidade de Chico Buarque de unir sofisticação estética e denúncia social. Em *Desenho Mágico* (2002, p. 144), Adélia Meneses identifica a obra, ao lado de “Pedro Pedreiro”, como uma das “canções emblemáticas da vertente crítica, podendo-se enquadrar como um testemunho doloroso das relações aviltantes entre o capital e o trabalho”. Nesse sentido, a aproximação entre ambas não se limita à classificação crítica; evidencia, também, uma recorrência temática na obra do compositor, especialmente na construção da figura do trabalhador urbano e de suas formas de alienação, ainda que não constitua, neste estudo, um eixo analítico central⁶⁴.

Essa leitura encontra ressonância na interpretação de Marcos Napolitano (2003), que compreende “Construção” como uma radicalização da relação entre “não-tempo” e “não-ser”, na qual o operário, submetido à lógica do trabalho mecanizado, tem sua experiência esvaziada e reduzida a um funcionamento automático. Para o autor, a canção constrói uma figura trágica marcada pela monotonia, pelo mecanicismo dos gestos e pela suspensão de uma temporalidade qualitativa, elementos que convergem para uma representação crítica da desumanização no contexto da ditadura.

⁶⁴ É possível ainda aproximar “Pedro Pedreiro” e “Construção” a partir de suas distintas configurações da temporalidade. Se, na primeira, o tempo parece não passar, caracterizando a espera improdutiva do trabalhador, na segunda, o tempo não para, instaurando um fluxo contínuo e mecanizado que conduz ao trabalho automatizado e reiterado. Paralelamente, observa-se uma diferença nos graus de individualização: em “Pedro Pedreiro”, o sujeito, ainda que tipificado, mantém traços identificáveis, enquanto, em “Construção”, essa individualidade se dilui, dando lugar a uma figura funcional e anônima no interior de um sistema coletivo.

Embora a crítica e a academia frequentemente classifiquem “Construção” como uma canção de protesto, o próprio autor refuta tal rótulo⁶⁵. Em diversas ocasiões, Chico Buarque declarou não se reconhecer como artista engajado nesse gênero. Especificamente sobre essa música, é significativo o trecho da entrevista concedida à revista *Status*, em 1973, em que ele descreve o processo de escrita da obra.

Chico: Não passava de uma experiência formal, jogo de tijolos. Não tinha nada a ver com o problema dos operários – evidente, aliás, sempre que se abre a janela.

Status: Portanto, não havia nenhuma intenção na música.

Chico: Exatamente. Na hora em que componho, não há intenção – só emoção. Em Construção, a emoção estava no jogo de palavras (todas proparoxítonas). Agora, se você coloca um ser humano dentro de um jogo de palavras, como se fosse... um tijolo – acaba mexendo com a emoção das pessoas.

Status: Então, não se liga com intenção?

Chico: Tudo é ligado. Mas há diferença entre fazer a coisa com intenção ou – no meu caso – fazer sem a preocupação do significado. Se eu vivesse numa torre de marfim, isolado, talvez sáísse um jogo de palavras com algo estéreo no meio, a Patagônia, talvez, que não tem nada ver com nada. Em resumo, eu não colocaria na letra um ser humano. Mas eu não vivo isolado. Gosto de entrar no botequim, jogar sinuca, ouvir conversa de rua, ir ao futebol. Tudo entra na cabeça em tumulto e sai em silêncio. Porém, resultado de uma vivência não solitária, que contrabalança o jogo mental e garante o pé no chão. A vivência dá a carga oposta à solidão e vem da solidariedade – é o conteúdo social. Mas trata-se de uma coisa intuitiva, não intencional: faz parte da minha formação que compreende – igual aos outros da mesma geração – jogar bola e brigar na rua, ler histórias em quadrinhos, colar, aos seis anos, cartazes a favor do Brigadeiro por causa dos meus pais, contrários ao Estado Novo (*Status*, 1973 *apud*, Meneses, 2002, p. 145).

A análise do discurso do compositor revela uma tensão dialética central: embora Chico Buarque afirme que “não existe intenção na hora de criar”, sua produção permanece vinculada às experiências cotidianas. De acordo com Meneses (2002, p. 145-146), a eficácia de “Construção” decorre da escolha e do uso das “palavras certas para seu desenho lógico”, conferindo à canção um “desenho mágico”. O rigor formal e o jogo de palavras, entretanto, não anulam o conteúdo social. O compositor destaca que, ao inserir um “ser humano dentro de um jogo de palavras”, o resultado adquire força simbólica e crítica que

⁶⁵ A recusa de Chico Buarque em reconhecer o caráter politizado de sua obra, especialmente em entrevistas concedidas durante o período de maior repressão da Ditadura Militar, pode ser compreendida também como uma estratégia discursiva diante da censura. Como observa Adélia Meneses (2002), tal negação não invalida o conteúdo crítico da canção, mas evidencia a tensão entre criação artística, recepção pública e contexto histórico.

transcende a intenção inicial. A partir dessa leitura, compreendo que a criação artística de Chico Buarque se posiciona entre a experimentação estética e a vivência social, característica marcante de sua obra.

Por meio dessa articulação, com um enredo centrado na trajetória de um operário da construção civil que morre durante o exercício de sua profissão no contexto do chamado “Milagre Econômico” da Ditadura Militar brasileira, aliado à experiência formal do jogo de palavras, Chico Buarque estrutura um “amálgama desses elementos para construir uma narrativa densa e crítica, em forma de canção, sem parâmetros no cancionário nacional” (Henrique, 2021).

Apesar de sua duração de quase sete minutos, algo incomum para as rádios da época divulgarem, “Construção” alcançou grande sucesso. Segundo Menescal, “as pessoas queriam cortar um pedaço e eu precisava explicar que aquilo não era possível” (Henrique, 2021). Para facilitar a veiculação e auxiliar o público na memorização da extensa letra, a estratégia foi imprimi-la na contracapa do LP.

A seguir, apresento a análise fundamentada no aporte metodológico do Capítulo 2, que abarca o estudo dos parâmetros poéticos, dos parâmetros musicais e, por fim, da performance, com o objetivo de articular esses elementos para uma compreensão mais aprofundada da composição.

4.1. A poética da repetição e da variação em “Construção”

A arquitetura textual de “Construção” não se limita a descrever o cotidiano; ela o reconfigura por meio de um rigor métrico sistemático. Ao utilizar um léxico aparentemente simples, ancorado na fala comum, compreendo que Chico Buarque submete a linguagem a um regime de organização cujas engrenagens formais representam a própria alienação do operário em cena. Como observa Telles (2009, p. 7), a linguagem literária se distancia do uso habitual justamente por essa disposição artística e deliberada de seus elementos.

No caso dessa obra, a complexidade não é meramente ornamental. Entendo que os jogos sonoros e as substituições lexicais, que Meneses (2002) identifica como fundamentais para sua dimensão estética, constituem os parâmetros poéticos que transformam o objeto musical em um campo de experimentação simbólica. Mais do que

um trânsito entre o “popular” e o “erudito”, a linguagem ancorada no cotidiano opera como um dispositivo técnico que espelha o esvaziamento da subjetividade do operário.

A poética de “Construção” baseia-se em um mecanismo metalinguístico⁶⁶: sua estrutura formal reflete o processo de montagem que descreve. Assim, quando o compositor afirma que a obra é um “jogo de tijolos”, ele se refere ao modo como os versos e as palavras são organizados e encaixados com precisão, como se cada palavra ou expressão fosse uma peça na construção do poema. Nessa perspectiva, considero que a letra não apenas “fala” sobre a construção; ela se elabora diante do ouvinte, convertendo o ato de compor em metáfora do seu próprio tema.

“Construção”

Amou daquela vez como se fosse a última
Beijou sua mulher como se fosse a última
E cada filho seu como se fosse o único
E atravessou a rua com seu passo tímido

Subiu a construção como se fosse máquina
Ergueu no patamar quatro paredes sólidas
Tijolo com tijolo num desenho mágico
Seus olhos embotados de cimento e lágrima

Sentou pra descansar como se fosse sábado
Comeu feijão com arroz como se fosse um príncipe
Bebeu e soluçou como se fosse um náufrago
Dançou e gargalhou como se ouvisse música

E tropeçou no céu como se fosse um bêbado
E flutuou no ar como se fosse um pássaro
E se acabou no chão feito um pacote flácido
Agonizou no meio do passeio público
Morreu na contramão atrapalhando o tráfego

Amou daquela vez como se fosse o último
Beijou sua mulher como se fosse a única
E cada filho seu como se fosse o pródigo
E atravessou a rua com seu passo bêbado

Subiu a construção como se fosse sólido
Ergueu no patamar quatro paredes mágicas
Tijolo com tijolo num desenho lógico
Seus olhos embotados de cimento e tráfego

Sentou pra descansar como se fosse um príncipe
Comeu feijão com arroz como se fosse o máximo

⁶⁶ Metalinguístico – “Relativo à metalinguagem, ao tipo de linguagem que descreve a própria ou outras linguagens”. Disponível em: <https://www.dicio.com.br/metalinguistico/>. Acesso em: 02 nov. 2025.

Bebeu e soluçou como se fosse máquina
Dançou e gargalhou como se fosse o próximo

E tropeçou no céu como se ouvisse música
E flutuou no ar como se fosse sábado
E se acabou no chão feito um pacote tímido
Agonizou no meio do passeio náufrago
Morreu na contramão atrapalhando o público

Amou daquela vez como se fosse máquina
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
E se acabou no chão feito um pacote bêbado
Morreu na contra-mão atrapalhando o sábado

4.1.1. A máquina da palavra: o mecanismo da substituição lexical

A estrutura formal de “Construção” aproxima-se do funcionamento de uma máquina. Em vez de um esquema de rimas fonéticas, a canção adota a repetição sonora e sintática como princípio organizador. Com isso, cria-se uma espécie de “rima por analogia”. O texto produz ritmo e musicalidade não por semelhança fonética, e sim por regularidade formal. A ausência de rimas fixas configura-se como estratégia poética: o verso torna-se máquina, e o som, em paralelo ao trabalho do operário, repete-se de forma contínua.

Do ponto de vista linguístico, Chico Buarque utiliza a substituição lexical de modo sistemático. A estratégia consiste na permuta de termos em uma mesma organização frasal, mantendo-se a forma sintática e alterando-se o conteúdo semântico. Em “Construção”, o compositor opera tal alteração nas palavras finais de cada verso. Essa técnica resulta, ao mesmo tempo, em repetição e em variação, representando um jogo poético em que a forma é estável e o sentido se ressignifica.

Em síntese, a estrutura de “Construção” fundamenta-se em um sistema de permutações, no qual o deslocamento das proparoxítonas finais reconfigura o destino do protagonista. A análise do texto permite observar que a repetição dessas proparoxítonas opera não apenas como recurso sonoro, mas também como engrenagem rítmica que se aproxima do cotidiano repetitivo do operário. Nessa leitura, considero que esse

mapeamento de recorrências e a disposição das proparoxítonas ao longo das estrofes encontram-se detalhados no documento anexo.

Outra característica que mostra o funcionamento estrutural da obra é o fato de todos os versos serem escritos com 12 sílabas poéticas, ou seja, versos alexandrinos clássicos com acentos na sexta e na décima segunda sílaba poética. A demonstração detalhada desse rigor métrico, aplicada a cada verso, pode ser consultada na “letra em escansão” dos apêndices deste trabalho. É igualmente importante destacar que “todos os 41 versos que compõem a canção terminam com palavras proparoxítonas, ou seja, possuem o acento tônico na antepenúltima sílaba” (Kolling de Oliveira e Ribeiro 2024, p. 67).

No que diz respeito às proparoxítonas utilizadas na música, segundo os autores citados, podemos observar que se trata de:

[...] vinte proparoxítonas que por vezes se repetem, alteram o gênero e/ou número, e que se intercalam. São substantivos e adjetivos que fundamentam as ações que se desenrolam ao longo da canção e fortalecem sua temática. São elas, aqui organizadas em ordem alfabética: bêbado, flácidas/o, lágrima, lógico, mágicas/o, máquina, máximo, música, naufrago, pássaro, príncipe, pródigo, próximo, público, sábado, sólidas/o, tímido, tráfego, última/o, única/o (Kolling de Oliveira e Ribeiro 2024, p. 67).

O uso de proparoxítonas no final dos versos apresenta relevância prosódica. Essas palavras tendem a ser mais longas e, com a tonicidade na antepenúltima sílaba, produzem uma cadência descendente que pode ser associada à queda do operário. Assim, ao longo de toda a obra, com os versos finalizando em um desenho descendente, o autor prepara gradativamente o desfecho: a queda/morte do operário. A prosódia da letra de “Construção” evidencia, nesse sentido, o modo como Chico Buarque articula o som, o ritmo e o sentido das palavras.

O compositor mantém a estrutura dos versos (sintática e rítmica), mas a alteração das palavras finais provoca um deslocamento semântico que afeta os sentidos poético e emocional do texto. Por exemplo, a comparação entre as estrofes 1 e 5 revela que o tom inicial é modificado pelas trocas (“última” → “último”; “última” → “única”; “único” → “pródigo”; “tímido” → “bêbado”), compondo uma imagem de desgaste e desumanização. Essa técnica é aplicada ao longo de toda a composição, de modo que as estrofes 1→5;

2→6; 3→7; 4→8 mantêm a mesma organização, com alterações apenas nas últimas palavras de cada verso.

Esse recurso não se restringe ao plano formal. Na minha compreensão, ele resulta em uma repetição comparável à mecânica do trabalho, em paralelo ao que se observa na letra. O operário repete diariamente os mesmos gestos, enquanto a canção retoma o mesmo arcabouço, com pequenas variações nas palavras finais. A substituição lexical atua, assim, como uma metáfora formal da alienação: o texto se “reconstrói” como o trabalhador constrói o prédio, até o colapso. Configura-se, desse modo, um procedimento metalinguístico, no qual a própria estrutura poética sustenta o caráter crítico.

4.1.2. A rigidez e o colapso: a narrativa cíclica da rotina e da morte

O mote central da peça é a história do operário, figurado como um sujeito-máquina em seu último dia de vida e de trabalho. Por meio desse enredo, narram-se os momentos que antecedem sua morte, ocorrida em um dia “normal” de trabalho, em contraste com o otimismo propagado pelo chamado “Milagre Econômico”. Para Meneses (2002, p. 144), a crítica é o motor do texto, que expõe a “relação aviltante entre o capital e o trabalho”, na qual a morte do operário não é vista como uma tragédia humana, mas como um estorvo que “atrapalha o tráfego”, o “público” e o “sábado”.

“Construção” pode ser interpretada como uma forma híbrida entre a crônica poética e a poesia épica moderna. Conforme propõe Leite (2023), a composição se insere em uma vertente de orientação épica, distanciando-se do lirismo anterior do compositor para assumir uma função de interpretação crítica do país. Essa perspectiva converge com a análise de Meneses (2002), que afirma que a obra atua como uma crônica da desumanização, pois nela o episódio recorrente da morte de um operário é elevado à condição de tragédia coletiva, revelando os efeitos da modernização urbana e industrial brasileira.

Em um formato de orientação épica (que relata a ação de um trabalhador da construção civil morto no exercício da profissão), “Construção” articula-se como uma crônica, apresentando a narrativa em atos: a despedida, o trabalho, o descanso e a morte. A estrutura é cíclica, e o tom dos versos se torna gradualmente mais tenso a cada repetição.

Entendo que a sequência de ações (amar, beijar, subir, tropeçar) mantém-se estável, refletindo uma rotina rígida e exploratória.

Nesse sentido, alguns autores estabelecem uma analogia entre “Construção” e a ópera. Em um vídeo⁶⁷ (2019), Clara Jorgewich atesta: “Construção é prédio em obra. Obra vem de *opus*. *Opus* virou ópera. Ópera, gênero dramático-musical, que nasceu das tragédias gregas”. Em seguida, acrescenta: “No libreto desta ópera, Chico conta a história trágica de um obreiro, como tantos da construção civil no Brasil. Enquanto a letra descreve a construção do prédio, também descreve a construção da sua própria estrutura poética. É pura metalinguagem” (Jorgewich, 2019).

A transposição do épico para o cotidiano aproxima “Construção” de uma poesia narrativa de caráter social, na qual a crítica emerge tanto do conteúdo quanto da forma. A partir dessa articulação, destaco que a obra ultrapassa o relato da vida diária e se configura como uma narrativa poético-musical de dimensão épica, na qual o trabalhador figura como protagonista simbólico de uma tragédia coletiva.

O rigor estrutural: a divisão em três partes e o verso-desfecho

Em “Construção”, percebo um rigor formal cuja estrutura reflete a repetição mecânica e o automatismo da vida do operário. A composição organiza-se em três partes, articuladas por repetição e por variação mínima entre os versos:

- ✓ **Primeira parte:** apresenta 17 versos distribuídos em quatro estrofes, sendo as três iniciais formadas por quatro versos e a última acrescida de um verso-desfecho (“Morreu na contramão atrapalhando o tráfego”), que antecipa o desfecho trágico da narrativa.
- ✓ **Segunda parte:** retoma integralmente a configuração métrica e sintática da anterior, com alteração apenas da última palavra de cada verso. Aqui, o verso-desfecho (“Morreu na contramão atrapalhando o público”) substitui “tráfego” por “público”.
- ✓ **Terceira parte:** mais breve, compõe-se de seis versos seguidos do mesmo verso-desfecho final. Nela, fragmentos das suas seções anteriores são

⁶⁷ Clara MostraLíngua: Disponível em: <http://www.youtube.com/watch?v=I8T9TCKPN3M>. Acesso em: 1º nov. 2025.

reorganizados, funcionando como uma síntese estrutural e simbólica. O verso-desfecho (“Morreu na contramão atrapalhando o sábado”), com a alteração da última palavra, amplia o alcance da tragédia banalizada.

Concordando com Meneses (2002), relaciono esse mecanismo ao funcionamento de um cubo mágico: as peças, isto é, o arcabouço dos versos, permanecem as mesmas; a cada movimento ou alteração das proparoxítonas finais, produz-se, no entanto, um novo resultado visual e semântico. A homofonia das rimas proparoxítonas instaura uma monotonia na sequência de ações, ao mesmo tempo em que esses sons repetitivos geram uma unidade rítmica que associa à própria passagem dos dias: uma sequência de eventos marcados por pequenas variações, potencialmente fatais.

Desse modo, a regularidade formal, aliada às substituições lexicais e à repetição exaustiva do verso conclusivo, converte a obra em um sistema em que a forma não apenas acompanha, mas também intensifica o conteúdo. A meu ver, o cotidiano, a repetição e a alienação deixam de ser somente temas e passam a encarnar-se na própria engrenagem da composição, que conduz o sujeito, de forma inevitável, ao colapso definitivo (queda/morte).

