

Construção: a primeira interpretação do país por um disco de canção?

Carlos Augusto Bonifácio Leite*

Resumo

Este artigo recupera o contexto de produção do disco **Construção**, de Chico Buarque, para propor sua orientação épica. Em seguida, faz uma leitura faixa a faixa do álbum para retornar e qualificar essa mesma hipótese, buscando demonstrar que há alterações sensíveis quanto à obra precedente do compositor, mudanças, por hipótese, provocadas pela radicalização das condições sociais e políticas do país.

Palavras-chave: Canção popular; Ditadura militar; Chico Buarque

Abstract

This article recovers the production context of the album **Construção**, by Chico Buarque, to propose its epic orientation. It then reads the album track by track to return and qualify this same hypothesis, seeking to demonstrate that there are significant changes in relation to the composer's previous work; changes, hypothetically, caused by the radicalization of the country's social and political conditions.

Keywords: Popular song; Military dictatorship; Chico Buarque

Disco sempre lembrado entre os melhores da música popular brasileira, **Construção** (1971), de Chico Buarque (1944), ocupa lugar decisivo, tanto no conjunto de álbuns do compositor, quanto no horizonte da produção cancional daqueles anos. No primeiro caso, marca certa passagem de um artista mais ligado ao universo dos festivais e dos programas de TV para uma posição pressionada pelo regime militar e pela censura. No segundo, lançado no mês de janeiro de 1971, abre alas para um conjunto de discos que aumentariam a voltagem da relação entre os compositores e o governo, quer pelo caminho da crítica social, quer pelo caminho da pauta de costumes: **Jardim elétrico** (março de 1971), **Fa-tal: Gal a todo vapor** (novembro de 1971), **Transa**, **Clube da esquina**, **Acabou chorare** e **Expresso 2222** (todos de 1972), entre outros.

Construção é o quinto álbum de Chico Buarque gravado no país, o primeiro a não se chamar **Chico Buarque de Holanda** (volume 2, volume 3 e volume 4). Até ali também já haviam sido lançados três compactos e quatro coletâneas, além de dois álbuns “italianos”. Desde o título, há, portanto, uma diferença entre este trabalho de setenta e um e os anteriores, o que acaba se verificando, com efeito, na orientação estética geral do disco. Enquanto os demais parecem um ajuntado (extraordinário) de canções, embora algumas ideias e temas sejam recorrentes, **Construção** se apresenta com linhas narrativas bastante claras e uma expansão do universo experiencial das canções do autor, extrapolando do universo do samba e da boemia para algo mais amplo.¹

Também é o disco feito após a volta do artista de um exílio autoimposto na Itália, por quatorze meses, entre janeiro de 1969, quando Chico viajou para gravar um disco e fazer um show na França, e o retorno em março de 1970. A razão do exílio é que se tratava do pior momento da ditadura brasileira até então. Com a instituição do AI-5 em dezembro de 1968 (fechamento do Congresso Nacional e das assembleias legislativas locais – fazendo com o que Executivo governasse por decretos-lei –, fim de liberdades individuais, como o *habeas corpus*, e censura prévia de objetos estéticos, dentre outras medidas), a prisão de Gilberto Gil e Caetano Veloso e as notícias que chegavam dos amigos, com perseguições e interrogatórios, Chico decide estender sua estadia no exterior, vivendo grandes dificuldades a partir de julho de 1969, quando os compromissos de trabalho previamente agendados acabaram.²

Por esse ângulo, é possível construir uma primeira abordagem de **Construção**, de que se trata do trabalho que se segue ao momento de agudização das contradições do Brasil moderno e o decorrente impasse do ponto de vista pessoal. Na primeira ponta, o aumento das desigualdades nacionais provocava uma ampliação de pautas mais equalitárias e a reação da elite local, amparada por interesses internacionais, sobretudo norte-americanos, bloqueou quaisquer anseios por igualdade (SCHWARZ, 1978). Na segunda ponta, um Chico agora pai – sua primeira filha com Marieta Severo, Silvia,

¹ Em conversa informal, depois da minha participação no curso de extensão Doze LPs Mais Um Bônus, o professor Roberto Bozzetti (UFRRJ) aventou a hipótese, bastante plausível, de o disco **Chico Buarque de Holanda**: volume 4 já estar se direcionando para um trabalho mais conceitual, que se concretizaria em **Construção**. O **Volume 4**, cabe dizer, foi gravado parte na Itália, parte no Brasil. Daniela Vieira, em análise de **Chico Buarque de Holanda**: volume 2, também indica que o compositor explora recorrentemente alguns temas ao longo das canções.