A voz narrativa como recurso de denúncia

Em “Construção”, não identifico um eu-poético em primeira pessoa, mas um narrador observador, em terceira pessoa e de caráter impessoal, que substitui o eu lírico tradicional. Essa instância narrativa se configura sem traços de individualidade e limita-se a descrever os acontecimentos de forma distanciada, o que reforça o caráter coletivo e simbólico do operário. Esse procedimento torna-se evidente na letra, pois, ao narrar em terceira pessoa (“Amou daquela vez como se fosse a última / Beijou sua mulher como se fosse a última”), a individualidade do trabalhador se dilui em uma representação coletiva de uma classe social anônima e explorada, ampliando o alcance da crítica social da canção.

Por outro lado, delineia-se um interlocutor implícito, o ouvinte ou o leitor, convidado a adotar uma postura reflexiva diante do que é narrado. O distanciamento emocional, nesse viés, não implica ausência de empatia; caracteriza-se como um recurso de denúncia: a frieza da narração espelha a desumanização do trabalho e da sociedade industrializada, e evidencia um dos eixos centrais da crítica presente na composição.

A narrativa atinge seu clímax no desfecho. Sob minha ótica, a constatação mais contundente reside na desumanização do trabalho: a morte do operário é tratada não como tragédia, mas sim como um estorvo que atrapalha o “tráfego”, o “público” e o “sábado”.

4.1.3. Justaposição de imagens e a intertextualidade em “Construção”

O sentido da crítica social é construído por meio da sequência de imagens e do uso recorrente de verbos no modo subjuntivo. O núcleo da desumanização e do mau presságio concentra-se na expressão “como se fosse” reiterada em quase todos os versos.

A estrutura linguística “como se fosse” constitui o núcleo semântico da canção. De acordo com o proposto por Clara Jorgewich (2019), a expressão atua como um “mau presságio” que define a subjetividade da narrativa. Ao utilizar a conjunção subordinativa adverbial de comparação⁶⁸ “COMO, mais o verbo IR no [pretérito]⁶⁹ imperfeito do subjuntivo: *COMO SE FOSSE*”, esse recurso estabelece uma analogia, um paralelo, projetando hipóteses, desejos ou possibilidades, produzindo um efeito simultaneamente angustiante e ambíguo (“Amou daquela vez como se fosse a última” – e, se de fato for a última?) e abrindo margem a múltiplas interpretações.

A letra de “Construção” organiza-se, no meu entender, em torno de um dispositivo recorrente – a oração “como se fosse...” – que atua como uma comparação ou símile. A repetição sistemática dessa estrutura enfatiza a ideia de rotina e de mecanização da vida do trabalhador. A cada estrofe, pequenas variações lexicais deslocam o sentido das imagens (“última” → “último” → “máquina”; “última” → “única” → “lógico”), criando uma sensação de repetição com diferença – movimento cíclico que traduz a alienação e a desumanização do operário.

⁶⁸ Em seu trabalho, Clara Jorgewich (2019) define a expressão “como se fosse” como advérbio de modo, mas entendemos que se trata de um conectivo subordinativo adverbial de comparação. Justifico a ideia a partir de Pasquale Cipro Neto e Ulisses Infante, que afirmam que se utiliza-se o conceito “como” especialmente como conjunção subordinativa comparativa, ligando a oração adverbial que contém “fato ou ser comparado a fato ou ser mencionado na oração principal”. Cipro Neto, Pasquale; Infante, Ulisses. Gramática da Língua Portuguesa. São Paulo: Scipione, 2008. p. 448.

⁶⁹ grifo meu.

Figuras de linguagem e recursos literários:

Na composição, a articulação entre as figuras de linguagem e uma dimensão poético-simbólica ultrapassa a mera descrição de um fato, configurando um discurso de denúncia social mediado por recursos formais. Entendo que se destacam, nesse contexto, as seguintes figuras:

- ✓ **Repetição** – a reiteração de estruturas idênticas intensifica o ritmo mecânico da canção, simulando o automatismo e a rotina do trabalho;
- ✓ **Comparação ou símile** – a expressão “como se fosse...” cria imagens de aparente familiaridade que se tornam progressivamente inquietantes ao associar ações humanas a situações extremas ou mecânicas;
- ✓ **Metáfora** – a equivalência simbólica entre homem e máquina (“Amou daquela vez como se fosse máquina”) explicita a perda da humanidade sob o peso do trabalho alienado;
- ✓ **Substituição lexical e gradação** – a alternância entre adjetivos e complementos de sentido confere à narrativa uma intensificação gradual, culminando no colapso final do sujeito.

Considero que essa coexistência se manifesta de modo mais evidente no contraste temático. O operário é associado a elementos tanto de valorização quanto de degradação: “como se fosse um príncipe” em oposição a “como se fosse máquina”, e, no desfecho, “feito um pacote flácido”. Essa contraposição de imagens constrói a alegoria do trabalhador alienado.

Intertextualidade: diálogo entre crítica social e dimensão simbólica

A intertextualidade em “Construção” manifesta-se na própria temática da composição, que pode ser compreendida como um testemunho do seu tempo. Desse modo, a música articula duas frentes complementares que aumentam sua amplitude dramática e crítica:

1. Crítica socioeconômica (o profano social e político): elaborada no contexto da repressão, a música critica o *slogan* brasileiro da época – “Ame-o ou Deixe-o” – e desestabiliza a imagem do chamado “milagre brasileiro”, amplamente difundida no período. A figura do operário que morre trabalhando incansavelmente caracteriza-se

como um contraponto direto a essa ideia ufanista, sendo inserido no contexto “como se fosse um tijolo”, numa crítica ao sistema que reduz o trabalhador a uma mera peça substituível no canteiro de obras.

2. Simbolismo existencial (o sagrado/religioso): com uma dimensão intertextual, a técnica de substituição das palavras finais adquire densidade expressiva quando o termo “pródigo” é introduzido em uma das repetições. Essa escolha remete à Parábola do Filho Pródigo, história bíblica cristã, instaurando um contraste entre o sagrado e o profano. Tal tensão acentua o drama familiar, a intensidade da culpa e o alcance existencial da trajetória do protagonista, sem que se caracterize necessariamente como uma denúncia política direta, mas como aprofundamento de seu simbolismo poético.

Em síntese, a análise dos parâmetros poéticos da letra de “Construção” evidencia que o rigor formal e a técnica linguística de Chico Buarque não se configuram como fins em si mesmos; são procedimentos complexos voltados à construção de uma crítica social e existencial de grande alcance. A partir desse ponto, a investigação se expande para o modo como os parâmetros musicais se organizam e para a forma como o arranjo e a performance vocal amplificam essa mensagem.

4.2. O discurso musical de “Construção”: a engenharia do contraste

A dimensão sonora de “Construção” pode ser comparada a um palco onde o texto poético se desenvolve e se converte em drama e em tragédia. A utilização cuidadosa dos parâmetros musicais contribui para a construção da narrativa e reforça a mensagem anteriormente apresentada. Assim, a canção atua como uma engenharia de contrastes que intensifica o impacto da letra⁷⁰.

Essa dinâmica fortalece a mensagem poética, atribuindo à música uma profundidade estética e emocional singular. Para compreender essa estrutura sonora

⁷⁰ Pode-se ainda estabelecer, em caráter exploratório, uma aproximação com “As costureiras”, de Heitor Villa-Lobos, no que diz respeito à representação sonora do trabalho repetitivo. Em ambas as obras, a organização rítmica e a recorrência de padrões contribuem para a construção de uma imagem de labor mecanizado. Tal relação, contudo, é aqui apenas sugerida como hipótese interpretativa e não constitui eixo analítico deste estudo. A gravação da canção está disponível em: https://www.youtube.com/watch?v=_hVLOX7zoz0&list=RD_hVLOX7zoz0&start_radio=1. Acesso em: 13 ago. 2026.

complexa, adoto, a seguir, uma análise baseada na partitura, detalhando como os elementos musicais se organizam para criar o efeito de alienação e de ruptura.

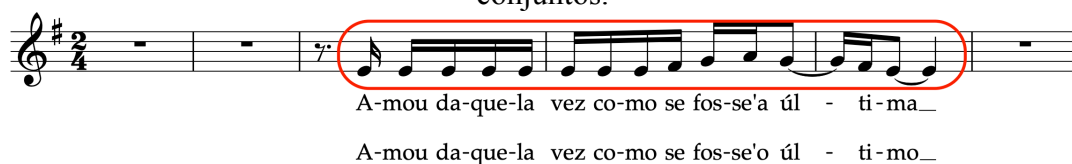
4.2.1. A engrenagem da canção: parâmetros musicais estruturantes

1. Melodia

A canção organiza-se em três grandes blocos narrativos que totalizam nove estrofes. Essa arquitetura espelha o rigor da letra, porém revela um contraste fundamental: enquanto o texto de Chico Buarque opera uma “engenharia” de substituições léxicas (proparoxítonas que se alternam e se modificam a cada bloco, ressignificando continuamente o enunciado), a dimensão musical impõe uma rigidez quase mecânica. Diferentemente da flexibilidade da poesia, as frases musicais não sofrem alterações a cada bloco; funcionam como uma moldura fixa, uma “linha de montagem” sonora, sobre a qual as palavras são depositadas. Assim como o operário executa movimentos repetitivos, sem pensar no todo, a melodia repete as mesmas notas, indiferente às mudanças que ocorrem na letra. Nesse sentido, observo que música “se aliena” do sentido das palavras, funcionando como um dispositivo de automatização da repetição.

A melodia de “Construção” é marcada por um “estado estático” (uma inércia proposital), aproximando-se de um estilo recitativo silábico. A ausência de melismas e a rigorosa correspondência de uma nota a cada sílaba conferem à canção um tom seco e declamatório. Estruturada a partir de um motivo rítmico-melódico principal que se reitera de forma obsessiva, ela se constrói majoritariamente com notas repetidas e graus conjuntos (intervalos de segundas), como se verifica na Figura 22.

Figura 22 – Motivo melódico principal de “Construção” – notas repetidas e graus conjuntos.



Fonte: elaborado pela autora (2025).

Essa “monotonia” pode ser analisada não como uma limitação criativa, mas sim como uma representação sonora da rotina do trabalhador da construção civil. A extensão é bastante restrita, movendo-se quase exclusivamente em um intervalo de quarta justa, entre o **Mi3** e **La3**. Essa limitação da tessitura na região média da voz reforça a sensação de sufocamento do operário e ratifica o estilo recitativo. Eventualmente, a melodia se expande por graus conjuntos, ascendentemente até o **Si3** e **Do4**, e descendemente até o **Re#3**, entretanto essas notas funcionam somente como tensões ou repousos passageiros que não rompem a inércia da frase. A nota mais aguda é o **Re4**, atingido por salto intervalar, procedimento incomum em “Construção”.

Diferentemente de uma construção que se eleva (tijolo por tijolo), o desenho melódico nas terminações das frases musicais revela uma trajetória descendente (ver Figura 22). Ao acomodar as proparoxítonas, a melodia sofre uma diminuição de tensão, assemelhando-se a um gesto de esgotamento ou até mesmo à perda do fôlego. Esse movimento recorrente de “queda” em cada verso antecipa também a fatalidade narrativa, sugerindo que o destino do operário (o chão) já está inscrito na estrutura de cada frase musical.

Para além da predominância horizontal, há breves momentos em que a melodia rompe sua linearidade. O primeiro deles é um intervalo de terça menor descendente (**La3** – **Fa#3**), identificado no compasso 15 e recorrente nos compassos 57 e 79 (Figura 23). Por ocorrer no final da frase, esse salto pode ser analisado como uma “queda de energia” ou um relaxamento melancólico, marcando o encerramento do gesto respiratório antes do reinício da engrenagem.

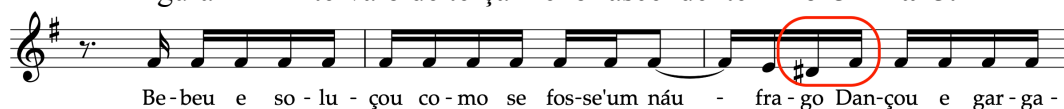


Fonte: elaborado pela autora (2025).

O segundo pode ser observado no compasso 41, quando há novamente a presença de um intervalo de terça menor, agora ascendente (**Ré# 3** – **Fá# 3**), conforme a Figura 24.

Por sua localização, no fim de uma frase e no início de outra, pode ser considerado um gesto de retomada do fôlego antes da repetição do motivo melódico principal.

Figura 24 – Intervalo de terça menor ascendente – **Re#3 – Fa#3**.



Fonte: elaborado pela autora (2025).

No entanto, o evento mais expressivo ocorre no compasso 42 (Figura 25). Trata-se do maior salto melódico da canção: um intervalo de sexta menor ascendente (**Fá#3 – Ré4**), que representa o ápice da tensão melódica da composição. É emblemático que esse gesto coincida com as palavras “música”/“próximo”, termos que, no contexto narrativo, preparam o desequilíbrio ou o desfecho trágico do operário.

Figura 25 – Desenho melódico com intervalo de sexta menor ascendente – **Fa#3 – Ré4**.



Fonte: elaborado pela autora (2025).

Se a repetição de notas reflete a norma e o sistema, esse salto de sexta representa o solavanco, o instante em que a “máquina” falha e o homem flutua, ainda que momentaneamente. Além de representar a queda final, que acontece nas estrofes subsequentes, o intervalo desempenha um papel de antecipação gestual: interpreto esse ponto como o anúncio melódico do desequilíbrio antes do retorno à monotonia melódica e harmônica.

A ocorrência da sexta menor ascendente coincide com os versos de transição, em que o operário acabou de “beber” e “soluçar”, e passa a “dançar” e “gargalhar”. A partir dessa observação, compreendo que a análise da passagem revela que:

- ✓ O salto (intervalo de sexta menor ascendente) rompe a rigidez dos graus conjuntos, representando o instante em que a humanidade do sujeito (a embriaguez e o riso) colapsa diante da precisão da engrenagem social;

- ✓ Musicalmente, o movimento ascendente súbito traduz o “tropeço no céu”. É o som da perda do equilíbrio e da gravidade começando a atuar sobre um corpo em suspensão, antes do impacto final;
- ✓ Como ocorre na estrofe anterior à morte por queda, o intervalo funciona como um prenúncio. A resolução descendente que se segue ao salto melódico já aponta para o solo, transformando um dado técnico em um gesto dramático de inevitabilidade.

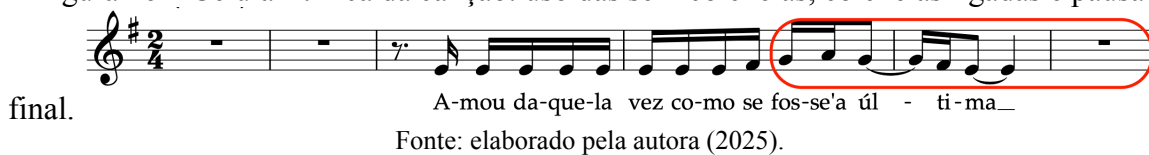
Assim o intervalo de sexta se assemelha a um ponto de ruptura da inércia melódica. Enquanto a reiteração da melodia, por meio do uso de notas repetidas e de graus conjuntos, reflete a alienação dessa rotina de trabalho, esse salto súbito funciona como o “solução” da música: o momento em que, a meu ver, a estrutura do homem e da construção começa a ruir.

2. Ritmo

O ritmo de “Construção” exerce papel semelhante ao motor da engrenagem. Escrita em compasso binário simples (2/4), a canção estabelece uma pulsação constante a partir da utilização da semicolcheia como figura rítmica predominante. Essa uniformidade reforça o caráter mecânico do trabalho e sustenta o estilo recitativo, em que cada nota corresponde estritamente a uma sílaba poética, o que, no meu entender, representa a alienação do operário, que, submetido ao tempo da máquina, tem seu tempo biológico anulado em prol de uma cadência produtiva ininterrupta.

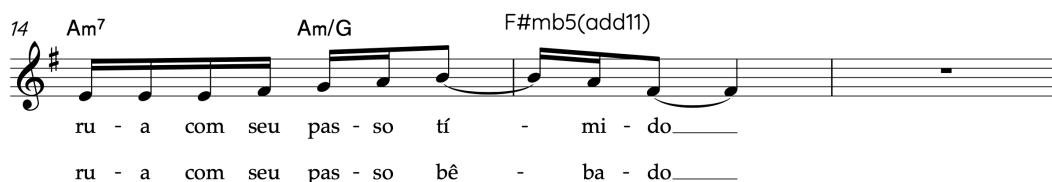
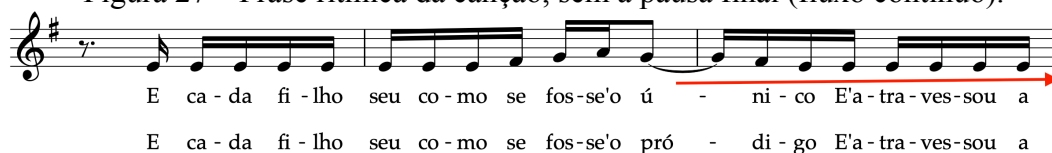
A monotonia é “quebrada” apenas nos finais de frase, nos quais ocorre uma alteração na densidade rítmica. A presença de semicolcheias ligadas a colcheias prolonga a duração da sílaba tônica das proparoxítonas (Figura 26). Tal escrita não altera a acentuação natural da palavra, mas resulta em um destaque agógico: o prolongamento da nota na sílaba tônica confere uma sustentação que enfatiza o término de cada verso antes da perda de fôlego nas sílabas átonas subsequentes. Nas frases musicais de cada estrofe, esta célula é invariavelmente seguida por uma pausa de semínima, que atua como um respiro estrutural, um instante de recuperação do fôlego antes do reinício do ciclo produtivo.

Figura 26 – Célula rítmica da canção: uso das semicolcheias, colcheias ligadas e pausa



O padrão rítmico acima se reproduz ao longo de quase toda a canção. Enquanto as frases iniciais de cada estrofe dos blocos 1 e 2 permitem a pausa, entre a terceira e a quarta, essa interrupção é eliminada, com as semicolcheias retomando o fluxo, sem descontinuidade (Figura 27). Considero que esse desenho contínuo pode ser compreendido como um reflexo da jornada exaustiva do operário, transformando a “respiração” em um esforço ininterrupto.

Figura 27 – Frase rítmica da canção, sem a pausa final (fluxo contínuo).



Fonte: elaborado pela autora (2025).

Na última seção (nona estrofe), a escrita, sem o uso de pausas ao término de cada verso, atinge seu ponto máximo de tensão. Ela é composta por sete frases musicais em que há a eliminação quase que total das pausas, criando um desenho frenético que acelera a narrativa e a conduz mais rapidamente ao clímax trágico, no qual a sucessão de semicolcheias desemboca na queda final. Entendo que, nesse ponto, a alienação atinge seu limite e converte-se em ruptura que se dá tanto esteticamente pela supressão das pausas quanto pelo colapso físico do fôlego. Assim, o ritmo deixa de ser apenas suporte para se tornar o próprio agente do esgotamento físico que precede a morte do operário, “atrapalhando o sábado”.