² As informações biográficas acompanham ZAPPA (2011), além do *site* do autor www.chicobuarque.com.br.

nasceu em março de 1969 – se vê emparedado entre a impossibilidade de seguir como compositor popular fora do país (em documentário, o artista afirma que o interesse em música brasileira em Roma em 1970 era pouco (OLIVEIRA, 2005, 27^o)) e o desconforto de voltar a um país não democrático. Menos elementar do que perceber essa transformação é qualificá-la.

Quando pensamos em Chico Buarque, é natural que o consideremos desde sempre um grande intérprete do país, pelas canções, mais de trezentas, reunidas em cerca de trinta discos autorais e trilhas de filmes e espetáculos, pelas peças de teatro (quatro: **Roda Viva**, 1967; **Calabar**, 1973; **Gota d'água**, 1975, com Paulo Pontes, e **Ópera do malandro**, 1978) e pelos romances (sete: **Fazenda modelo**, 1974; **Estorvo**, 1991; **Benjamin**, 1995; **Budapeste**, 2003; **Leite derramado**, 2009; **O irmão alemão**, 2014; e **Essa gente**, 2019).³ Em especial depois que Bob Dylan ganhou o Nobel de Literatura em 2016, o compositor passou a ser talvez o maior candidato brasileiro ao prêmio. Pela amplitude de sua obra, que passa por diversas linguagens, mas também por dar a ver o processo expressivamente contraditório e desigual da modernização brasileira nos últimos cinquenta anos.

Cabe, no entanto, recompor que não era essa a posição de Chico Buarque antes de 1971 e, por hipótese, é justamente **Construção** a pedra de toque da profunda alteração da recepção do cancionista. Pensando em indústria cultural, Chico foi inicialmente produto de um momento muito singular da relação entre televisão e música brasileiras. A TV havia sido inaugurada no Brasil em 1950 e demorou certo tempo para encontrar a maneira mais eficaz de existir em nossa sociedade, concomitante a uma série de dificuldades técnicas e financeiras. As telenovelas, por exemplo, que se consolidariam como o carro-chefe da televisão brasileira até o começo do século XXI, só se acertariam a partir de meados dos anos 1960. Por esses motivos, a música popular acabou ocupando, até o começo dos anos 1970, um grande e nobre espaço na grade de horários das principais emissoras, com festivais, programas próprios – muitas vezes com artistas da música assumindo a função de apresentadores –, programas de auditório, mais ou menos relacionados à música etc. (SEVERIANO, 2008, p.346 e ss.).

É nessa conjuntura que a obra de Chico Buarque vem a público, como talvez o mais bem-sucedido compositor da chamada “era dos festivais”: primeiro lugar, junto com

³ Em outubro de 2021, depois da escrita deste capítulo, Chico lançou seu primeiro livro de contos, *Anos de chumbo*, com alguns textos extraordinários.

“Disparada” (Theo de Barros / Geraldo Vandré), no II Festival da Música Popular Brasileira (TV Record), com “A banda”, em 1966; terceiro lugar no III Festival da Música Popular Brasileira (TV Record), com “Roda Viva”, em 1967; terceiro lugar no II Festival Internacional da Canção (TV Globo), com “Carolina”, em 1967; segundo lugar na I Bienal do Samba (TV Record), com “Bom tempo”, em 1968; e primeiro lugar no III Festival Internacional da Canção (TV Globo), com “Sabiá” (em parceira com Tom Jobim), em 1968 (MELLO, 2003, p.442-452); entre outros prêmios; além da participação do artista em diversos programas de TV, com destaque para *Esta noite se improvisa*, em que a memória dos participantes era testada para canções a partir de palavras propostas pelo apresentador Blota Júnior.