No plano da organização rítmica, observa-se ainda que, assim como em “Deus lhe pague”, os inícios das frases frequentemente se apresentam deslocados em relação ao pulso

métrico, configurando um caráter acéfalo. Tal deslocamento, embora recorrente, não compromete a regularidade estrutural da canção e se inscreve como parte de sua lógica de funcionamento.

Nesse contexto, a meu ver, o jogo entre pausas breves e os inícios das frases pode ser interpretado, em termos imagéticos, como o acionamento recorrente de um mecanismo, um gesto reiterado que põe em atividade a engrenagem musical. Nos trechos em que essas pausas se mantêm, percebe-se uma lógica de reinício constante; já nas passagens em que há encadeamento sem interrupção, o movimento adquire caráter contínuo, como um sistema que, uma vez acionado, já não admite suspensão.

3. Harmonia

Em “Deus lhe pague”, a carga dramática é sustentada pela negação da tônica na melodia e pelo uso de pedais; já, em “Construção”, a harmonia é elaborada de forma arquetônica. Utiliza a repetição e o empilhamento de tensões para representar a exaustão e o movimento mecânico, tornando-se o próprio alicerce da narrativa. O centro tonal da canção se estabelece em **Em**, mas, assim como na obra anterior, evita a resolução tonal clássica e o emprego da tríade simples, resultando em uma sonoridade mais aberta e ambígua.

Essa ambiguidade provém, primeiramente, do acorde fundamental de **Em6** (Mi menor com sexta), que sugere uma oscilação entre o campo do modo dórico e a escala menor melódica. Entendo que esta escolha não é meramente estética; a presença da sexta maior (**Do#**) no acorde nega ao ouvinte um ponto de repouso estável. Além disso, essa instabilidade é reforçada pelo uso sistemático de inversões, como o **Em6/B**, em que o baixo em **Si** (correspondente à dominante) cria um estado de suspensão contínua. Assim, a estabilidade da composição não decorre de cadências tradicionais e conclusivas, mas é fruto de um movimento pendular entre a tônica e sua inversão (**Em6/B**), que substitui a lógica de tensão-resolução por uma sensação de esforço contínuo, sem ponto de chegada (Figura 28).

Figura 28 – Exemplo do movimento pendular, alternando entre **Em6** e **Em6/B** (baixo na tônica – baixo na dominante).

F#mb5(add11) B(b9)/F# Em⁶ Em⁶/B

A-mou da-que-la vez co-mo se fos-se'a úl - ti-ma__
A-mou da-que-la vez co-mo se fos-se'o úl - ti-mo__

7 Em⁶ Em⁶/B Em⁶ Em⁶/B

Bei-jou su - a mu - lher co - mo se fos-se'a úl - ti - ma__
Bei-jou su - a mu - lher co - mo se fos-se'a ú - ni - ca__

11 Em⁶ Em⁶/B Em⁶/B Bb°

E ca - da fi - lho seu co - mo se fos-se'o ú - ni - co E'a - tra - ves - sou a
E ca - da fi - lho seu co - mo se fos-se'o pró - di - go E'a - tra - ves - sou a

Fonte: elaborado pela autora (2025).

A escrita harmônica de “Construção” ocorre por meio de blocos sonoros de tensão, com os acordes organizados em ciclos repetitivos que espelham a rotina do operário. Ressalto que tal procedimento também se verifica nos demais parâmetros estruturantes. Destacam-se:

- ✓ O uso de tensões agregadas: presente na introdução, nos finais das estrofes com quatro versos e precedendo aqueles que narram a morte do operário, o acorde de **F#mb5(add11)** funciona como um bloco sonoro denso. A décima primeira adicionada cria uma massa sonora que parece “pesar” sobre a melodia, refletindo a rigidez do concreto e a opressão do ambiente de trabalho (Figuras 29 e 30). Do ponto de vista funcional, proponho que esse acorde possa ser compreendido como uma variação da função de supertônica (ii) no campo de **Em**, estabelecendo uma região de preparação que intensifica a função antes da dominante (**B**). Nesse sentido, o **F#mb5(add11)** representa não só uma cor harmônica isolada, mas também um elemento de encadeamento que projeta a progressão em direção à dominante, ainda que essa resolução não se realize de forma conclusiva. Tal

procedimento reforça a lógica de suspensão contínua da canção, na qual a expectativa de resolução é constantemente ativada, porém sistematicamente frustrada.

Figura 29 – Acorde de **F#mb5(add11)**, utilizado na introdução de “Construção”.

Fonte: elaborado pela autora (2025).

Figura 30 – Acorde de **F#mb5(add11)**, precedendo os versos que narram a morte do operário.

Fonte: elaborado pela autora (2025).

- ✓ A presença de dissonâncias, como os acordes de **Bb°** (acorde diminuto) e **B(b9)/F#** (marcados pela tensão da nona menor sobre o baixo invertido). Tais dissonâncias funcionam como “pontos de tensão sonora” e não buscam uma resolução imediata; ao contrário, são como “cores” harmônicas que prolongam o estado de desconforto e a progressiva desumanização do personagem, mantendo uma sonoridade em suspensão que nunca traz alívio (Figura 31).

Figura 31 – Exemplo do uso de acordes com dissonâncias.

53 Em⁶ Em⁶/B Em⁶/B B^{b0}

E se'a - ca - bou no chão fei-to'um pa - co - te flá - ci - do A - go - ni - zou no
E se'a - ca - bou no chão fei-to'um pa - co - te tí - mi - do A - go - ni - zou no

56 Am⁷ Am/G F#mb5(add11)

mei - o do pas - sei - o pú - bli - co____
mei - o do pas - sei - o náu - fra - go____

59 B(b⁹)/F# Em⁶ Em⁶/B

Mor-reu na con-tra - mão a - tra - pa-lhan-do'o trá - fe - go____
Mor-reu na con-tra - mão a - tra - pa-lhan-do'o pú - bli - co____

Fonte: elaborado pela autora (2025).

Um dos aspectos mais sofisticados da obra é a uniformidade formal ao longo das estrofes. Enquanto no texto poético ocorrem permutas semânticas que conduzem ao desfecho trágico, a base harmônica, assim como os demais parâmetros estruturantes, permanece quase inalterada. Considero que essa estratégia intensifica o impacto da narrativa: o mesmo suporte musical que sustenta o cotidiano banal sustenta também a queda fatal, entretanto o sentido se torna progressivamente mais trágico.

Diferentemente de uma resolução enérgica, o desfecho da canção conserva a lógica da reiteração (Figura 32). A morte do operário não é tratada musicalmente com um clímax harmônico tradicional; é, sim, integrada à mesma engrenagem sonora que regeu toda a trajetória do personagem. Compreendo, assim, que, ao subverter as expectativas de fluidez da MPB tradicional em favor de uma repetição contínua, “Construção” utiliza a harmonia como gesto crítico, transformando a própria estrutura musical em um espelho do apagamento da dimensão humana no mundo do trabalho.

Figura 32 – Acordes finais da canção – **Em⁶/B** – **Em⁶**, que mantêm a suspensão e a ambiguidade.

82 **Em⁶** **Em⁶/B**

mão a - tra - pa - lhan - do'o sá - ba - do

85 **Em⁶** **Em⁶/B** **Em⁶**

Fonte: elaborado pela autora (2025).

4.2.2. Tensão, forma e caráter do discurso musical: parâmetros complementares e expressivos

1. Compasso

“Construção”, conforme partitura escrita por Chediak (*apud* Buarque, p. 74-76) e constante nos apêndices (editada pela autora), organiza-se no compasso padrão binário simples (**2/4**), com a semínima como unidade de tempo (pulso). A aparente simplicidade dessa organização métrica, no entanto, estabelece uma profunda relação com a narrativa da letra, servindo como suporte rítmico para o desenvolvimento da mecânica da canção. Destaco que essa relação se desdobra em três perspectivas principais:

1. O compasso binário é marcado pela alternância entre um tempo forte e um tempo fraco, que pode ser comparado ao movimento repetitivo das máquinas e ao próprio passo cadenciado do operário. Enquanto a letra narra a construção de um prédio (“subiu a construção como se fosse máquina”), a música fornece o “motor” dessa obra.

2. O compasso binário funciona como um ritmo de “marcha”, conferindo à canção uma sensação de avanço constante e inevitável. Essa característica dialoga com a trajetória trágica do herói, o operário, rumo à sua morte. A cada dois tempos, a narrativa avança um passo: “amar” → “beijar”, “subir” → “erguer”, “sentar” → “comer”, “beber” → “soluçar” → “dançar” → “gargalhar”, “tropeçar” → “flutuar”, “se acabar” → “agonizar” → e, enfim, “morrer”, criando uma tensão crescente. O ritmo não para, apesar de algumas pausas para “respiro” e “breve descanso”; ele continua a

pulsar, sublinhando a indiferença do sistema produtivo perante as precárias condições e a queda do trabalhador.

3. Uma outra relação, a meu ver, ocorre no contraste entre a rigidez do compasso binário (curto/breve) e a extensão das palavras proparoxítonas. O acento tônico da palavra proparoxítona incide na antepenúltima sílaba, o que gera, como já mencionado, duas sílabas átonas finais que “escorregam” para fora do tempo forte. É como se a palavra tensionasse os limites do compasso, representando o equilíbrio instável do operário no andaime e, ao mesmo tempo, antecipando sua queda.

Assim, entendo que o compasso binário simples não pode ser considerado apenas um acompanhamento, mas se configura como uma metáfora da alienação. Ele aprisiona o texto poético numa disposição cíclica e repetitiva.

2. Forma musical

Diferentemente da estrutura convencional da canção popular (introdução – estrofe – refrão), “Construção” apresenta-se como uma composição estrófica, de rigor formal quase matemático. A forma musical não é mero suporte; ela se organiza, sob minha ótica, como a própria representação da edificação de um prédio e do colapso do operário diante de uma rotina de trabalho extenuante.

A música articula-se em três grandes blocos que conservam, essencialmente, o mesmo arcabouço melódico e rítmico sobre uma base harmônica circular. Essa repetição estrófica pode ser comparada à armação de concreto do edifício (pilares, vigas, lajes) ou à rigidez de uma linha de montagem. Ao abdicar do refrão (que tradicionalmente oferece repouso, síntese ou alívio lírico), o compositor projeta uma jornada sem descanso.

A organização dos versos determina a quadratura musical, estabelecendo uma correspondência direta entre a poesia e a música. Essa relação se manifesta em dois níveis principais:

- ✓ Simetria e monotonia: a predominância de frases regulares de quatro compassos estabelece a estabilidade formal que representa a monotonia da rotina de trabalho;

- ✓ Extensões estruturais e ruptura: as alterações na contagem dos versos, sobretudo, no terceiro bloco – em que a estrofe se organiza em sete versos –, funcionam como rupturas da simetria original.

Em suma, a forma musical de “Construção” caracteriza-se, a meu ver, como um comentário crítico sobre a alienação, ao se apoiar em uma melodia de contorno restrito e recorrente. Essa estabilidade formal, marcada pela repetição quase mecânica dos blocos estróficos, gera um efeito de saturação progressiva, que materializa o esgotamento do trabalhador. No desfecho, quando a narrativa atinge seu limite, ocorre também a ruptura do esquema formal. Dessa maneira, a música acompanha o texto verbal e realiza, no plano sonoro, a lógica principal que conduz o sujeito ao colapso e à morte.

3. Gênero musical

“Construção” insere-se no campo da Música Popular Brasileira (MPB), talvez não como um gênero musical específico, mas como uma formação cultural e estética que favorece a experimentação.

Segundo Napolitano (2002), a canção pode ser entendida como uma forma de crítica social indireta, utilizando o samba como “matéria-prima” subvertida pela rigidez da forma. Embora apresente ecos rítmicos de samba-choro, marcha ou balada, ela não se organiza de acordo com as convenções estritas desses estilos: o pulso regular funciona, antes de tudo, como suporte estrutural do discurso, aproximando-se mais de uma engrenagem mecânica do que de uma marca de gênero musical.

Em diálogo com Tatit (1995, 2002), a obra se constitui como uma canção narrativa em que a regularidade rítmico-melódica se atrela, de forma indissociável, ao discurso verbal, caracterizando a unidade da “palavra cantada”.

Em síntese, “Construção” rompe com as expectativas do gênero musical específico para adotar a forma de um ensaio sonoro sobre a desumanização, no qual a arquitetura musical, por meio de sua organização interna, constitui um comentário crítico sobre a alienação do sujeito na sociedade brasileira.

4. Prosódia musical

Ao contrário de “Deus lhe pague”, em que a ironia é sublinhada pelo deslocamento prosódico e pela síncope, em “Construção”, a prosódia musical e verbal opera em estreita correspondência. O rigor com que as tônicas das palavras (especialmente as proparoxítonas) coincidem com os tempos fortes do compasso binário acentua o caráter mecânico da composição.

Não há subversão da acentuação gramatical; pelo contrário, a música acata a rigidez da palavra para representar o funcionamento de uma engrenagem produtiva que não admite erros nem hesitações, talvez nem pensamentos. Assim, entendo que a perfeição prosódica de “Construção” atua como uma máscara da desumanização, sugerindo que o sujeito se torna tão previsível e rígido quanto a métrica que o conduz ao silêncio final.

5. Andamento

O andamento de “Construção” afasta-se da fluidez orgânica da canção popular para assumir a função de um “pulso motor” de rigor quase matemático, situando-se em torno de 120 BPM. Esta referência é estabelecida a partir da gravação original de 1971, uma vez que não há indicação na partitura elaborada por Chediak (*apud* Buarque, p. 74-76). Conforme as indicações do metrônomo de Maelzel, esse andamento está no limite entre o *Moderato* e o *Allegro*, contudo a percepção auditiva tende a percebê-lo como mais cadenciado e moderado. Essa sensação, decorrente da escuta da gravação, a meu ver, decorre da regularidade rítmica e remete à cadência impessoal das máquinas e do cronômetro do relógio-ponto, convertendo o tempo musical em uma extensão da rotina de trabalho e de produção.

Não por acaso, a escolha por esse andamento intermediário e cadenciado é estratégica: ele é suficientemente rápido para sustentar a tensão da “jornada sem descanso” e também favorece a articulação das semicolcheias e o entendimento das sílabas poéticas. Isso garante que a engrenagem rítmico-melódica não atrole o entendimento da letra. Assim, compreendo que o andamento traduz, no plano sonoro, o rigor de um sistema que não abranda diante do indivíduo, culminando num desfecho que interrompe a vida e a música.

6. Parâmetros expressivos

Assim como em “Deus lhe pague”, já que a partitura se restringe essencialmente à grafia dos parâmetros estruturais, a análise dos parâmetros expressivos de “Construção” será desenvolvida na próxima seção. Considero que tal investigação se baseia no detalhamento da performance registrada na gravação original da obra.

4.3. A performance como instância de articulação do sentido poético-musical

Figura 33 – QR Code para acesso à gravação original da canção “Construção” (Chico Buarque, 1971).



Fonte: QR Code elaborado pela autora a partir de gravação disponível no YouTube.

É na performance que a canção consolida sua unidade de sentido. Nesse contexto, entendo que ela não pode ser reduzida à leitura isolada da letra nem considerada apenas em seus aspectos musicais; seu significado manifesta-se a partir da síntese desses elementos, realizada por meio da interpretação vocal de Chico Buarque e da elaboração sonora do arranjo.

A análise que se segue concentra-se na gravação original de 1971, compreendida tanto como um registro fonográfico quanto como um ato criativo fundamental para a produção de sentidos da obra. Nesse viés, concebo que a performance configura-se como um procedimento narrativo que materializa, no plano sonoro, as tensões entre regularidade, repetição e apagamento do sujeito, intensificando o efeito dramático e crítico que estrutura a composição.

4.3.1. A performance vocal como procedimento narrativo: regularidade e apagamento do sujeito

A performance vocal em “Construção”, presente na gravação analisada, constitui um componente estruturante da atmosfera de alienação que permeia a obra. Interpretada pelo próprio autor, a canção é executada de forma “seca”, despojada de *vibrato*, de lirismo e de sentimentalismo. Essa escolha estética estabelece um diálogo direto com o rigor matemático da composição e com a dureza da rotina do trabalhador, o que, a meu ver, faz com que a aparente neutralidade do intérprete fortaleça a tese do “apagamento” do sujeito.

A voz de Chico Buarque mantém uma linha quase plana, atuando como um narrador-observador que relata os fatos de forma quase documental, desde a saída do operário de sua casa até o desfecho fatal. A precisão na dicção e na articulação das palavras assegura a inteligibilidade do texto e reforça a métrica da música. Forma-se, assim, a imagem da “palavra-tijolo”, na qual cada sílaba é colocada com o rigor técnico de quem assenta uma peça em uma estrutura maior.

Se o primeiro bloco é conduzido exclusivamente pela voz solista, a entrada do grupo vocal MPB-4, a partir da quinta estrofe – segundo grande bloco – (“Amou daquela vez como se fosse o último”), altera a roupagem da performance vocal. No arranjo vocal escrito por Magro Waghbi, o grupo transcende a função tradicional de acompanhamento (*backing vocal*) para estabelecer um diálogo antifonal com Chico Buarque. Essa dinâmica se manifesta de duas formas: por vezes, o intérprete principal canta uma frase completa, e o MPB-4 responde com outra; em outros momentos, a mesma frase é dividida entre eles, de modo que um a inicia, e o outro a completa.

Essa interação ocorre ora em uníssono, ora em meio à abertura de vozes, resultando em acordes frequentemente dissonantes. Tais efeitos produzem texturas que remetem ao ruído de máquinas, integrando-se à massa sonora orquestral de cordas e de metais. Desse modo, o arranjo vocal deixa de atuar apenas como apoio (*backing vocal*) e assume um papel ativo na construção da engrenagem sonora da composição.

No terceiro bloco, a interpretação retoma o uníssono, intercalando frases entre o solista e o grupo, mantendo o rigor rítmico das semicolcheias e do andamento ao mesmo tempo em que amplia a densidade sonora. Um momento importante ocorre no verso final

de cada bloco: se, nos dois primeiros, o trecho “Morreu na contramão atrapalhando o tráfego/público” é cantado apenas por Chico Buarque, no último, o verso “Morreu na contramão atrapalhando o sábado” recebe o reforço do MPB-4. O acréscimo confere maior densidade vocal que, embora mantenha a monotonia da emissão, sinaliza o ápice da tragédia.

Apesar de o arranjo ganhar novas “cores” e texturas ao longo da audição, as vozes – Chico Buarque e MPB-4 – permanecem contidas, forjando uma sensação progressiva de “sufocamento” da voz humana perante a massa sonora da orquestra. Entendo que essa “asfixia” atua como metáfora da desumanização e do apagamento do sujeito frente à opressão do sistema. A participação do grupo vocal também pode ser entendida como uma amplificação da mensagem: o drama narrado deixa de ser a crônica de um indivíduo isolado para ecoar como experiência coletiva. As vozes do grupo funcionam como a reverberação das próprias estruturas que o operário ajudou a erguer.

Em resumo, a performance vocal em “Construção” reitera o conteúdo da letra da música. Mais do que um veículo de expressão e de lirismo, a voz assume função narrativa, operando como engrenagem sonora que conduz a história do operário até a sua morte.

4.3.2. A trama sonora da repetição: o arranjo como sustentação do processo

Conforme documento de Magro Waghabi (s/d), o arranjo de “Construção” é escrito pelo maestro Rogério Duprat especialmente para a Orquestra Sinfônica Brasileira, uma vez que, concomitantemente à gravação do LP, ocorre o lançamento do show no Canecão (RJ). Para a gravação, o maestro Ivan Paulo, responsável pela instrumentação adaptada da instrumentação para estúdio, conta com: “trio de base, percussão, flauta em sol, violoncelo, grupo reduzido da bateria da Escola de Samba Mocidade Independente de Padre Miguel e redução da Orquestra Sinfônica Brasileira”. Além disso, há a participação do próprio Chico Buarque e do grupo MPB-4 na performance vocal já mencionada.

1. A orquestração e instrumentação do arranjo

O arranjo, assinado por Rogério Duprat com colaboração de Magro Waghabi no arranjo vocal, utiliza a instrumentação como dispositivo de acumulação. A orquestração

não é estática; ela se desenvolve ao longo das três seções, partindo da simplicidade do violão solo até alcançar a massa sonora de uma orquestra sinfônica. A meu ver, essa progressão pode ser organizada em dois grupos instrumentais distintos:

**✓ Grupo 1: base rítmica e harmônica – violão, contrabaixo e percussão/
bateria**

A base rítmica e harmônica de “Construção” estabelece o fundamento sobre o qual o restante do arranjo se desenvolve. Vinculada à linguagem da MPB, essa formação instrumental apresenta uma sonoridade simples e contida, composta por: violão de náilon, provavelmente executado por Miltoninho, integrante do grupo vocal MPB-4, responsável pelo pulso motor e pela sustentação harmônica da música; contrabaixo acústico, que enfatiza os tempos fortes do compasso binário e reforça os fundamentos da harmonia; e bateria e/ou instrumentos de percussão, que marcam o tempo com precisão.

A base instrumental, que permanece estável ao longo de toda a canção, incorpora influências do samba-choro e da bossa nova, embora as ressignifique sob uma ótica de rigidez e alienação. Trata-se de uma sonoridade na qual a função rítmica prevalece em detrimento de traços expressivos ou do balanço característico do samba tradicional.

Apesar de documentos técnicos e depoimentos posteriores – como o registro não publicado de Waghbi (s/d) e a análise de Flavio Mendes (2022) – indicarem a presença de “bateria”, frequentemente associada ao nome de Wilson das Neves, a audição atenta da gravação original revela um tratamento textural específico. Nos compassos iniciais, o instrumento (bateria) não aparece em sua configuração plena, mas por meio de elementos percussivos isolados, que representam a ideia de uma engrenagem em funcionamento:

- Aro e caixa: a pulsação inicial é marcada por batidas no aro da caixa ou por batidas secas, conferindo um timbre áspero e controlado, associado à ideia do canteiro de obras;
- Timbal (ou instrumento de pele com função análoga): o preenchimento rítmico remete a instrumentos de percussão de pele, produzindo uma base mais densa e precisa, distante da fluidez jazzística da bateria típica da bossa nova;
- Agogô: sua entrada acentua a herança do samba, mas sua sonoridade metálica e repetitiva contribui para a sensação de um sistema mecanizado, regular e impessoal.

Ainda que as fontes documentais não publicadas (Waghabi, s/d) mencionem a presença de bateria e alguns relatos (Menescal, *apud* Mendes, 2022) sugiram a participação de músicos ligados ao universo das escolas de samba ou de um grupo específico de percussão formalmente constituído, não há documentação técnica que permita afirmar com segurança a atuação direta da “cozinha” da escola de samba Mocidade Independente de Padre Miguel ou do grupo de percussão *Cream Cracker*. A coexistência dessas fontes, de naturezas distintas – uma documental não publicada; outra oral, posterior à gravação – demonstra os limites da reconstituição exata da formação percussiva da faixa.

A análise da gravação original, por sua vez, indica a ausência de características típicas de uma bateria de escola de samba em plena atuação coletiva. Em seu lugar, observa-se um uso fragmentado, controlado e funcional de recursos percussivos, provavelmente executado por músicos especializados sob a orientação do arranjador. Entendo que a divergência entre a informação documental e a evidência sonora não constitui um problema a ser resolvido, mas um dado relevante do processo de produção fonográfica. O termo “bateria”, recorrente nos registros, pode referir-se a uma função rítmica geral, e não necessariamente à configuração completa do instrumento. Dessa forma, a análise aqui proposta adota um procedimento de triangulação entre fontes documentais, depoimentos orais e audição analítica da gravação original, reconhecendo os limites, as lacunas e as especificidades de cada instância.

A opção por fragmentar a bateria e priorizar timbres secos e metálicos elimina o balanço tradicional do samba e enfatiza a regularidade da canção. Essa instrumentação inicial, somada à voz, remete à formação típica da Bossa Nova. Chico Buarque e o arranjador promovem, no entanto, um deslocamento expressivo: enquanto este gênero musical valoriza o despojamento e a leveza, a base de “Construção” mobiliza essa mesma formação para narrar a tragédia do operário, em um processo de apropriação crítica que culmina no posterior adensamento orquestral.

Cabe mencionar, por fim, que, mesmo com a entrada progressiva da orquestra, o grupo se conserva inalterado ao longo de toda a música. Dessa forma, violão, baixo e percussão configuram-se como a “viga-mestra” da composição, garantindo que a estrutura da canção se sustente até o impacto final.

✓ Grupo 2: densidade orquestral: cordas, madeiras e metais

Diferentemente da base rítmica e harmônica (Grupo 1), que permanece estável e linear, a entrada da orquestra em “Construção” ocorre de forma progressiva, representando a verticalidade e a complexidade da edificação de um prédio. O arranjo de Rogério Duprat utiliza os naipes de cordas, de madeiras e de metais não como ornamentos melódicos, mas como blocos sonoros que acumulam tensão. A análise de Mendes (2022), o artigo do Jardim (2016) e a audição da gravação original de 1971 permitem identificar funções específicas para cada naipe dentro dessa engrenagem:

1. Cordas: o naipe de cordas entra progressivamente, estabelecendo, no início, linhas que dialogam com a melodia, acrescentando uma camada de lirismo e reforçando a harmonia. Com o avanço da música, especialmente entre a segunda e a terceira seção, as cordas passam a executar acordes abertos com dissonâncias e com desenhos cromáticos descendentes.

Do ponto de vista musical, percebe-se que as cordas ampliam a paleta harmônica por meio de notas sustentadas, de movimentos melódicos ou de efeitos sonoros, enriquecendo o campo tímbrico sem se sobrepor, de imediato, à base rítmica. Esses recursos promovem uma sensação de tensão e de compressão sonora, enquanto os violoncelos reforçam a região grave, conferindo um caráter mais sombrio à narrativa.

2. Sopros (naipe de madeiras e naipe de metais): o naipe de sopros atua como elemento de articulação e agressividade, introduzindo maior densidade no arranjo e representando tanto a paisagem sonora de uma metrópole quanto a de um canteiro de obras.

- As madeiras (flautas e clarinetes/oboés) surgem de forma pontual para colorir a textura, frequentemente em articulação com a linha vocal. De modo repetido, dobram as linhas das cordas ou executam contrapontos rápidos que conferem uma textura tensionada à música, aproximando-se do movimento incessante do trabalho;

- Os metais (trombones e trompetes) são responsáveis pelos ataques mais intensos, acentuando transições e pontos de inflexão dramáticos por meio de entradas incisivas e de intervalos amplos. Esses instrumentos evocam uma sonoridade de caráter industrial, marcada por timbres metálicos e por gestos repetitivos que se afastam de uma lógica

melódico-expressiva tradicional. Seus acordes dissonantes e estridentes, resultantes da execução em bloco, funcionam como “sinais de alerta” ou como representações de ruídos metálicos de máquinas e guindastes. Essa configuração tímbrica remete a uma espécie de paisagem sonora urbana, na qual sinais acústicos de alerta como buzinas e ruídos do tráfego contribuem para a construção de um ambiente coletivo marcado pela circulação contínua e pela indiferença perante o indivíduo. Na última seção, os metais atingem um nível de saturação que beira o colapso sonoro, simbolizando a desintegração da ordem lógica da letra.

A decisão de tratar cordas e sopros como um grupo unificado fundamenta-se na estratégia de criação de uma massa sonora. Chico Buarque e Rogério Duprat não buscam o equilíbrio clássico, mas a saturação sonora como recurso expressivo. A meu ver, duas observações fundamentais emergem dessa participação orquestral:

1. A orquestra entra “tímida” e termina “bêbada” (em diálogo com as proparoxítonas da própria letra da canção). Há um *crescendo* que não se limita à intensidade (volume), mas também à complexidade harmônica e à densidade da textura sonora.
2. Como observa Mendes (2022), a harmonia torna-se progressivamente mais carregada e tensa. Entendo que isso traduz, em termos sonoros, a ideia de que, quanto mais alto o prédio sobe, mais perigosa e instável se torna a vida do trabalhador da construção civil.

Em síntese, o Grupo 1 (a base) simboliza o ritmo humano e a rotina do trabalho, enquanto o Grupo 2 (a orquestra), o sistema e o edifício que se sobrepõem ao indivíduo por meio de dissonâncias e de procedimentos associados à música de vanguarda. No clímax da composição, essa orquestração expansiva realiza, em termos sonoros, o funeral do operário: a orquestra gradativamente absorve a base, fundindo o homem aos tijolos, ao tráfego e à própria construção, tendo como desfecho a desumanização radical.

2. A estrutura e a organização do arranjo

A análise da estrutura e da organização do arranjo de “Construção” baseia-se no diálogo entre quatro estudos que examinam a arquitetura da obra em suas dimensões técnica e estética: a análise de Flavio Mendes (2022), que sistematiza a orquestração de

forma didática; o estudo de Gil Jardim (2016), que investiga o arranjo como parâmetro indissociável da composição; o artigo de Carlos Augusto Bonifácio Leite (2023), que insere a obra no campo da canção crítica; e o estudo de Dorit Kolling de Oliveira e Renilson Rosa Ribeiro (2024), que discute a tríade composta por texto poético, texto musical e contexto histórico. A esse conjunto somam-se a audição detalhada do arranjo e o roteiro de observações que elaborei, com o objetivo de mapear a engrenagem do arranjo orquestral concebido por Rogério Duprat.

Adoto, assim, as descrições desses autores como referências analíticas para a investigação da “palavra-cantada”. Como propõe Jardim (2016), o arranjo não atua como adorno, mas como “tecido do discurso musical” e funciona como engrenagem formal que constrói, pouco a pouco, o apagamento do operário no plano sonoro.

Para ilustrar a estrutura técnica mencionada, recomenda-se a consulta ao mapeamento de Mendes⁷¹ (2022), via QR Code (Figura 34), em conjunto com o roteiro de observações do arranjo elaborado pela autora, disponível nos apêndices:

Figura 34 – QR Code da análise do arranjo da música “Construção”, de Chico Buarque.



Fonte: QR Code elaborado pela autora a partir de vídeo disponível no YouTube (MENDES, 2022).

Conforme detalhado pelos autores citados, o arranjo de “Construção” não apresenta uma organização estática; desenvolve-se por meio de um adensamento gradual da textura e da massa sonora. Interpreto que essa organização pode ser descrita em cinco estágios estruturais que se articulam simbolicamente à imagem da construção civil e ao destino do personagem narrado.

⁷¹ Recomenda-se assistir ao mapeamento do arranjo a partir de 17min50s.

✓ **O alicerce: estabilidade inicial e tensão latente**

No início da canção, o arranjo apresenta o que Mendes (2022) define como a base rítmico-harmônica fundamental. Essa organização privilegia a clareza melódica e a compreensão do texto. Noto que essa transparência é estratégica, permitindo que o discurso musical se apresente de forma lógica e sólida.

Musicalmente, o arranjo representa os primeiros momentos da rotina do operário (Kolling de Oliveira e Ribeiro, 2024), em que as ações ainda são narradas com nitidez, permitindo ao ouvinte acompanhar a narrativa antes que a densidade orquestral se imponha. Embora relativamente contida, essa base já se sustenta no pulso rigoroso do compasso binário e nas harmonias circulares, sinalizando o princípio de uma lógica mecânica em funcionamento.

✓ **O levantamento das paredes: adensamento textural e pressão sonora**

A transição para o segundo momento (a partir da quarta estrofe) marca o preenchimento dos espaços entre o baixo e a melodia, com a entrada gradual das cordas, das madeiras e dos metais. Conforme observa Mendes (2022), essa ampliação da instrumentação altera significativamente a textura sonora, fazendo com que o arranjo deixe de atuar apenas como acompanhamento e passe a configurar o próprio ambiente sonoro da canção.

Nesse estágio, a textura assume papel central na identidade da obra. A densidade crescente gera uma sensação de pressão e verticalidade, em consonância com as imagens da construção civil evocadas pela letra. Segundo Leite (2023), essa ampliação textural desloca o foco do indivíduo para uma dimensão coletiva na qual o sujeito é sucessivamente diluído pela massa sonora que representa o ambiente urbano.

✓ **A saturação estrutural: o colapso em curso**

A partir da quinta estrofe, o arranjo de “Construção” entra em uma saturação progressiva que conduz o discurso musical ao limite do colapso. Nesse estágio, a organização sonora deixa de operar com estabilidade funcional e passa a estruturar-se sob tensão permanente. A atuação incisiva dos metais, a intensificação das dissonâncias e a

presença de breques, que delimitam as seções musicais, produzem rupturas pontuais no fluxo musical, instaurando um ambiente de instabilidade controlada.

Nesse momento, a estrutura do arranjo não colapsa imediatamente, mas opera em regime crítico. A manutenção do pulso rítmico, que permanece inalterado apesar da crescente densidade textural, contrasta com a fragmentação dos episódios orquestrais e com as intervenções abruptas dos diferentes naipes. Esses eventos fortalecem a ideia de um sistema que continua operando, mesmo quando suas engrenagens já apresentam sinais de esgotamento.

Registro que, do ponto de vista narrativo, esse estágio corresponde ao momento em que as proparoxítonas finais são alteradas e o operário perde o controle e a segurança sobre o que está acontecendo, evidenciando a exaustão frente à rotina de trabalho. O arranjo constrói musicalmente a vertigem: a sobreposição de camadas sonoras projeta a perda progressiva de controle, enquanto os ataques acentuados e as intervenções orquestrais cada vez mais compactas aumentam a sensação de instabilidade e desequilíbrio. O indivíduo, já diluído na massa orquestral, é conduzido por uma estrutura automática e indiferente.

Assim, a saturação estrutural não traduz ainda a desintegração final, mas faz parte de seu anúncio. A insistência do movimento, associada à fragmentação interna do discurso musical, funciona como uma metáfora sonora do colapso em curso e prepara o terreno para a ruptura plena que se realiza apenas na seção seguinte.

✓ O colapso final (a *coda*): organização do caos sonoro

A *coda* de “Construção”, correspondente à nona estrofe, instaura um regime sonoro distinto das seções anteriores. Trata-se de um momento em que a textura se torna deliberadamente instável, com a sobreposição de camadas orquestrais e de intervenções pontuais de sopros, que resultam em uma massa sonora tão densa, que se impõe sobre a base rítmica. Nesse estágio, a organização do arranjo já não opera segundo a lógica de crescimento ou de saturação, mas aproxima-se de um estágio de desintegração formal.

Do ponto de vista técnico, observa-se a manutenção do material temático, agora sem os repousos finais dos versos, com vozes em uníssono e com movimentos descendentes nos trombones e violoncelos, reforçados por ataques dos metais e das madeiras em contratempo no registro agudo. A supressão dos pontos de repouso e a

insistência em padrões repetitivos contribuem para uma sensação de instabilidade contínua, como se o sistema musical seguisse funcionando mesmo após a ruptura narrativa.

Jardim (2016, p.58) caracteriza essa seção como um momento de “textura aleatória”, no qual diferentes gestos sonoros passam a coexistir sem a hierarquia anteriormente estabelecida. À luz dessa descrição, a *coda* passa a representar tanto o desfecho da narrativa do operário quanto a falência da própria lógica que sustentava a canção até então.

Em diálogo com Kolling de Oliveira e Ribeiro (2024), entendo que, nesse ponto, a morte do personagem deixa de ser tratada como evento humano singular e passa a ser configurada como ruído incômodo em um sistema urbano que permanece em movimento. A insistência no pulso e a continuidade da massa sonora enfatizam a percepção de que a engrenagem não se rompe, não interrompe seu trabalho, apenas absorve o corpo que caiu. Assim, a organização caótica do arranjo de Duprat atinge seu ápice, materializando o desfecho em que o homem se torna apenas um obstáculo no trânsito.

Na performance analisada, a *coda* não funciona como simples encerramento, mas como um momento de suspensão crítica, no qual a música deixa de acompanhar a letra e passa a evidenciar, em sua própria desorganização controlada, o colapso final da experiência narrada.

✓ A engrenagem continua: articulação discursiva com “Deus lhe pague”

A desintegração final de “Construção” não se resolve em silêncio. Pelo contrário, o colapso sonoro da *coda* prepara, de forma orgânica, a transição direta para “Deus lhe pague”, configurando uma quinta seção que extrapola os limites formais da canção e amplia seu campo de significação. Essa transição direta, presente na performance analisada e recorrente em diversas gravações ao longo da circulação da obra, não constitui um apêndice eventual, mas um gesto estrutural que salienta a crítica sociopolítica articulada pelo álbum *Construção* em sua totalidade.

Do ponto de vista do arranjo, essa seção é precedida por um breve interlúdio instrumental (sete compassos), no qual o cenário orquestral retoma elementos já conhecidos, agora reorganizados para sustentar a nova camada discursiva. A base rítmico-harmônica mantém sua rigidez, enquanto a orquestra passa a atuar como dispositivo de

enquadramento, preparando o terreno para a entrada de alguns versos de “Deus lhe pague”. A sensação não é de ruptura, mas sim de continuidade inevitável: a queda do operário em “Construção” desemboca diretamente na litania do agradecimento compulsório.

Embora o andamento permaneça formalmente estável, a escuta é marcada por uma sensação de aceleração psicológica, produzida pela crescente massa orquestral e pela repetição insistente do material musical. Esse procedimento realça o caráter irônico do texto: o agradecimento reiterado por situações “mínimas” – “comer”, “dormir”, “nascer”, “sorridir”, “respirar”, “existir” – transforma-se em acusação dirigida a um sistema que naturaliza a precariedade e exige gratidão pela sobrevivência. Nos compassos finais, quando a palavra “pague” é sustentada por Chico Buarque e pelo grupo MPB-4 em oitavas, acompanhados apenas pelos baixos em motivo reiterado, o arranjo promove um esvaziamento progressivo que contrasta com a densidade anterior, sublinhando o caráter ritualístico e opressivo do agradecimento.