Não se exagera, portanto, quando afirmamos que, entre os anos 1966 e 1970, o lugar de Chico na mídia brasileira era de um *pop star* da nascente MPB, por mais que para ele mesmo e para parte dos admiradores de sua obra essa categoria possa soar de alguma forma pejorativa. Pensá-lo como *pop star* nos ajuda a entender melhor a força do mercado em construir sobre a ele a imagem do “bom moço”, o que se percebe no teor das entrevistas da época e mesmo na organização competitiva dos festivais com “mocinhos” e “bandidos” (TERRA & CALLIL, 2010). Também ajuda na percepção do espanto com que foi recebida a montagem de Zé Celso Martinez Correa de **Roda Viva**, em 1967, e as relações cada vez mais tensivas entre Chico e o regime militar.

Pensando em **Construção** como uma dobradura entre a fase mais pop de Chico Buarque, vale esclarecer, a versão “música popular brasileira” de pop, talvez consigamos entender também o sucesso das vendas desse disco. Impulsionado pelo *jabá*⁴ nas rádios (HOMEM, 2009, p.98), que fez a longa canção homônima ser tocada seguidamente, o disco vendeu, só nas primeiras quatro semanas, 140 mil cópias, sendo oitenta por cento dessas vendas nos estados de São Paulo e Rio de Janeiro. Mais ou menos ingenuamente, em documentário, Chico chega a dizer que não entende como a canção “Construção” estava tocando tanto (OLIVEIRA, 2005, 43”); com efeito, só teria ficado sabendo do *jabá* anos mais tarde.

Saindo do debate de mídia e cultura e mirando um pouco o conjunto de sua obra até então, fica mais pacífico também pensá-lo como eminentemente lírico e como um herdeiro mais direto da Bossa Nova, sobretudo na prevalência de sambas e do universo

⁴ O “*jabá*” é um valor ou contrapartida dado pelos produtores dos artistas para que a canção daqueles artistas figura na programação das rádios ou programas de TV.

do samba como temário de suas canções, até aquele momento. É evidente que as arestas, as pontas, as fraturas na obra do compositor são sensíveis desde “A banda”, cuja amenidade superficial se associa a uma leitura mais grave, mas a força dessa imagem de “príncipe” da música brasileira é tão forte, que condiciona mesmo a audição de seu trabalho nas décadas posteriores, seja pela sobreposição de uma versão reformista sobre a forma, um tanto machadiana, em canções mais contundentes, seja pela seleção de canções menos devastadoras como representativas de seu trabalho. A referência a Machado mereceria um capítulo à parte, mas, por ora, diz respeito a uma elaboração das contradições da sociedade nacional pelas formas cancionais, na fatura (aos moldes das leituras de Roberto Schwarz (1990)), embora muitas vezes a matéria possa parecer amena a uma audição mais desatenta.

Pela leitura deste capítulo, a mudança de pop star da MPB a intérprete do Brasil passa pelo lançamento de **Construção**. Até se poderia chamar de “maturidade”, no sentido de incorporação das tensões como visão de mundo e estetização dessas tensões nos objetos cancionais, mas o termo parece insuficiente. Com o perigo de fazer uma analogia entre indivíduo e nação, parece mais profícuo aproximar o duro golpe sofrido por Chico, do auge da carreira como sucesso massivo para o auge do perigo diante da ditadura, ao Brasil da euforia dos anos 1950 que acaba por culminar na interrupção do regime democrático. Desfazendo a analogia, se pensarmos como Brecht que o fascismo é o capitalismo sem disfarces (cf. BRECHT, 1967, p.23), há no progresso grande conteúdo autoritário, e biograficamente Chico vive o momento de agudização do processo e explicitação dessas relações entre autoritarismo e mercado. Disso deriva uma hipótese que me parece mais precisa: Chico teria sido empurrado cada vez mais para uma posição radical em função das transformações sofridas pelo país e que *Construção* é o disco em que ele elabora a primeira síntese vigorosa dessa nova posição. Sua obra seguirá nessa posição mais radicalizada até pelo menos a peça **A ópera do malandro**, de 1978.

Recuperado suficientemente o contexto, podemos seguir para o disco, primeiro numa visão geral e depois em uma leitura mais minuciosa, faixa a faixa, para, por fim, retornar a uma síntese do trabalho, talvez um pouco modulada em relação ao que foi visto até aqui. Como visão geral, gostaria de mencionar, antes, dois pontos.