Desse modo, a quinta seção consolida o sentido cíclico da obra: o operário que “morre na contramão atrapalhando o sábado” é o mesmo sujeito que, metaforicamente, é convocado a agradecer pelas condições que o exploram. A transição entre “Construção” e “Deus lhe pague” converte as duas canções em um único painel crítico, no qual o arranjo concretiza-se como mediador fundamental do discurso. A meu ver, se, nas seções anteriores, a orquestra edifica, pressiona e soterra; nesta seção, ela sustenta a continuidade da opressão, demonstrando que o colapso não encerra o sistema, mas o realimenta. O arranjo, portanto, não apenas acompanha a crítica, mas também a encena, a prolonga e a perpetua no plano sonoro.

4.3.3. Performance, forma e crítica social: a culminância do sentido trágico

A culminância do sentido trágico em “Construção” reside na tensão entre a rigidez da forma, determinada pela organização da letra e pelo compasso binário, e a saturação da textura sonora. Diferentemente de “Deus lhe pague”, em que a síncope subverte a “cortesia” do texto verbal, em “Construção” o metrônomo permanece fixo. A performance, mediada pelo arranjo, produz, no entanto, uma nítida sensação de aceleração psicológica. À medida que a narrativa avança para o desfecho, o arranjo de Rogério Duprat intensifica a

densidade da textura, simulando a vertigem da subida do edifício e a gradativa mecanização do corpo do trabalhador.

Nesse contexto, conforme Kolling de Oliveira e Ribeiro (2024, p. 74), a música associa o trabalho do operário ao funcionamento de uma máquina desprovida de características humanas. “A morte, citada em três momentos (ao final de cada seção e ao final da canção), não é vista como uma tragédia, com a devida humanidade, mas sim como um empecilho que atrapalha o ‘tráfego’, o ‘público’ e o ‘sábado’.” O andamento traduz sonoramente a ideia de rigor e de implacabilidade: um sistema que não abranda diante do indivíduo, culminando em um colapso brutal e definitivo.

Essa permanência sonora cumpre um propósito narrativo fundamental: enquanto a orquestra representa o edifício em crescimento e o sistema opressor como um todo, a base associada aos parâmetros musicais estruturantes remete à realidade cotidiana, repetitiva e exaustiva do trabalhador. Na performance de 1971, o cotidiano materializa-se em linhas melódicas que se iniciam, se expandem e retornam, apoiadas por padrões rítmicos e harmônicos reiterados de forma obsessiva. Além disso, o arranjo projeta imagens sonoras associadas à construção civil e ao trânsito urbano, evocadas especialmente pela atuação dos instrumentos da orquestra.

Essa “instabilidade latente”, inscrita em uma estrutura formalmente rígida, acentua a ironia trágica da obra. A manutenção de uma batida rítmica que remete ao samba e à bossa nova, em contraste com a textura orquestral associada a gêneros de forte carga dramática (ópera, musicais, trilha sonoras e peças de vanguarda), faz com que linguagens fundadoras da identidade musical brasileira sustentem uma tragédia moderna e desumanizadora. À medida que a narrativa se desenvolve, os contornos dramáticos se intensificam por meio do adensamento textural, culminando na pausa dramática que antecede os versos que mencionam a morte do trabalhador, instaurando um hiato que potencializa o impacto do silêncio final.

Segundo Kolling de Oliveira e Ribeiro (2024, p. 64):

Tratando-se especificamente da canção *Construção*, percebemos que a união dos elementos que compõe uma canção está presente em uma confluência, a partir de um contexto histórico, tanto do texto musical quanto do texto literário. Os elementos se unem com o propósito de nos contar/cantar a rotina de um trabalhador da construção civil, apresentando/demonstrando suas agruras, desafios, dificuldades e tudo o que envolve um dia desse operário. Em suma, mesmo que de forma cortante e dura, a canção retrata a experiência desse trabalhador marginalizado do mundo do capital brasileiro, tributário da lógica perversa e injusta do trabalho como experiência da escravidão.

Em suma, “*Construção*” se afirma como uma canção experimental em que a base rítmico-harmônica (Grupo 1) opera como matéria-prima; e a orquestração (Grupo 2), como instrumento de edificação. Ao converter o arranjo em “tecido do discurso musical”, conforme denomina Jardim (2016), a obra ultrapassa a função de “entretenimento” (frequentemente associada à música popular) e assume a forma de um ensaio sonoro sobre a tragédia social. A música não apenas acompanha a letra, como já argumentado, mas também executa, no plano sensível, o soterramento do operário e prepara, sem ruptura, a continuidade crítica que se desdobra na canção seguinte.

A partir das considerações expostas, acredito que os aspectos examinados ao longo deste capítulo se fundam para consolidar a ideia de unidade de sentido de “*Construção*”. Essa convergência evidencia como a integração dos eixos poético e musical, e do contexto histórico, materializados pela performance, constitui a estratégia metodológica que permite compreender a canção como um organismo indissociável.

Entendo, por fim, que a força da canção não reside em seus elementos isolados, mas na arquitetura técnica que projeta a tragédia do operário por meio de uma estética rigorosa e cíclica. Sob essa premissa, tal estrutura crítica revela-se fundamental para desvelar as camadas de significado do álbum, culminando nas reflexões finais que o presente trabalho se propõe a apresentar a seguir.

CODA – “REVERBERAÇÕES”

[...] a canção popular é claramente muito mais do que um texto ou uma mensagem ideológica [...] ela também é performance de sons organizados, incluindo aí a linguagem vocalizada. O poder significativo e comunicativo desses sons só é percebido como um processo social à medida em que o ato performático é capaz de articular e engajar uma comunidade de músicos e ouvintes numa forma de comunicação social (Treece *apud* Napolitano, 2002, p. 58).

Se, no **Prelúdio** desta tese, me propus a investigar a articulação entre poesia, música, performance e história em duas composições de Chico Buarque do LP *Construção*, chego agora à **Coda – “Reverberações”**, com a exposição de algumas repercussões sobre o tema. Opto por esse nome, pois *Coda*, na estrutura musical, é a última seção de uma peça musical, escrita a partir de elementos temáticos desenvolvidos ao longo da obra. Paralelamente, recorro ao termo “Reverberações” para indicar que este movimento não pretende oferecer um encerramento estático; afinal, as composições e a própria história de Chico não se esgotam em si mesmas, exigindo uma constante reavaliação de suas fronteiras estéticas e políticas.

O percurso traçado ao longo desta pesquisa envolveu leituras, escutas, elaboração de partituras e análises que me permitiram compreender, de forma mais aprofundada, as múltiplas dimensões que constituem a canção popular. Mais do que reunir contribuições da História, da Música e dos Estudos da Linguagem, a investigação demonstrou que os sentidos produzidos resultam do envolvimento entre essas diferentes formas de expressão e de conhecimento. Nesse processo, tornou-se cada vez mais evidente que a obra musical não pode ser reduzida ao conteúdo verbal que a constitui; deve ser assimilada como um espaço de interação entre palavra, som, performance, memória e experiência histórica.

Inicialmente, o estudo confirmou que as músicas não podem ser compreendidas se dissociadas das condições das esferas de contexto mencionadas por Marcos Napolitano (2002) – criação, produção, circulação e recepção. Destaco que o LP *Construção*, de 1971,

opera uma reorganização estrutural da canção brasileira a fim de elaborar uma possibilidade de resposta à experiência histórica do período pós-AI-5 e “Milagre Econômico”. Além disso, também revelou que a crítica social contida no material decorre não apenas do contexto da Ditadura Militar vivido por Chico Buarque, como também da trajetória do compositor e da forma como essas experiências históricas são reelaboradas estética e artisticamente nas próprias produções.

Outrossim, o diálogo entre parâmetros poéticos, musicais e performáticos mostrou-se particularmente fecundo para a compreensão da canção popular, uma vez que permitiu revelar aspectos que permaneceriam invisíveis em abordagens centradas exclusivamente ou no texto verbal ou ou na dimensão musical.

Nesse sentido, os resultados aqui obtidos aproximam-se da compreensão de Luiz Tatit (1995) acerca da canção como forma de linguagem construída na integração entre palavra cantada e melodia, ao mesmo tempo em que corroboram as perspectivas defendidas por Treece (*apud* Napolitano 2002), Napolitano (2002) e Finnegan (2008), para os quais a performance é uma dimensão fundamental da produção de sentidos.

Com base nessa compreensão ampliada, desenvolvi as análises apresentadas nos capítulos 3 e 4. Ao longo da pesquisa, e especialmente a partir das músicas selecionadas, pude compreender de forma mais aprofundada aspectos que evidenciam a complexidade dos processos de produção de sentidos na canção popular. Embora construídas por estratégias distintas, ambas as composições revelam significativa unidade estética, temática e sonora, reafirmando a potência da articulação entre diferentes dimensões da linguagem cancional.

Entre as principais reverberações que emergiram desta análise, algumas merecem destaque:

- A temática de ambas as canções tem como foco central o homem comum, sujeitos socialmente marginalizados. No lugar de discursos políticos explícitos, as duas composições constroem sua crítica por meio da representação de experiências cotidianas marcadas pela precariedade, pela alienação, pela opressão e pelas desigualdades.
- O emprego de figuras de linguagem como princípio estruturante na escrita poética é recorrente. Mais do que um recurso ornamental de escrita, as duas canções se utilizam desse recurso na organização do discurso e na produção de sentidos, além de

contribuir para dar ritmo, musicalidade e expressividade aos textos. Além disso, compostas no período da ditadura militar, as figuras de linguagem assumem um papel de grande importância, usadas como estratégia de sobrevivência e modo de estruturação simbólica da crítica social.

- O rigor formal que se apresenta na elaboração de ambas – métricas rígidas, rimas obsessivas, prosódia impecável, melodia e ritmo com poucas variações, harmonia cheia de tensões, mas sem resoluções – atua metaforicamente como a própria falta de liberdade vivenciada na época. Há um esvaziamento da subjetividade operado por modos complementares: a instabilidade crítica em “Duas lhe pague”, com o eu lírico ironizando o opressor por meio do sarcasmo litúrgico, mas com uma voz que não encontra solo firme, demonstrando o sufocamento do indivíduo; e o apagamento do sujeito em “Construção”, com o “ele” (operário) sendo reduzido a um objeto mecânico (“tijolo”, “pacote flácido”), absorvido pela engrenagem da composição e do trabalho.

- O desajuste rítmico é produzido pelo uso recorrente de síncope e de inícios de frase com caráter acéfalo. Mesmo que não haja flutuação do pulso em nenhuma das composições, o deslocamento de acentos em relação aos tempos fortes rompe parcialmente com a regularidade métrica esperada. Esse procedimento confere maior fluidez, balanço e expressividade ao discurso cancional, ao mesmo tempo que causa tensões e uma quebra de expectativa e de regularidade na escuta. No contexto das canções, esse desajuste parece dialogar com a condição dos sujeitos representados que, embora inseridos em estruturas rígidas, produzem um efeito de tensão entre ordem e deslocamento.

- A relação entre interpretação vocal e arranjo orquestral/instrumental apresenta peculiaridades. Nas duas canções, a performance de Chico Buarque (e a participação do grupo vocal MPB-4) evita o excesso de emoção e grandes contrastes vocais e a expressividade nasce mais da precisão da articulação verbal, do fraseado e da interação com o arranjo instrumental. A interpretação contida do artista contribui, assim, para deslocar a atenção do ouvinte para a palavra cantada. Em “Deus lhe pague”, a voz permanece relativamente central e a instrumentação amplia e reforça o discurso enunciado pelo eu lírico. A exceção acontece quando a voz passa a cantar uma oitava acima, o que intensifica o efeito dramático. Em “Construção”, a execução vocal

caracteriza-se por um canto controlado e constante, em consonância com a repetição estrutural da narrativa. Em contrapartida, a orquestra assume, ao longo da composição, uma função narrativa cada vez mais expressiva e torna-se quase um personagem.

- A dramaturgia sonora é construída pelos arranjos. Em ambos os casos, o arranjo ultrapassa a função melódica e harmônica (melodia acompanhada) e participa ativamente na produção de sentidos. Nesse contexto, destaca-se o uso da gradação também como princípio estruturante tanto do texto verbal quanto da organização sonora. À medida que as estrofes avançam, observa-se uma progressão narrativa e dramática que encontra correspondência no aumento da densidade da textura sonora dos arranjos. As duas canções iniciam de maneira relativamente comedida e desenvolvem, gradativamente, um percurso de intensificação expressiva, conduzindo o ouvinte a momentos de elevada tensão. Essa progressão manifesta-se, sobretudo, na ampliação da massa sonora, no enriquecimento da instrumentação e da orquestração e no aumento gradual da dinâmica. Tal procedimento estabelece uma correlação entre a construção poética e a musical, uma vez que o *crescendo* sonoro acompanha o acúmulo de imagens, ações e tensões presentes nos textos. Desse modo, a gradação passa a constar também como um elemento fundamental da arquitetura sonora, concorrendo para a elaboração de seus efeitos expressivos e para o fortalecimento de sua dimensão crítica.

Ainda em se tratando do resultado da performance, em articulação com os demais parâmetros analisados, percebo que as duas canções produzem efeitos de sentido distintos, mesmo que convergentes em sua dimensão crítica. Em “Deus lhe pague”, a repetição insistente, o caráter de litania do texto e a relativa estabilidade do arranjo contribuem para a estruturação de uma atmosfera de permanência da opressão, peso e sufocamento, como se o sujeito permanecesse aprisionado a um ciclo contínuo de privações naturalizadas. Em “Construção”, por sua vez, a narrativa, a reorganização progressiva dos versos e o crescimento da textura sonora do arranjo conduzem a uma sensação de movimento e fatalidade, culminando em um desfecho marcado pelo colapso e pela ruptura.

Essa relação de convergência torna-se mais significativa ao observar que “Construção” não se encerra completamente em si mesma. Ao final da gravação, como detalhado no capítulo 4, reaparecem elementos de “Deus lhe pague”, estabelecendo uma ligação explícita entre as obras: reforça a unidade estética e temática e sugere que as

experiências retratadas nas canções integram um mesmo universo de reflexão sobre trabalho, desigualdade e condição humana.

A partir da leitura das partituras, da escuta das gravações e da análise integrada dos parâmetros, foi possível compreender que cada uma das composições elabora sua crítica social por caminhos particulares. “Deus lhe pague” a constrói principalmente por meio da ironia acumulativa, da repetição e da atmosfera sonora opressiva. Já “Construção” a desenvolve por meio da narrativa da alienação, da organização estrutural dos versos e das estrofes e de um arranjo que transforma a própria forma musical em representação do esmagamento do indivíduo.

Levando em conta a proposta de olhar a canção como um todo, a pesquisa traz elementos que considero importantes para a área de estudos da História, dos Estudos Culturais e Estudos da Linguagem, pois supera a dicotomia entre letra e música ao propor e ao aplicar uma metodologia tridimensional e interdisciplinar que analisa o arranjo e a performance vocal/instrumental não como meros ornamentos, mas como agentes diretos da obra musical e da crítica tanto social quanto política. Além disso, serve como suporte para os estudos da Música Popular Brasileira no que tange à valorização do papel dos arranjadores (como Magro Waghbi e Rogério Duprat) e dos parceiros musicais (outros compositores, músicos e grupos participantes da gravação do LP), demonstrando que a autonomia autoral de Chico Buarque em 1971 consolida-se em um ambiente de interlocução estética e não em um isolamento absoluto.

Como exemplo de reverberações para além das canções analisadas nesta tese, realço a materialidade do objeto fonográfico. O aspecto visual do álbum, marcado pela ausência de encarte clássico e pelo minimalismo gráfico, reflete a sobriedade e a densidade da obra – onde a própria diagramação industrial tensiona o sentido de urgência e de restrição do período histórico.

Outro aspecto diz respeito à ruptura com a canção de protesto tradicional. O LP *Construção* surge no momento de esvaziamento das músicas de protesto pós-AI-5. Em vez de sucumbir ao otimismo ufanista do discurso oficial do “Milagre Econômico”, o álbum reposiciona a MPB como espaço de resistência por meio da sofisticação formal, utilizando a alta erudição (estruturas sinfônicas, palavras proparoxítonas, figuras de linguagem, métrica clássica) para expor as fraturas sociais.

Considero que a abordagem interdisciplinar adotada amplia as possibilidades de compreensão das obras analisadas, contribuindo não apenas para os estudos sobre Chico Buarque e a MPB, mas também para o fortalecimento dessa manifestação cultural como objeto possível de investigação acadêmica. O diálogo entre História, Música e estudos da Linguagem permitiu evidenciar aspectos que dificilmente seriam apreendidos por abordagens restritas a uma área do conhecimento exclusivamente.

Por fim, ressalto que uma das principais reverberações desta pesquisa reside na percepção da canção como um todo orgânico. A análise de “Deus lhe pague” e de “Construção” confirmou que seus sentidos não se encontram isoladamente; constroem-se, sim, por meio de uma interação dinâmica indissociável entre contexto histórico, texto poético, estrutura musical e concretude da performance (vocal e instrumental, por meio do arranjo).

Tal entendimento aproxima-se das reflexões de Tatit (1995) acerca da forte integração entre fala e canto na construção da canção popular. Nas obras analisadas, a melodia e a inteligibilidade verbal estão em sintonia, potencializando os efeitos expressivos e auxiliando na elaboração da crítica social. Por essa razão, embora compartilhem um mesmo universo temático e histórico, “Deus lhe pague” e “Construção” realizam a crítica por meio de estratégias poéticas, musicais e performáticas distintas e complementares, aspecto que reafirma a pertinência da escolha desse material como *corpus* central desta tese.

As reflexões desenvolvidas ao longo da pesquisa também reforçam o entendimento da canção como documento cultural e histórico, capaz de registrar sensibilidades, experiências e conflitos que nem sempre encontram espaço em outras formas documentais. Ao articular as dimensões abordadas, a canção revela-se, assim, um importante meio de compreensão das maneiras pelas quais indivíduos e grupos sociais vivenciam, interpretam e ressignificam seu tempo. Nesse sentido, as palavras de Maria Izilda Matos (1997, p. 29-30) mostram-se particularmente pertinentes:

A produção historiográfica contemporânea vem trazendo à luz uma diversidade de documentação, um mosaico de pequenas referências esparsas, mediante uma paciente busca de indicados, sinais e sintomas, na tentativa de esmiuçar o implícito e o oculto, para descortinar o cotidiano. Nesse mesmo sentido, a produção musical se apresenta como um corpo

documental particularmente instigante, já que por muito tempo constituiu um dos poucos documentos sobre certos setores relegados ao silêncio, centrando-se na expressão de sentimentos e abordando temáticas tão raras em outros documentos. Trata-se de uma documentação muito rica e pouco explorada pela análise histórica, com grande potencial para a revelação do cotidiano, das sensibilidades e das paixões, já que é algo que está todos os dias na boca de todos.