Primeiro: um disco é um conjunto de canções que constroem uma narrativa musical. Pode parecer óbvio para quem conviveu com esse formato ou mesmo com o formato, hegemônico nas décadas de setenta e oitenta no Brasil, ou com o formato hegemônico

posterior, o CD, que também pode ser considerado um álbum. Mas hoje, sob a égide da faixa, via streaming, é bom frisar que, tal como num livro de contos, por exemplo, num disco cada canção conta sua história, autonomamente, mas também se relaciona com as outras, contando uma história em conjunto. Havendo ainda uma relação mais forte entre as canções do lado A e entre as canções do lado B. Ou seja, uma canção se presta a uma análise exclusiva – há alguns trabalhos interessantes nesse viés, como **Quereres de Caetano Veloso**: da canção à Canção (2020), de Leandro Maia –, mas o sentido de uma canção em um álbum também é influenciado pelas outras canções do conjunto. Por suposto, os artistas, produtores e diretores musicais, inclusive, montam um disco pensando na forma em que as canções se sucedem. No disco de vinil, isso é ainda mais importante porque não é tão simples alterar a ordem de audição em relação à ordem proposta.

Construção acaba sendo um disco exemplar para que pensemos em sua organização. No lado A temos “Deus lhe pague”, “Cotidiano”, “Desalento” e “Construção”, com medley de “Deus lhe pague”. A forma é bastante circular e os temas das canções convergem para a crítica social, as tragédias coletivas e individuais, o cotidiano popular – mesmo em “Desalento”, que é um pedido muito malandro de volta da pessoa amada, o canto em coro (feito pelo conjunto MPB4) sugere uma dimensão de coletividade. Em suma, o lado A do disco é sensivelmente centrípeto. No lado B temos “Cordão”, “Olha Maria (Amparo)”, “Samba de Orly”, “Valsinha”, “Minha história” e “Acalanto”. Diferente do lado A, que tem até uma espécie de extensão com “Cordão”, as canções são muito distintas entre si. “Olha Maria” é uma valsa esparramada e sombria de amor, “Samba de Orly” é um samba rápido e cifrado sobre a ditadura, “Valsinha”, uma belíssima narrativa de um lampejo apaixonado, “Minha história”, uma memória perfeitamente contada (versão de uma canção italiana) e “Acalanto” – como diz o próprio nome – um acalanto, uma canção de ninar, cujo contexto seja talvez a impossibilidade de se manter acordado no país àquela altura.

É razoável pensar que a coesão do lado B do disco se dê por um tom mais sóbrio, um cansaço, um desânimo. Mesmo que audição das canções aponte para grandes diferenças entre elas, as faixas de abertura e encerramento do lado B conectam com a narrativa desenvolvida no lado A. Cabe mencionar ainda que **Construção** sofreu com a censura – ironicamente, “Construção” não –, o que levou o compositor a reescrever as letras algumas vezes. Essa pressão autoritária forçando a reescritura pode ser entendida

como uma presença do regime militar dentro das práticas criativas do disco, uma intromissão do contexto do entorno nas formas estéticas, inclusive, por hipótese, apurando o gesto do autor.

Segundo: embora os álbuns tragam o nome de um artista, são definitivamente construções coletivas, isto é, são o resultado do trabalho de diversos profissionais. Dito isso, **Construção** foi dirigido por Magro (Antônio José Waghabi Filho, 1943-2012), do MPB4, autor também dos arranjos das canções, salvo “Construção” e “Deus lhe pague”, de Rogério Duprat. O álbum foi lançado pela Phillips, sendo o segundo disco de um contrato firmado com André Midani (1932-2019), importante figura da formatação da música nacional até os anos 1990 pelo menos. A capa é de Aldo Luz, com foto de Carlos Leonam. Temos no disco o piano de Tom Jobim, em “Olha, Maria”, a participação das vozes do MPB4 em cinco das dez faixas, a participação do Trio Mocotó em “Samba de Orly”. Não temos informação sobre os outros músicos que trabalharam no álbum, sendo razoável inferir que o violão na maioria das faixas seja do próprio Chico Buarque. A produção musical é assinada por Roberto Menescal.