Sob essa perspectiva, o recorte aqui realizado não esgota as possibilidades de investigação do LP *Construção* nem das composições examinadas. Ao contrário, demonstra a riqueza de um objeto que continua a suscitar novas questões e caminhos interpretativos ou pode estimular a expansão para outros álbuns, outras músicas e outros contextos.

Nessa direção, a noção de “paisagem sonora” proposta por R. Murray Schafer (2001), entendida como o conjunto de sons que caracteriza determinado ambiente social, histórico e cultural, também oferece uma chave de leitura para compreender a Música Popular Brasileira. Ainda que de forma distinta daquela observada por Dorit Kolling de Oliveira (2021) no contexto da música produzida em Cuiabá e mais amplamente em Mato Grosso, as canções analisadas nesta tese igualmente “conversam” com experiências sonoras de seu tempo, reelaborando, por meio de linguagem artística, elementos da vida cotidiana, do trabalho, da cidade e das relações sociais, sendo também um espaço de memória e de representação de determinadas paisagens históricas e sonoras.

Por fim, se a *Coda* marca o término desta trajetória de pesquisa, as “reverberações” aqui apresentadas apontam para a permanência das questões suscitadas por “Deus lhe pague” e por “Construção”. Ao pensar a articulação entre poesia, música, performance e história na produção de sentidos, esta pesquisa não encerra as possibilidades de leitura do LP *Construção*, mas contribui para que novas escutas e interpretações continuem a surgir. Tal como ocorre com toda a obra artística de grande densidade estética e histórica, seus sentidos permanecem abertos, renovando-se a cada contexto, a cada ouvinte e a cada nova investigação.

REFERÊNCIAS

ALBUQUERQUE, Raoni Moreno Rosa de. **Visualidades e design nas capas de discos da MPB: ativismo e provocação**. 2024. Tese (Doutorado em Artes) – Instituto de Artes, Universidade do Estado do Rio de Janeiro, Rio de Janeiro, 2024.

ALEXANDRE, Ricardo (org.). **Os 500 maiores álbuns brasileiros de todos os tempos**: erratas. São Paulo: Tudo dos Discos, 2023. v3. Disponível em: https://podcastdiscotecabasica.com/wp-content/uploads/sites/4/2023/07/500-discos_Erratas_v3.pdf. Acesso em: 9 maio 2025.

ALMEIDA, Tereza Virgínia. O corpo do som: notas sobre a canção. *In*: MATOS, Cláudia Neiva de; TRAVASSOS, Elizabeth; MEDEIROS, Fernanda Teixeira de (org.). **Palavra Cantada**: ensaios sobre poesia, música e voz. Rio de Janeiro: 7 Letras, 2008. p. 316-326.

ANTUNES, Arnaldo. Canções. *In*: _____. **40 escritos**. Organização de João Bandeira. São Paulo: Iluminuras, 2000. p. 54-56. Disponível em: https://www.academia.edu/24672366/Arnaldo_Antunes_40_escritos. Acesso em: 15 jul. 2025.

ARAÚJO, Bernardo. Lançado há 50 anos, disco Construção foi um marco da música brasileira. **Veja Rio**, Rio de Janeiro, 18 jun. 2021. Disponível em: <https://vejario.abril.com.br/beira-mar/disco-construcao-chico-buarque-50-anos/>. Acesso em: 9 abr. 2025.

ARQUIVO NACIONAL (Brasil). Letra da música “Deus lhe pague”, de Chico Buarque, censurada em agosto de 1971. *In*: **Memórias Reveladas**. Brasília: Ministério da Gestão e da Inovação em Serviços Públicos, 2022. Disponível em: <https://www.gov.br/memoriasreveladas/pt-br/centrais-de-conteudo/imagens-e-documentos-do-periodo-de-1964-1985/censura/letra-da-musica-deus-lhe-pague-de-chico-buarque-censurada-em-agosto-de-1971/view>. Acesso em: 20 ago. 2025.

BUARQUE, Chico. **Construção** [LP]. Rio de Janeiro: Philips/Phonogram, 1971. 1 disco sonoro (33 1/3 rpm), estéreo, 12 pol. Produção: Roberto Menescal.

BUARQUE, Chico. **Chico Buarque de Hollanda**. Portal Chico Buarque. Disponível em <https://www.chicobuarque.com.br/obra/album/>. Acesso em: 12 jun. 2026.

BUARQUE, Chico. **Construção**. Portal Chico Buarque. Disponível em: <https://www.chicobuarque.com.br/obra/album/12>. Acesso em: 5 abr. 2025.

BUARQUE, Chico. **Entrevista**. Revista Bizz, abr. 1988. Reproduzida no Portal Chico Buarque. Disponível em: <https://www.chicobuarque.com.br/textos?Tipo=1&Busca=bizz>. Acesso em: 26 maio 2025.

BUARQUE, Chico. **Entrevista concedida a Geraldo Leite**. Rádio Eldorado, São Paulo, 27 set. 1989. Reproduzida no Portal Chico Buarque. Disponível em: <https://www.chicobuarque.com.br/obra/album/12>. Acesso em: 27 maio 2025.

BUARQUE, Chico. **Portal Chico Buarque**. Disponível em: <https://www.chicobuarque.com.br/>. Acesso em: 05 abr. 2025.

BUARQUE, Chico. **Songbook Chico Buarque**. Organização de Almir Chediak. 5. ed. Rio de Janeiro: Lumiar Editora, 1999. v. 2.

BUARQUE, Chico. **Songbook Chico Buarque**. Organização de Almir Chediak. 5. ed. Rio de Janeiro: Lumiar Editora, 1999. v. 4.

CAMPOS, Augusto de. **Balanço da bossa e outras bossas**. 4. ed. São Paulo: Perspectiva, 1986. (Coleção Debates).

CAVALCANTI JUNIOR, Ary Albuquerque. “Tudo vai bem, tudo legal”: o ensino de história e as reflexões sobre o milagre econômico e a ditadura militar por meio da canção de Gonzaguinha. In: PALHARES, Tais Helena; PRADA, Teresinha; CAMPOS, Helen Luce. (org.). **Música, estudos culturais e educação**: memórias, perspectivas e estratégias. São Carlos: Pedro & João Editores, 2025, v. 5, p. 29-44.

CHEDIAK, Almir. Fala, Chico Buarque. In: BUARQUE, Chico. **Songbook Chico Buarque**. v. 4. Organização de _____. 5. ed. Rio de Janeiro: Lumiar Editora, 1999. p. 8-17.

CORRÊA, Antenor Ferreira. O sentido da análise musical. **Opus**, Porto Alegre, v. 12, n. 12, p. 111-125, dez. 2006. Disponível em: <https://www.anppom.com.br/revista/index.php/opus/article/view/313>. Acesso em: 14 jul. 2025.

CUNHA, André Araújo Lima da. **Rogério Duprat, o quarto Mutante: a trajetória do compositor vanguardista junto ao grupo de rock brasileiro**. 2013. Dissertação (Mestrado em Música) – Escola de Comunicação e Artes, Universidade de São Paulo, São Paulo, 2013. Disponível em: <https://www.teses.usp.br/teses/disponiveis/27/27158/tde-07032014-152528/publico/AndreAraujoLimadaCunhaCorrigida.pdf>. Acesso em: 28 abr. 2025.

CUNHA, Gustavo Ximenes; RUFINO, Janaina de Assis. Deus lhe pague: o agradecimento como estratégia de protesto na canção de Chico Buarque. **Cadernos de Linguagem e Sociedade**, Brasília, v. 19, n. 1, p. 130-146, 2018.

CUNHA, Marcos Alexandre de Moraes. A canção move o mundo: os encartes dos discos de vinil. **Revista Rios**, Paulo Afonso, v. 14, n. 24, p. 10-21, 2020. Disponível em: https://www.unirios.edu.br/revistarios/media/revistas/2020/24/a_cancao_move_o_mundo.pdf. Acesso em: 25 abr. 2025.

DEUTSCHE WELLE. **Lula entrega Prêmio Camões a Chico Buarque**. 24 abr. 2023. Disponível em: <https://www.dw.com/pt-br/lula-entrega-pr%C3%AAmio-cam%C3%B5es-a-chico-buarque/a-65420066>. Acesso em: 12 jun. 2026.

DICIONÁRIO CRAVO ALBIN DA MÚSICA POPULAR BRASILEIRA. **Magro Waghabi**. Rio de Janeiro: Instituto Cultural Cravo Albin, 2021. Disponível em: <https://dicionariompb.com.br/artista/magro-waghabi/>. Acesso em: 19 maio 2025.

DICIONÁRIO CRAVO ALBIN DA MÚSICA POPULAR BRASILEIRA. **Rogério Duprat**. Rio de Janeiro: Instituto Cultural Cravo Albin, 2021. Disponível em: <https://dicionariompb.com.br/artista/rogerio-duprat/>. Acesso em: 28 abr. 2025.

DISCOGS. **Chico Buarque**: Construção. Discogs. Disponível em: <https://www.discogs.com/master/207329-Chico-Buarque-Constru%C3%A7%C3%A3o>. Acesso em: 25 abr. 2025.

DOMINGOS, Marilúcia dos Santos; LEITE, Maria Augusta Cássia de Aguiar. Um modelo teórico do gênero textual letra de música. **Diálogos Possíveis**, Salvador, v. 22, n. 2, p. 150-168, 2023. Disponível em: <https://revista.grupofaveni.com.br/index.php/dialogospossiveis/index>. Acesso em: 14 jul. 2025.

ELEMENTAL MUSIC RECORDS S.L. **Chico Buarque**: Construção: limited edition 180 gram LP. Barcelona, 2023. Disponível em: <https://www.elemental-music.com/releases/3550-chico-buarque-construcao-limited-edition-180-gram-lp-8435395501030.html>. Acesso em: 10 nov. 2025.

FERREIRA, Mauro. **Chico Buarque reflete sobre álbum de estreia, de 1966, em série sobre primeiros discos**. G1, 5 nov. 2020. Disponível em: <https://g1.globo.com/pop-arte/musica/blog/mauro-ferreira/post/2020/11/05/chico-buarque-reflete-sobre-album-de-estreia-de-1966-em-serie-sobre-primeiros-discos.ghtml>. Acesso em: 12 jun. 2026.

FERREIRA, Mauro. Álbum que alicerçou obra de Chico Buarque há 50 anos, Construção retém a contundência de 1971. **G1**, 10 jan. 2021. Disponível em: <https://g1.globo.com/pop-arte/musica/blog/mauro-ferreira/post/2021/01/10/album-que-alicerçou-obra-de-chico-buarque-ha-50-anos-construcao-retem-a-contundencia-de-1971.ghtml>. Acesso em: 5 maio 2025.

FICO, Carlos. Prezada censura: cartas ao regime militar. **Topoi**, Rio de Janeiro, v. 3, n. 5, p. 251-286, 2002.

FINNEGAN, Ruth. O que vem primeiro: o texto, a música ou a performance? *In*: MATOS, Cláudia Neiva de; TRAVASSOS, Elizabeth; MEDEIROS, Fernanda Teixeira de (org.). **Palavra Cantada**: ensaios sobre poesia, música e voz. Rio de Janeiro: 7 Letras, 2008. p. 15-43.

FREITAS, João Paulo de; COSTA, Izabela Soraia Duarte. Capas de discos: entre arte, design e cultura. *In*: Seminário Internacional de Pesquisa em arte e Cultura Visual, 5., 2022, Goiânia. **Anais...** Goiânia: Universidade Federal de Goiás, 2022. p. 249–261. Disponível em: https://files.cercomp.ufg.br/weby/up/778/o/ANAIIS_V_SIPACV-249-261.pdf. Acesso em: 5 maio 2025.

HENRIQUE, Guilherme. Lançado há 50 anos, disco ‘Construção’, de Chico Buarque, poderia não ter existido. **O Globo**: Época/Cultura, Rio de Janeiro, 20 mar. 2021. Disponível em: <https://oglobo.globo.com/epoca/cultura/lancado-ha-50-anos-disco-construcao-de-chico-buarque-poderia-nao-ter-existido-24934456>. Acesso em: 11 maio 2025.

HENRIQUE, Guilherme. Marco na carreira de Chico Buarque, disco ‘Construção’ quase foi perdido por erro técnico. **BBC News Brasil**, 20 mar. 2021. Disponível em: <https://www.bbc.com/portuguese/geral-56409701>. Acesso em: 9 abr. 2025.

HOMEM, Wagner. **História de canções**: Chico Buarque. São Paulo: Leya, 2009.

JARDIM, Gil. O arranjo como estrutura e tecido do discurso musical. **Revista USP**, São Paulo, n. 111, p. 45-58, out./dez. 2016. Disponível em: <https://revistas.usp.br/revusp/article/view/127599/124649>. Acesso em: 12 jan. 2026.

JORGEWICH, Clara. Análise de “Construção”, de Chico Buarque. **Comunicação Escrita**, [s. l.], [2019?]. Disponível em <https://comunicacaoescrita.com/analise-construcao-chico-buarque/>. Acesso em: 15 nov. 2025.

KOLLING DE OLIVEIRA, Dorit. **Grupo Musical Sarã**: a canção popular cuiabana como documento histórico (1971–2001). Cuiabá: EdUFMT, 2021.

KOLLING DE OLIVEIRA, Dorit; RIBEIRO, Renilson Rosa. Construção, canção de Chico Buarque, e os enredos do ensino de História: diálogos entre texto poético, música e contextos decoloniais. **História & Ensino**, Londrina, v. 30, n. 2, p. 56-80, jul./dez. 2024. DOI: 10.5433/2238-3018.2024v30n2p056-080.

LEITE, Carlos Augusto Bonifácio. Construção: a primeira interpretação do país por um disco de canção? **Revista Seda**, Seropédica, v. 7, n. 15, p. 93-109, 2023. Disponível em: <https://revistaseda.org/index.php/seda/article/view/139>. Acesso em 12 jan. 2026.

MATOS, Maria Izilda Santos de. **Dolores Duran**: experiências boêmias em Copacabana nos anos 50. Rio de Janeiro: Bertrand Brasil, 1997.

MED, Bohumil. **Teoria da música**. 4. ed. rev. e ampl. Brasília: MusiMed, 1996.

MEMORIAL DA DEMOCRACIA. CCC volta à cena em ataques a teatros: atores de ‘Roda Viva’ são espancados; grupo espalha terror no meio teatral. **Memorial da Democracia**, 18 jul. 2015. Disponível em: <https://memorialdademocracia.com.br/card/ccc-volta-a-cena-em-ataques-a-teatros>. Acesso em: 25 maio 2025.

MENDES, Flavio. **Construção (Chico Buarque)**. YouTube, 18 jun. 2022. 1 vídeo (30 min). Publicado pelo Canal Flávio Mendes – O ARRANJO #50. Disponível em: youtube.com/watch?v=MDImMvrqT84&t=944s . Acesso em: 12 jan. 2026.

MENESAFI, Paulo. Chico Buarque – Construção (1971 – Philips/Phonogram). **Blog do Menesafi**, 19 dez. 2021. Disponível em: <https://blogdomenesafi.blogspot.com/2021/12/chico-buarque-construcao-1971.html>. Acesso em: 12 maio 2025.

MENESES, Adélia Toledo Bezerra de. **Desenho mágico**: poesia e política em Chico Buarque. São Paulo: Ateliê Editorial, 2002.

NAPOLITANO, Marcos. **História & música**: história cultural da música popular. Belo Horizonte: Autêntica, 2002. (Coleção História & Reflexões, 2). Disponível em: https://hugoribeiro.com.br/biblioteca-digital/Napolitano-historia_musica.pdf. Acesso em: 10 maio 2025.

NAPOLITANO, Marcos. Hoje é preciso refletir um pouco: ser social e tempo histórico na obra de Chico Buarque de Hollanda – 1971/1978. **História**, São Paulo, v. 22, n. 1, p. 115-134, 2003.

NAPOLITANO, Marcos. A MPB sob suspeita: a censura musical vista pela ótica dos serviços de vigilância política (1968-1981). **Revista Brasileira de História**, São Paulo, v. 24, n. 47, 2004. Disponível em: <https://www.scielo.br/j/rbh/a/Xxztgmp6ZG7RRx3MHfmLnMj/>. Acesso em: 25 maio 2025.

NAPOLITANO, Marcos. Nunca fomos tão felizes: o milagre econômico e seus limites. *In*: **1964**: História do regime militar brasileiro. São Paulo: Contexto, 2014. p. 152-179.

NOVABRASIL. Discos antológicos: Construção (1971), de Chico Buarque. **Novabrazil**. São Paulo, 20 dez. 2022. Disponível em: <https://novabrazilfm.com.br/notas-musicais/>

construcao-1971-de-chico-buarque-a-historia-do-disco-antologico. Acesso em: 9 maio 2025.

NOVABRASIL. 50 anos do disco Construção de Chico Buarque. **NovaBrasil**. São Paulo, 13 set. 2021. Disponível em: <https://novabrasilfm.com.br/notas-musicais/50-anos-do-disco-construcao-de-chico-buarque>. Acesso em: 5 maio 2025.

OLIVEIRA, Alecsandra Matias de; SANTOS, Anderson Felipe Alves. MPB e artes visuais: a revolta das capas. **Jornal da USP**, São Paulo, 8 nov. 2019. Disponível em: <https://jornal.usp.br/artigos/mpb-e-artes-visuais-a-revolta-das-capas/>. Acesso em: 12 maio 2025.

PINTO, Guilherme de Alencar. Análise de “Deus lhe pague” de Chico Buarque 40 anos depois. **Contrapulso**: Revista Latinoamericana de Estudios en Música Popular, Santiago, v. 6, n. 2, e271, nov. 2024. Disponível em: <https://contrapulso.uahurtado.cl/index.php/cp/article/view/271>. Acesso em: 9 maio 2025.

RIBEIRO, Hamilton; BUARQUE, Chico. Chico põe nossa música na linha. **Realidade**, São Paulo, ano 1982, ed. 00071A, p. 14-24. fev. 1972. Disponível em: <https://memoria.bn.gov.br/docreader/DocReader.aspx?bib=213659&pagfis=12355>. Acesso em: 21 maio 2025.

ROLLING STONE BRASIL. Os 100 maiores discos da música brasileira. **Rolling Stone Brasil**, São Paulo, n. 13, out. 2007. Disponível em: <https://rollingstone.com.br/artigo/os-100-maiores-discos-da-musica-brasileira/>. Acesso em: 20 maio 2025.

SADIE, Stanley (ed.). **Dicionário Grove de música**: edição concisa. Tradução de Eduardo Francisco Alves. Rio de Janeiro: Jorge Zahar, 1994.

SANTANA, Valéria Nanci de Macêdo. **Pelo olhar de Cafi**: o processo criativo das capas de discos da Geração Clube da Esquina. 2018. 313 f. Tese (Doutorado em Cultura e Sociedade) – Universidade Federal da Bahia, Salvador, 2018. Disponível em: <https://repositorio.ufba.br/handle/ri/27670>. Acesso em: 12 maio 2025.

SCHAFER, R. Murray. **O ouvido pensante**. Tradução de Marisa Fonterrada, Magda R. Gomes da Silva e Maria Lucia Pascoal. São Paulo: Editora UNESP, 1991.

SCHAFER, R. Murray. **A afinação do mundo**: uma exploração pioneira pela história passada e pelo atual estado do mais negligenciado aspecto no nosso ambiente: a paisagem sonora. Tradução de Marisa Fonterrada. São Paulo: Editora UNESP, 2001.

SILVA, Fernando de Barros e. **Chico Buarque**. São Paulo: Publifolha, 2004.

SINONIMOS.COM.BR. **Dicionário de Sinônimos**. 7Graus. Disponível em: <https://www.sinonimos.com.br/>. Acesso em: 23 jul. 2025.

TATIT, Luiz. A construção do sentido na canção popular. **Língua e Literatura**, São Paulo, v. 21, p. 131–143, 1995. Disponível em: <https://www.revistas.usp.br/linguaeliteratura/article/view/114551>. Acesso em: 17 maio 2025.

TATIT, Luiz. **Luiz Tatit**: letra e música na canção popular. Entrevistadora: Tamara Castro. Transcrição de entrevista. Disponível em: <https://drive.google.com/file/d/1qfoafWaDcxv84ejtNyDvXCZ64pVAEhiR/view>. Acesso em: 10 mar. 2025.

TATIT, Luiz. **O cancionista**: composição de canções no Brasil. 2. ed. São Paulo: Edusp, 2002.

TELES, José. Magro Wahabi conta as histórias e os discos do MPB-4. **JC**. Recife, 9 nov. 2014. Disponível em: <https://jc.uol.com.br/canal/cultura/noticia/2014/11/09/magro-wahabi-counta-as-historias-e-os-discos-do-mpb-4-155211.php>. Acesso em: 19 maio 2025.

TELLES, Tereza. **Chico Buarque na sala de aula**: leitura, interpretação e produção de textos. Petrópolis: Vozes, 2009.

ULHOA, Martha Tupinambá de. Isto é bom! Ou Yayá, você quer morrer?: a tradição oral e a tradição escrita no lundu. In: Congresso da ANPPOM, 14., 2003, Porto Alegre. **Anais...** Porto Alegre: ANPPOM, 2003. CD-ROM. Disponível em: https://www.academia.edu/38185520/Isto_e_bom_ou_Yaya_voce_quer_morrer_a_tradicao_oral_e_escrita_no_lundu_In_XIV_Congresso_da_ANPPOM_2003. Acesso em: 18 jul. 2025.

UNIVERSAL MUSIC BRASIL. A Universal Music relança, a partir desta sexta-feira (3), álbuns históricos de Chico Buarque, Gilberto Gil e Rita Lee. **Universal Music Brasil**, 3 dez. 2021. Disponível em: <https://www.universalmusic.com.br/2021/12/03/a-universal-music-relanca-a-partir-desta-sexta-feira-3-albuns-historicos-de-chico-buarque-gilberto-gil-e-rita-lee/>. Acesso em: 7 maio 2025.

VARGAS, Herom. Capas de disco do rock brasileiro (1968–1978). **Revista Eco-Pós**, Rio de Janeiro, v. 26, n. 1, p. 187–216, 2023. DOI: 10.29146/eco-ps.v26i01.27910. Disponível em: https://www.academia.edu/104702830/Capas_de_disco_do_rock_brasileiro_1968_1978. Acesso em: 12 maio 2025.

VARGAS, Herom. Objeto de memória como categoria de análise de capas de disco. **Matrizes**. São Paulo, v. 18, n. 2, p. 213–228, ago. 2024. Disponível em: <https://doi.org/10.11606/issn.1982-8160.v18i2p213-228>. Acesso em: 12 maio 2025.

VICENTE, Eduardo. **Da vitrola ao iPod**: uma história da indústria fonográfica no Brasil. 2. ed. rev. Universidade de São Paulo. Escola de Comunicações e Artes, 2025. DOI: <https://doi.org/10.11606/9788572053099>. Disponível em: www.livrosabertos.abcd.usp.br/portaldelivrosUSP/catalog/book/1655. Acesso em: 23 abr. 2026.

WAGHABI, Antônio José (Magro). **Ficha técnica e comentários sobre o disco Construção**. Rio de Janeiro, [s. d.]. 1 documento digitado, inédito. Cópia gentilmente cedida por Mônica Thiele, Rio de Janeiro, 2 f.

WAGHABI, Antônio José. **Vozes do Magro**. Blog Vozes do Magro. Disponível em: <https://vozesdomagro.wordpress.com/>. Acesso em: 17 maio 2025.

WAGHABI, Magro. **Vozes do Magro**: seleção de arranjos e discografia comentada dos 15 primeiros LPs do MPB4. São Paulo: Scortecci, 2017.

WISNIK, Guilherme; WISNIK, José Miguel. O tempo e o artista. *In*: BUARQUE, Chico. **Songbook Chico Buarque**. Organização de Almir Chediak. 5. ed. Rio de Janeiro: Lumiar Editora, 1999. v. 2. p. 8-20.

WISNIK, José Miguel. **O som e o sentido**: uma outra história das músicas. 2. ed. São Paulo: Companhia das Letras, 1989.

ZAPPA, Regina. **Chico Buarque para todos**. Rio de Janeiro: Imã Editorial, 2016.

APÊNDICES

Letra da canção “Playa Girón⁷²”, de Silvio Rodriguez

A canção “Playa Girón”, utilizada como epígrafe do Prelúdio desta tese, é reproduzida integralmente neste anexo em sua versão original em espanhol, acompanhada de tradução para o português consultada em fonte eletrônica. Sua inclusão visa facilitar a leitura e a compreensão das reflexões sobre poesia, música e história mobilizadas na abertura do trabalho.

Compañeros poetas
Tomando en cuenta los últimos sucesos
En la poesía, quisiera preguntar
Me urge
¿Qué tipo de adjetivos se deben usar
Para hacer el poema de un barco?
Sin que se haga sentimental, fuera de la
vanguardia
O evidente panfleto
¿Si debo usar palabras como
Flota cubana de pesca y
“Playa giron”?

Compañeros de música
Tomando en cuenta esas politonales
Y audaces canciones, quisiera preguntar
Me urge
¿Qué tipo de armonía se debe usar
Para hacer la canción de este barco
Con hombres de poca niñez, hombres y
solamente
Hombres sobre cubierta
Hombres negros y rojos y azules
¿Los hombres que pueblan el “playa girón”?

Compañeros de historia,
Tomando en cuenta lo implacable
Que debe ser la verdad, quisiera preguntar
Me urge tanto,
¿Qué debiera decir, qué fronteras debo
respetar?
Si alguien roba comida
Y después da la vida, ¿qué hacer?
¿Hasta donde debemos practicar las verdades?
¿Hasta donde sabemos?
Que escriban, pues, la historia, su historia
Los hombres del “Playa Girón”.

⁷³Companheiros poetas
Tendo em conta os últimos acontecimentos
Na poesia, gostaria de perguntar
Tão urgentemente
Que tipo de adjetivos devem ser utilizados
Para fazer o poema sobre um barco?
Sem ser sentimental, fora da vanguarda
Ou com panfleto óbvio
Se devo usar palavras como
Frota pesqueira de Cuba e
"Playa giron"?

Parceiros de música
Tendo em conta essas politonais
E corajosas canções, gostaria de perguntar
Tão urgentemente
Que tipo de harmonia devo usar
Para fazer a música deste barco?
Homens de pouca infância, apenas homens
Homens no convés
Homens preto e vermelhos e azuis
Os homens que povoam “playa girón”?

Companheiros da história
Tendo em conta a implacável
Que deve ser a verdade, gostaria de perguntar
Tão urgentemente necessário
O que devo dizer, que fronteiras devo
respeitar?
Se alguém rouba comida
E depois dá a vida, o que fazer?
Até que ponto devemos praticar a verdade?
Até onde sabemos?
Que escrevam, então, a história, sua história
Os homens de “Playa Girón”.

⁷² A canção “Playa Girón”, de Silvio Rodriguez, foi inspirada em sua experiência a bordo do barco pesqueiro homônimo e apresenta reflexões sobre poesia, música, história e representação da experiência histórica, aspectos que dialogam com a perspectiva interdisciplinar adotada nesta tese. Para informações complementares: LETRAS.MUS.BR. Significado de “Playa Girón”. Disponível em: <https://www.letras.mus.br/silvio-rodriguez/82771/significado.html>. Acesso em: 29 maio 2026.

⁷³ A letra foi originalmente apresentada em espanhol. A tradução para o português utilizada como apoio à leitura e reproduzida neste anexo foi consultada em: LETRAS.MUS.BR. “Playa Girón” (tradução). Disponível em: <https://www.letras.mus.br/silvio-rodriguez/82771/traducao.html>. Acesso em: 29 maio 2026.

DEUS LHE PAGUE

Chico Buarque

Em(#11)/B C
baixo:B C B E F# G A C

Por es-se pão pra co-mer, por es - se chão pra dor-mir
Pe-lo pra-zer de cho-rar e pe-lo'es-ta - mos a - í

5 Em(#11)/B C
baixo:B C B E F# G A C

A cer-ti-dão pra nas-cer e'a con-ces-são pra sor -rir
Pe-la pi - a - da no bar e'o fu - te - bol pra'a-plau dir

9 Em(b9)/B Am C7/A

Por me dei-xar res - pi - rar, por me dei-xar e - xis -tir Deus lhe
Um cri-me pra co-men-tar e'um sam-ba pra dis-tra-ir Deus lhe

13 F/A B7(#11)/9 B7 Em
baixo:E F# G F# E F# G A

pa - gue
pa - gue

Edição: Dorit Kolling - 2025

17 $Em(\sharp 11)/B$ C $baixo: B \ C \ B \ E \ F\sharp \ G \ A \ C$

Por es-sa prai-a'es-sa sai - a, pe - las mu-lhe - res da-qui —
 Pe - la ca-cha - ça de gra - ça que'a gen-te tem que'en-go-lir —

21 $Em(\sharp 11)/B$ C $baixo: B \ C \ B \ E \ F\sharp \ G \ A \ C$

O'a-mor mal-fei-to de-pres-sa, fa - zer a bar-ba'e par-tir —
 Pe - la fu-ma-ça des-gra - ça, que'a gen-te tem que tos-sir —

25 $Em(b9)/B$ $1. Am \ C7/A$

Pe-lo do-min-go que'é lin-do, no - ve-la, mis-sa'e gi-bi — Deus — lhe
 Pe-los an-dai-mes, pin-gen-tes, que'a gen-te tem que ca-ir — Deus — lhe

29 $F/A \ B7(\sharp 11) \ B7 \ Em \ E \ F\sharp \ G \ F\sharp \ E \ F\sharp \ G \ A \ 2. Am$

pa - gue — Deus
 pa - gue — Deus

34 $C7/A \ F/A \ B7(\sharp 11) \ B7 \ Em \ E \ F\sharp \ G \ F\sharp \ E \ F\sharp \ G \ A$

lhe — pa - gue —
 lhe — pa - gue —

Deus lhe pague

3

39 Em(#11)/B C
baixo:B C B E F# G A C

Por mais um di - a'a-go-ni - a, pra su-por-tar e'as-sis - tir___
Pe - la mu-lher car-pi-dei - ra, pra su-por-tar e cus pir___

43 Em(#11)/B C
baixo:B C B E F# G A C

Pe-lo ran-gi - do dos den - tes, pe-la ci-da-de'a zu- nir___
E pe-las mos-cas-bi-chei-ras a nos bei-jar e co- brir___

47 Em(b9)/B Am C7/A

E pe-lo gri - to de-men - te que nos a - ju-da'a fu- gir___ Deus___ lhe
E pe-la paz der-ra - dei - ra que'en-fim vai nos re - di- mir___ Deus___ lhe

51 F/A B7(#11) B7 1. Em
baixo:E F# G F# E F# G A

pa - gue___
pa - gue___

55 2. Em
baixo:E F# G F# E F# G F# E F# G F# Em Em%

gue___
gue___

“Deus lhe pague” – letra em escansão, considerando a escansão poética associada à música cantada⁷⁴

Letra em escansão	Sílabas poéticas	Acentuação	Observações
-------------------	------------------	------------	-------------

Primeira estrofe

Por es-se pão pra co- mer , por es-se chão pra dor- mir	14 (7 + 7)	4 – 7 // 11 – 14	
A cer-ti- dão pra na- scer e'a con-ces- são pra sor- rir	14 (7 + 7)	4 – 7 // 11 – 14	sinalefa em “e’a”
Por me dei- xar res-pi- rar , por me dei- xar e-xis- tir	14 (7 + 7)	4 – 7 // 11 – 14	
Deus lhe pa-gu“i”	4	1 – 4	deslocamento do acento prosódico

Segunda estrofe

Pe-lo pra- zer de-cho- rar e pe-lo'es- ta -mos-a- í	14 (7 + 7)	4 – 7 // 11 – 14	sinalefa em “lo’es”
Pe-la pi-a-da no bar e'o fu-te- bol pra'a-plau- dir	14 (7 + 7)	4 – 7 // 11 – 14	sinalefa em “e’o”; elisão em “pra’a”
Um cri -me pra co-men- tar e'um sam -ba pra dis-tra- ir	14 (7 + 7)	4 – 7 // 11 – 14	sinalefa em “e’um”
Deus lhe pa-gu“i”	4	1 – 4	deslocamento do acento prosódico

Terceira estrofe

Por es-sa pra -ia,'es-sa sa -(ia), pe-las mu-lhe-res da- quí	14 (7 + 7)	4 – 7 // 11 – 14	sinalefa em “ia’es”; cesura feminina em (ia)
O'a-mor mal- fei -to de- pres -(sa), fa-zer a bar -ba e par- tir	14 (7 + 7)	4 – 7 // 11 – 14	sinalefa em “O’a”; cesura feminina (sa)
Pe-lo do- min -go que'é lin -(do), no-ve-la, mis -sa'e gi- bi	14 (7 + 7)	4 – 7 // 11 – 14	sinalefa em “que’é” e “sa’e” cesura feminina em (do)
Deus lhe pa-gu“i”	4	1 – 4	deslocamento do acento prosódico

⁷⁴ Ao longo da escansão aparecerão os termos: – **Sinalefa**: que, conforme o Dicionário Caldas Aulete digital, pode ser: **1.** Fon. Reunião, transformação ou junção de duas ou mais sílabas em uma só, quer por sinérese ou crase, quer por elisão; **2.** Gram. Supressão de vogal final átona de um vocábulo diante da vogal inicial do vocábulo seguinte. Disponível em: <https://www.aulete.com.br/sinalefa>. Acesso em 19 ago. 2025. – **Elisão**: conforme o Dicionário Caldas Aulete digital, pode ser: **1.** Ação ou resultado de elidir, de suprimir; ELIMINAÇÃO; SUPRESSÃO; **2.** Fon. Gram. No encontro de duas palavras, supressão da vogal átona final de uma delas ao contato da vogal inicial da outra (p. ex.: *dali* [de + ali]). Disponível em: <https://www.aulete.com.br/elis%C3%A3o>. Acesso em: 19 ago. 2025.

Quarta estrofe

Pe-la ca- cha -ça de gra -(ça) que'a gen-te tem que'en-go- lir	14 (7 + 7)	4 – 7 // 11 – 14	sinalefa em “que’a”; elisão em “que’en”; cesura feminina em (ça)
Pe-la fu- ma -ça, des- gra -(ça), que'a gen-te tem que tos- sir	14 (7 + 7)	4 – 7 // 11 – 14	sinalefa em “que’a”; cesura feminina em (ça)
Pe-los an- dai -mes, pin- gen -(tes), que'a gen- te tem que ca- ir	14 (7 + 7)	4 – 7 // 11 – 14	sinalefa em “que’a”; cesura feminina em (tes)
Deus lhe pa- gu “i”	4	1 – 4	deslocamento do acento prosódico

Quinta estrofe

Por mais um di -a’a-go- ni -(a) pra su-por- tar e’as-sis- tir	14 (7 + 7)	4 – 7 // 11 – 14	elisão em “di-a’a-”; sinalefa em “e’as-”; cesura feminina em (a)
Pe-lo ran- gi -do dos den -(tes) pe-la ci- da - de’a zu- nir	14 (7 + 7)	4 – 7 // 11 – 14	sinalefa em “-de’a”; cesura feminina em (tes)
E pe-lo gri -to de- men -(te) que nos a- ju -da’a- fu- gir	14 (7 + 7)	4 – 7 // 11 – 14	elisão em “a-ju-da’a”; cesura feminina em (te)
Deus lhe pa- gu “i”	4	1 – 4	deslocamento do acento prosódico

Sexta estrofe

Pe-la mu- lher car-pi- dei -(ra) pra nos lou- var e cus- pir	14 (7 + 7)	4 – 7 // 11 – 14	cesura feminina em (ra)
E pe-las mos -cas-bi- chei -(ras) a nos bei- jar e co- brir	14 (7 + 7)	4 – 7 // 11 – 14	cesura feminina em (ras)
E pe-la paz der-ra- dei -(ra) que'en-fim vai nos re-di- mir	14 (7 + 7)	4 – 7 // 11 – 14	elisão em “que’en-”; cesura feminina em (ra)
Deus lhe pa- gu “i”	4	1 – 4	deslocamento do acento prosódico

CONSTRUÇÃO

Chico Buarque

F#mb5(add11) B(b9)/F# Em⁶ Em⁶/B

A-mou da-que-la vez co-mo se fos-se'a úl - ti-ma__
 A-mou da-que-la vez co-mo se fos-se'o úl - ti-mo__

7 Em⁶ Em⁶/B Em⁶ Em⁶/B

Bei-jou su - a mu - lher co - mo se fos-se'a úl - ti - ma__
 Bei-jou su - a mu - lher co - mo se fos-se'a ú - ni - ca__

11 Em⁶ Em⁶/B Em⁶/B Bb^o

E ca - da fi - lho seu co - mo se fos-se'o ú - ni - co E'a - tra - ves - sou a
 E ca - da fi - lho seu co - mo se fos-se'o pró - di - go E'a - tra - ves - sou a

14 Am⁷ Am/G F#mb5(add11)

ru - a com seu pas - so tí - mi - do__
 ru - a com seu pas - so bê - ba - do__

17 B(b9)/F# Em⁶ Em⁶/B

Su - biu a cons - tru - ção co - mo se fos - se má - qui - na__
 Su - biu a cons - tru - ção co - mo se fos - se só - li - do__

21 Em⁶ Em⁶/B Em⁶ Em⁶/B

Er-gueu no pa - ta - mar qua - tro pa - re - des só - li - das__
 Er-gueu no pa - ta - mar qua - tro pa - re - des má - gi - cas__

Edição: Dorit Kolling - 2025

25 Em⁶ Em⁶/B Em⁶/B B^b°

Ti - jo - lo com ti - jo - lo num de - se - nho má - gi - co Seus o - lhos em - bo -

Ti - jo - lo com ti - jo - lo num de - se - nho ló - gi - co Seus o - lhos em - bo -