Enfim, vamos às faixas!

1 FAIXA A FAIXA

1.1 “Deus lhe pague”

Ao som de berimbau e caxixi, em ritmo de arrasta-pé, o disco começa em chave temática⁵ – “Por esse pão pra comer, por esse chão pra dormir” –, em notável apelo para o corpo e para a ação. A inversão na letra, que traz primeiro as razões do agradecimento e só depois a expressão que viria antes, “Deus lhe pague” (título da canção), materializa a subversão à própria expressão de que Chico se apropria. O “deus lhe pague” de agradecimento irrestrito e subserviente dá lugar a uma construção sarcástica que se revela cada vez mais aguda com o passar dos versos e se acumula – se valer de expressões populares é estratégia frequente em música popular; especificamente em Chico Buarque, vale a leitura do trabalho **Mercadorias, melancolias**, de Walter Garcia, em que o pesquisador analisa a apropriação de um pregão para a construção de “Carioca”.

⁵ Para as diferenças entoativas entre passionalização, tematização e figurativização, ver TATIT (2002), pp. 9-27.

O arranjo responde a esse burburinho que se intensifica, pelo acréscimo gradual de vozes, humanas e instrumentos. Mantém-se, então, certa tensão de complô, de insurreição sendo planejada, de abafamento, que se converte num grito (“e pelo grito demente que nos ajuda a fugir”), com 1”45””, pela voz de Chico, que passa a cantar uma oitava acima, pela presença mais marcante da percussão, especialmente pela entrada de um tambor, do coro, não mais em uníssono com o cantor, o que começa acontecer duas estrofes antes, e por novas linhas de instrumentos de sopro.

Pela estrutura da canção, não é exagero defender que se trata de um eu cancional coletivo, isto é, que não se trata de alguém que elenca, agressivamente, as razões pelas quais não há nada para agradecer, mas uma voz coletiva, de uma localidade, de uma comunidade, no limite, do Brasil. Também se percebe facilmente que o disco começa em elevada tensão, uma subida de tom em relação ao país e à obra anterior do Chico – com algum eco de “Apesar de você”, lançada mas censurada em compacto no ano anterior. Não custa lembrar que a parte final dessa canção retorna ao final de construção encerrando o lado A do disco.

1.2 “Cotidiano”

“Cotidiano” é a narração de um dia de semana na vida de um operário. A forma escolhida para narrar é que são elas. O foco narrativo é a mulher desse trabalhador – “todo dia ela”, “[ela] me sacode...”, “[ela] me sorri...” e “e [ela] me beija...” – mas suas ações sempre se relacionam com o homem que narra. Numa primeira leitura, podemos pensar numa canção misógina (“essas coisas que diz toda mulher”), mas logo se nota que talvez misógino seja o eu da canção, isto é, é uma canção narrada em primeira pessoa, o que quer dizer que não temos nenhuma outra perspectiva ali que não a dele. Também é notável que o narrador cante de um ângulo muito restrito e faz parecer que o dia da mulher está voltado para ele, embora, um passo atrás, já percebamos que esse dia narrado pelo homem se restringe aos momentos em casa de manhã, ao momento do almoço e ao momento depois que ele chega do trabalho. Todo o “miolo” do dia não está narrado e se estabelece uma articulação entre cantar e não trabalhar, não cantar e trabalhar, sendo a esposa a protagonista do tempo do cantar, e ele, emudecido, do tempo de trabalhar.

Por essa leitura, outras interpretações se apresentam e fica mais evidente que a estrofe do meio se destaca das demais, e parece um desabafo em meio a um cotidiano

opressor. “Todo dia eu só penso em poder parar. / Todo dia eu só penso em dizer não. / Depois penso na vida pra levar / E me calo com a boca de feijão.” Esse “cala-te boca” das necessidades é intensificado pela estrutura circular da canção, em termos poéticos, entoativos (em chave figurativa) e musicais e torna a representação muito mais complexa. A perspectiva machista do operário é contraposta pela vida que ele mesmo atribui à mulher e não a si mesmo. De relance percebemos o quanto o cotidiano fabril o acua e a maneira como ele se reprime em relação a imaginar uma saída para esse viver em círculos. Sua saída, espremida, de fresta, se encontra nos aromas, sabores e texturas de sua relação com a mulher que são cantados nesse cotidiano. De certa forma, sua mulher, mesmo silenciada, é a vida possível desse trabalhador.