28 Am⁷ Am/G F#mb5(add11) B(^b9)/F#

ta - dos de ci - men - to'e lá - gri - ma_____ Sen - tou pra des - can -

ta - dos de ci - men - to'e trá - fe - go_____ Sen - tou pra des - can -

32 Am⁶ Am⁶/E

sar co - mo se fos - se sá - ba - do_____

sar co - mo se fos - se'um prín - ci - pe_____

35 Am⁶ Am⁶/E Am⁶ Am⁶/E

Co - meu fei - jão com'ar - roz co - mo se fos - se'um prín - ci - pe_____

Co - meu fei - jão com'ar - roz co - mo se fos - se'o má - xi - mo_____

39 Am⁶ Am⁶/E F#m⁶

Be - beu e so - lu - çou co - mo se fos - se'um náu - fra - go Dan - çou e gar - ga -

Be - beu e so - lu - çou co - mo se fos - se má - qui - na Dan - çou e gar - ga -

42 F#mb5(add11)

lhou co - mo se'ou - vis - se mú - si - ca_____

lhou co - mo se fos - s'o pró - xi - mo_____

45 B(b9)/F# Em⁶ Em⁶/B

E tro-pe-çou no céu co-mo se fo-se'um bê - ba - do____

E tro-pe-çou no céu co-mo se'ou-vis - se mú - si - ca____

49 Em⁶ Em⁶/B Em⁶ Em⁶/B

E flu - tu - ou no ar co-mo se fos-se'um pás - sa - ro____

E flu - tu - ou no ar co-mo se fos - se sá - ba - do____

53 Em⁶ Em⁶/B Em⁶/B Bb°

E se'a - ca - bou no chão fei-to'um pa - co - te flá - ci - do A - go - ni - zou no

E se'a - ca - bou no chão fei-to'um pa - co - te tí - mi - do A - go - ni - zou no

56 Am⁷ Am/G F#mb5(add11)

mei - o do pas - sei - o pú - bli - co____

mei - o do pas - sei - o náu - fra - go____

59 B(b9)/F# Em⁶ Em⁶/B

Mor-reu na con-tra - mão a - tra - pa-lhan-do'o trá - fe - go____

Mor-reu na con-tra - mão a - tra - pa-lhan-do'o pú - bli - co____

63 Em⁶ Em⁶/B Em⁶ Em⁶/B

67 Em^6 Em^6/B Em

A-mou da-que-la vez co-mo se fos-se má - qui-na Bei-jou su - a mu -

70 $Em(maj7)$ Em^7 Em^6

lher co-mo se fos-se ló - gi - co Er-gueu no pa - ta - mar qua-tro pa - re-des flá -

73 $Em(b6)$ Em E°

- ci - das Sen-tou pra des-can - sar so-mo se fos-se'um pás - sa - ro E flu - tu - ou no

76 Am^7/E Em^6/B Bb° Am^7 Am/G

ar co-mo se fos-se'um prín - ci - pe E se'a-ca-bou no chão fei-to'um pa - co - te bê -

79 $F\#mb5(add11)$ $B(b9)/F\#$

- ba - do_____ Mor - reu na con - tra -

82 Em^6 Em^6/B

mão a - tra - pa - lhan - do'o sá - ba - do_____

85 Em^6 Em^6/B Em^6

“Construção” – letra em escansão, considerando a escansão poética associada à música cantada

Letra em escansão	Sílabas poéticas	Acentuação	Observações
-------------------	------------------	------------	-------------

Primeira estrofe

A-mou da-que-la vez co-mo se fos-se’a úl -(ti-ma)	12 (6 + 6)	6 – 12	sinalefa em “-se’a”
Bei-jou su-a mu- lher co-mo se fos-se’a úl -(ti-ma)	12 (6 + 6)	6 – 12	sinalefa em “-se’a”
E ca-da fi-lho seu co-mo se fos-se’o ú -(ni-co)	12 (6 + 6)	6 – 12	sinalefa em “-se’o”
E’a-tra-ves-sou a ru -a com seu pas-so tí -(mi-do)	12 (6 + 6)	6 – 12	sinalefa em “E’a”

Segunda estrofe

Su-biu a cons-tru- ção co-mo se fôs-se má -(qui-na)	12 (6 + 6)	6 – 12	
Er-gueu no pa-ta- mar qua-tro pa-re-des só -(li-das)	12 (6 + 6)	6 – 12	
Ti-jo-lo com ti- jo -lo num de-se-nho má -(gi-co)	12 (6 + 6)	6 – 12	
Seus o-lhos em-bo- ta -dos de ci-men-to’e lá -(gri-ma)	12 (6 + 6)	6 – 12	sinalefa em “to’e”

Terceira estrofe

Sen-tou pra des-can- sar co-mo se fos-se sá -(ba-do)	12 (6 + 6)	6 – 12	
Co-meu feijão co(m)’ar- roz co-mo se fos-se’um prín -(ci-pe)	12 (6 + 6)	6 – 12	sinalefa em “co(m)’a-” e em “se’um”
Be-beu e so-lu- çou co-mo se fos-se’um náu -(fra-go)	12 (6 + 6)	6 – 12	sinalefa em “-se’um”
Dan-çou e gar-ga- lhou co-mo se’ou-vis-se mú -(si-ca)	12 (6 + 6)	6 – 12	sinalefa em “se’ou-”

Quarta estrofe

E tro-pe-çou no céu co-mo se fos-se’um bê -(ba-do)	12 (6 + 6)	6 – 12	sinalefa em “-se’um”
E flu-tu-ou no ar co-mo se fos-se’um pás -(sa-ro)	12 (6 + 6)	6 – 12	sinalefa em “-se’um”
E se’a-ca-bou no chão fei-to’um pa-co-te flá -(ci-do)	12 (6 + 6)	6 – 12	sinalefa em “se’a-” e em “-to’um”
A-go-ni-zou no mei -o do pas-sei-o pú -(bli-co)	12 (6 + 6)	6 – 12	
Mor-reu na con-tra- mão a-tra-pa-lhan-do’o trá -(fe-go)	12 (6 + 6)	6 – 12	elisão em “-do’o”

Quinta estrofe

A-mou da-que-la vez co-mo se fos-se'o úl -(ti-mo)	12 (6 + 6)	6 – 12	sinalefa em “-se'o”
Bei-jou su-a mu- lher co-mo se fos-se'a ú -(ni-ca)	12 (6 + 6)	6 – 12	sinalefa em “-se'a”
E ca-da fi-lho seu co-mo se fos-se'o pró -(di-go)	12 (6 + 6)	6 – 12	sinalefa em “-se'o”
E'a-tra-ves-sou a ru -a com seu pas-so bê -(ba-do)	12 (6 + 6)	6 – 12	sinalefa em “E'a-”

Sexta estrofe

Su-biu a cons-tru- ção co-mo se fos-se só -(li-do)	12 (6 + 6)	6 – 12	
Er-gueu no pa-ta- mar qua-tro pa-re-des má -(gi-cas)	12 (6 + 6)	6 – 12	
Ti-jo-lo com ti- jo -lo num de-se-nho ló -(gi-co)	12 (6 + 6)	6 – 12	
Seus o-lhos em-bo- ta -dos de ci-men-to'e trá -(fe-go)	12 (6 + 6)	6 – 12	sinalefa em “-to'e”

Sétima estrofe

Sen-tou pra des-can- sar co-mo se fos-se'um prín -(ci-pe)	12 (6 + 6)	6 – 12	sinalefa em “-se'um”
Co-meu fei-jão co(m)'ar- roz co-mo se fos-se'o má -(xi-mo)	12 (6 + 6)	6 – 12	sinalefa em “co(m)'a” e em “-se'o”
Be-beu e so-lu- çou co-mo se fos-se má -(qui-na)	12 (6 + 6)	6 – 12	
Dan-çou e gar-ga- lhou co-mo se fos-se'o pró -(xi-mo)	12 (6 + 6)	6 – 12	sinalefa em “-se'o”

Oitava estrofe

E tro-pe-çou no céu co-mo se'ou-vis-se mú -(si-ca)	12 (6 + 6)	6 – 12	sinalefa em “se'ou”
E flu-tu-ou no ar co-mo se fos-se sá -(ba-do)	12 (6 + 6)	6 – 12	
E se'a-ca-bou no chão fei-to'um pa-co-te tí -(mi-do)	12 (6 + 6)	6 – 12	sinalefa em “se'a” e em “-to'um”
A-go-ni-zou no mei -o do pas-sei-o trá -(fe-go)	12 (6 + 6)	6 – 12	
Mor-reu na con-tra- mão a-tra-pa-lhan-do'o pú -(bli-co)	12 (6 + 6)	6 – 12	elisão em “-do'o”

Nona estrofe

A-mou da-que-la vez co-mo se fos-se má -(qui-na)	12 (6 + 6)	6 – 12	
Bei-jou su-a mu- lher co-mo se fos-se ló -(gi-co)	12 (6 + 6)	6 – 12	
Er-gueu no pa-ta- mar qua-tro pa-re-des flá -(ci-das)	12 (6 + 6)	6 – 12	
Sen-tou pra des-can- sar co-mo se fos-se'um pás -(sa-ro)	12 (6 + 6)	6 – 12	sinalefa em “-se'um”
E flu-tu-ou no ar co-mo se fos-se'um prín -(ci-pe)	12 (6 + 6)	6 – 12	sinalefa em “-se'um”
E se'a-ca-bou no chão fei-to'um pa-co-te bê -(ba-do)	12 (6 + 6)	6 – 12	sinalefa em “se'a” e em “-to'um”
Mor-reu na con-tra- mão a-tra-pa-lhan-do'o sá -(ba-do)	12 (6 + 6)	6 – 12	elisão em “-do'o”

“Construção” – marcação das estrofes e das proparoxítonas repetidas

Primeira estrofe	Primeira estrofe – proparoxítonas	Quinta estrofe – proparoxítonas	Nona estrofe – proparoxítonas
Amou daquela vez como se fosse	a última	o último	máquina
Beijou sua mulher como se fosse	a última	a única	lógico
E cada filho seu como se fosse	o único	o pródigo	
E atravessou a rua com seu passo	tímido	bêbado	

Segunda estrofe	Segunda estrofe – proparoxítonas	Sexta estrofe – proparoxítonas	
Subiu a construção como se fosse	máquina	sólido	
Ergueu no patamar quatro paredes	sólidas	mágicas	flácidas
Tijolo com tijolo num desenho	mágico	lógico	
Seus olhos embotados de cimento	e lágrima	e tráfego	

Terceira estrofe	Terceira estrofe – proparoxítonas	Sétima estrofe – proparoxítonas	
Sentou pra descansar como se fosse	sábado	um príncipe	um pássaro
Comeu feijão com arroz como se fosse	um príncipe	o máximo	
Bebeu e soluçou co-mo se fosse	um naufrago	máquina	
Dançou e gargalhou como se ouvisse	música	o próximo	

Quarta estrofe	Quarta estrofe – proparoxítonas	Oitava estrofe – proparoxítonas	
E tropeçou no céu como se fosse	um bêbado	música	
E flutuou no ar como se fosse	um pássaro	sábado	um príncipe
E se acabou no chão feito um pacote	flácido	tímido	bêbado
Agonizou no meio do passeio	público	tráfego	
Morreu na contramão atrapalhando	o tráfego	o público	o sábado

“Construção” – roteiro de observações da canção, a partir do arranjo de Rogério Duprat

Introdução: violão solo (fazendo dois acordes diferentes)	
Entrada da voz	A 01.a. Amou daquela vez como se fosse a <u>última</u>
Primeira seção: violão + contrabaixo + bateria (percussão)	02.a. Beijou sua mulher como se fosse a última
	03.a. E cada filho seu como se fosse o único
	04.a. E atravessou a rua com seu passo tímido
	A 05.a. Subiu a construção como se fosse máquina
	06.a. Ergueu no patamar quatro paredes sólidas
	07.a. Tijolo com tijolo num desenho mágico
	08.a. Seus olhos embotados de cimento e lágrima
Entrada do agogô (<u>sábado</u>)	A' 09.a Sentou pra descansar como se fosse <u>sábado</u>
	10.a. Comeu feijão com arroz como se fosse um
príncipe	
	11.a. Bebeu e soluçou como se fosse um náufrago
	12.a. Dançou e gargalhou como se ouvisse música
Entrada dos violoncelos e das violas (frase melódica)	A 13.a. E tropeçou no céu como se fosse um <u>bêbado</u>
Segunda melodia dos violoncelos e violas	14.a. E flutuou no ar como se fosse um pássaro
Frase descendente dos violoncelos e das violas (reforçando os baixos da harmonia)	15.a. E se acabou no chão feito um pacote flácido
	16.a. Agonizou no meio do passeio público
	(breque)
Breque com a suspensão do acompanhamento liderado pelo agogô	
Verso cantado <i>a cappella</i>	17.a. Morreu na contramão atrapalhando o <u>tráfego</u>
Informação contundente: ataque forte nos metais (trompetes e trombones)	
Término da frase com o acorde de preparação para o retorno à melodia	Interlúdio instrumental (5 compassos)

Segunda seção: <u>Vocal em uníssono</u> / Voz solo Metais a duas vozes, com as cordas fazendo a base harmônica	A 01.b. <u>Amou daquela vez</u> como se fosse o último (cordas)
<u>Vocal em uníssono</u> / Voz solo Comentários nas cordas em oitavas	02.b. <u>Beijou sua mulher</u> como se fosse a única (cordas)
<u>Vocal em uníssono</u> / Voz solo Passagem orquestral com as cordas em base harmônica nas cordas e nos metais com acordes dissonantes e abertos	03.b. <u>E cada filho seu</u> como se fosse o pródigo (cordas)
	04.b. E atravessou a rua com seu passo bêbado (metais)
Vocal frase inteira + <i>tutti</i> orquestral Madeiras aparecem, com metais em acordes abertos	A 05.b. Subiu a construção como se fosse <u>sólido</u> (oboés/clarinetes)
Solo frase inteira + passagem orquestral Metais em oitavas e cellos dobrando a voz grave	06.b. Ergueu no patamar quatro paredes <u>mágicas</u> (metais – trompetes com surdina)
Vocal do MPB-4 início em uníssono, posteriormente faz a base harmônica Passagem orquestral com cordas e madeiras dobradas em um desenho melódico em terças	07.b. Tijolo com tijolo num desenho lógico (trompetes)
Solo frase + base harmônica do MPB-4 Passagem orquestral – idem à frase anterior	08.b. Seus olhos embotados de cimento e <u>tráfego</u> (vocal)
Vozes em uníssono, abrindo um acorde no final da frase Comentário instrumental entre versos, com metais oitavados, cordas fazendo a base harmônica e cellos dobrando os baixos da harmonia	A' 09.b. Sentou pra descansar como se fosse um <u>príncipe</u>
	10.b. Comeu feijão com arroz como se fosse o <u>máximo</u>
	11.b. Bebeu e soluçou como se fosse máquina
Vozes em uníssono, abrindo um acorde no final da frase Metais em oitavas e após um acorde aberto	12.b. Dançou e gargalhou como se fosse o <u>próximo</u>
Solo – frase inteira Orquestra – cordas fazendo uma base harmônica mais “parada”, enquanto metais tecem “comentários” a duas vozes <u>Retorno do agogô</u> e inserção do pandeiro	A 13.b. E tropeçou no céu como se ouvisse música
Vozes em uníssono – condução da melodia Orquestra – idem à frase anterior	14.b. E flutuou no ar como se fosse sábado

Vozes em uníssono + cenário orquestral Violinos com desenho melódico no agudo e metais, no grave, em movimento contrário entre eles	15.b. E se acabou no chão feito um pacote tímido
Breque com suspensão dos instrumentos Verso cantado <i>a cappella</i>	16.b. Agonizou no meio do passeio náufrago (breque)
Metais novamente a duas vozes, com trompetes no agudo e trombones com “comentários” melódicos nos graves, formando acordes dissonantes Levada do samba em <i>background</i> mais evidenciada (mas sempre metronômico) Tímpanos em ação, em diálogo com trombones	17.b. Morreu na contramão atrapalhando o público (retorna metais)
Terceira seção – coda Manutenção do arranjo da seguinte forma: Vocal em uníssono com as frases acontecendo sem os repousos finais Trombones e cellos em uníssono, em movimento descendente, com ataques em contratempo de trompetes e de violinos em oitavas no agudo, sempre nas mesmas notas	Interlúdio instrumental (05 compassos)
Vocal em uníssono – manutenção Trompetes com surdina fazendo a harmonia Antes do breque final, sopros fazendo uma frase em sentido ascendente, a partir de um arpejo do acorde	A” 01.c. Amou daquela vez como se fosse máquina (solo) 02.c. Beijou sua mulher como se fosse lógico (vocal) 03.c. Ergueu no patamar quatro paredes flácidas (solo)
Breque instrumental Verso cantado <i>a cappella</i> , em uníssono	04.c. Sentou pra descansar como se fosse um pássaro 05.c. E flutuou no ar como se fosse um príncipe (solo) 06.c. E se acabou no chão feito um pacote bêbado (breque)
Cenário orquestral com elementos já conhecidos, preparando a emenda para alguns versos de “Deus lhe pague”	07.c. Morreu na contra-mão atrapalhando o sábado
Algumas considerações acerca do trecho final:	Interlúdio instrumental (07 compassos) Por esse pão pra comer, por esse chão pra dormir

- Em “Deus lhe pague”, a orquestra, que ainda não havia feito nenhuma repetição, executa três vezes o trecho, quase que de forma similar, com pequenas alterações nos finais
- Chico Buarque e MPB-4 cantam todo trecho em uníssono, com grande carga interpretativa e de dramática
- Cellos e baixos sustentam o desenho harmônico já descrito na análise de “Deus lhe pague”, sempre em *staccatto*
- Sopros e demais cordas executam um tecido sonoro que ora serve de comentários melódicos, ora reforça o desenho harmônico, ora dobra a melodia
- Por vezes, soam trinados nas madeiras, base harmônica nos metais e “comentários” melódicos rápidos nas madeiras
- Em outros momentos, violinos tocam parte da melodia
- Apesar de o andamento se manter rígido, há sensação de aceleração, devido à grande massa orquestral e aos efeitos do arranjo
- Chegando aos compassos finais, relativos à palavra “PA-GU’I”), apenas as vozes em oitavas permanecem, juntamente com os baixos que executam o mesmo motivo melódico já abordado – por oito tempos (dois compassos)

A certidão pra nascer e a concessão pra sorrir

Por me deixar respirar, por me deixar existir

Deus lhe pague

Pela cachaça de graça que a gente tem que engolir

Pela fumaça e a desgraça que a gente tem que tossir

Pelos andaimes pingentes que a gente tem que cair

Deus lhe pague

Pela mulher carpideira pra nos louvar e cuspir

E pelas moscas bicheiras a nos beijar e cobrir

E pela paz derradeira que enfim vai nos redimir

Deus lhe pague

Elaborado pela autora (2026), baseado em Jardim (2016), Mendes (2022) e audição da música.