(Por fim, vale notar que o samba aqui não é de todo típico, guardando um sensível acento de baião, que resulta nessa sensação acelerada⁶.)

1.3 “Desalento”

Em parceria com Vinícius de Moraes, talvez a canção mais sinuosa de todo o disco. A princípio parece um pedido de perdão: um homem afirma que se cansou de seus desencontros e entrega os pontos. Ouvindo com um pouco mais de atenção, percebemos que a canção não é cantada diretamente para a mulher que teria ido embora, mas para um intermediário (“Sim / Vai e diz / Diz assim”). Desse modo, toda a canção, na verdade, é um papo entre amigos combinando uma resposta a ser dada para a mulher.

Só essa finta já valeria o som, mas é ainda melhor. Como se trata de uma entoação em chave figurativa, temos contato com os negaceios da voz desse malandro em como conseguir convencer a mulher a voltar. A canção é uma espécie de acerto de como obter perdão e vemos isso “ao vivo”, em especial no trecho: “Diz que eu estive por pouco / Diz a ela que eu estou louco / Para perdoar / Que seja lá como for / Por amor / Por favor / Diz pra ela voltar / Sim”. Uma aula de composição popular! Esteve por pouco de quê? O eu da canção interrompe o verso? Ou ele volta a atrás e substitui por “diz a ela que estou louco”, que vem logo na sequência? O verso seguinte, “para perdoar”, é complemento de “estou louco para perdoar”, que poderia ser uma ironia, ou a construção seria “diz a ela isso e aquilo para que ela me perdoe”? Nos versos que se seguem, os mais agudos de toda

⁶ Devo a Giovanni Berti, grande percussionista, a tradução precisa das minhas impressões quanto a “Cotidiano”.

a canção, o que significa serem os versos de maior investimento passional, o malandro parece quase perder a paciência ao dizer ao outro que “seja lá como for” é preciso que ela volte. E ao fim da estrofe pergunta, em prosódia claramente interrogativa: “sim?”. Ou seja, é evidente que seus sentimentos pela mulher que se foi estão em xeque e se misturam com a necessidade, talvez prática, de ter a mulher em casa.

Embora distante da temática social das duas primeiras faixas, como já dito, segue o foco nas camadas populares, ponto que agrega todas as canções do lado A do disco.

1.4 “Construção”

Vou me ater aqui a fazer três observações a respeito da última faixa do lado A do disco, “Construção”, e sem comentar a parte final, que recupera um trecho de “Deus lhe pague”. Tampouco me parece que caiba aqui uma análise detalhada de uma canção que, para muitos, é das canções mais complexas da música brasileira.

Um: os tão referidos versos dodecassílabos que se encerram com palavras proparoxítonas fazem parte de uma relação maior com a poética clássica. As rimas podem ser vistas como um fenômeno de ritmo, isto é, um intervalo em que os sons se repetem⁷. No caso de “Construção” são os ritmos que figuram como rimas, ou melhor, Chico rima com os acentos das palavras porque produz uma sensação de afinidade de som, embora não sejam concebidas como rimas tradicionais – o compositor disse que a canção teria nascido de uma brincadeira formal e só depois surgiu a ideia da morte do operário (HOMEM, 2009, p.98). Também orbitam as noções clássicas de poesia o tom da tragédia e a noção de destino, aqui historicizado – a morte da personagem é anunciada no primeiro verso: “amou daquela vez como se fosse a última”.

Dois: “Construção” é um daqueles casos em que uma análise estrita da entoação não depura as informações mínimas para uma leitura integral da canção. Como demonstra Gil Jardim em “O arranjo como estrutura e tecido do discurso musical” (2016), a sensação concomitante de circularidade e desenvolvimento no tempo se dá na articulação entre melodia e harmonia de um lado, letra e arranjo de outro. Nos termos do autor:

⁷ Não consegui recuperar precisamente a referência a esse modo de compreender a rima, como um fenômeno rítmico. Achei a princípio que se tratasse das reflexões de Manuel Bandeira, no **Itinerário de Pasárgada** ou nas cartas a Mário de Andrade, contudo, acho mais provável que seja uma formulação do professor Segismundo Spina. Devo o auxílio à minha memória ao poeta Emmanuel Santiago.

Ao contrário da estrutura melódico-harmônica da composição que se repete, verificamos que o arranjo orquestral de Rogério Duprat não possui repetição alguma. O desenvolvimento do discurso orquestral está integralmente conectado com as ideias que vão sendo reveladas pela poesia. Parodiando A. Tarkovski, podemos dizer que esse arranjo ‘esculpe o tempo’ sem pausas, sem repetição, buscando inexoravelmente o futuro (JARDIM, 2016, p. 54).

Poderíamos até considerar que Duprat estaria seguindo uma orientação cancional ao fazer o arranjo, nos termos de Tatit (2002, p.11), mas creio que isso seja de algum modo uma extrapolação.

Três: por fim gostaria de apontar para dois ecos de “Construção” na música popular brasileira. O primeiro, menos evidente e mais próximo, é “Águas de março” (1973), de Tom Jobim, e foi recuperado por Walter Garcia no ensaio “A construção de ‘Águas de março’” (2010). Ali seria um eco de procedimento, um pensamento da canção como tijolo a tijolo, ao mesmo tempo em que há certa, e divergente, interpretação do país; em que o reconhecido mestre de Chico estaria tentando incutir alguma esperança na síntese trágica do discípulo. O segundo, mais evidente e menos próximo, é “Trovoa” (2007), de Maurício Pereira. As relações mais explícitas se dão na segunda metade do fonograma, não só no uso das proparoxítonas, mas mesmo antes, quando as palavras se aceleram e se adensam. Não obstante “Trovoa” seja uma canção de amor, creio que se possa estender a noção de estrutura da música original para esta, narrando em primeira pessoa o passeio pelo bairro.

1.5 “Cordão”

Abrindo o lado B, “Cordão” estende um pouco mais a temática social e combativa característica do lado A. Uma faixa injustamente menos lembrada no disco, mas que consiste num poderoso libelo à resistência, mais do que isso, a uma resistência que passa do individual ao coletivo. Em toda a primeira volta os temas se restringem à voz que canta, mas a partir dos versos “Pois quem / Tiver nada pra fazer / Vai formar comigo o imenso cordão”, justamente os versos em que aparece o título da canção, se constrói uma possibilidade de que a fibra de cada qual se combine com as outras num cordão de carnaval ou num cordão, como um tipo de corda, polissemicamente.

Há também uma modulação, uma mudança de tom, entre a primeira e a segunda volta, que coloca o refrão da segunda parte no ponto mais alto da entoação. Nesse refrão,

há sempre uma construção que se repete, “enquanto eu puder”, preenchida com diversos complementos – cantar, sorrir, seguir –, que podem se referir tanto a um verso anterior, “Ninguém vai me acorrentar”, quanto a um posterior, “Alguém vai ter que me ouvir”. O centro, contudo, é a disposição dessa voz de permanecer lutando até o fim, encerrando a canção justamente com a expressão “enquanto eu puder”.

1.6 “Olha, Maria (Amparo)”

Talvez a canção mais afastada do conjunto – de autoria de Tom Jobim (que participa ao piano), Vinícius de Moraes (convocado para terminar a letra que Chico não conseguira) e Chico Buarque, poeticamente soa distante do resultado geral, como uma música da década anterior; para se ter uma ideia, a posição de deixar a amada partir por desprendimento superior (“Pois eu só teria / A minha agonia / Pra te oferecer”) é exatamente oposta à posição de “Desalento”, em que eu da canção quer a amada de volta independentemente se é melhor ou pior pra ela –, ainda é a primeira em que não temos violão. O arranjo também destoa dos demais e não está centrado na parte verbal da canção, tendo a introdução e a conclusão instrumental tão típicas de Jobim.

Em termos de narratividade, o tema se desenvolve num crescendo, da sugestão que Maria parta, passando por sucessivos pedidos cada vez mais grandiosos (beleza, aflição, nudez, ventania, mar e alegria), até a justificativa final do eu da canção. Esse aumento de intensidade é acompanhado pelo arranjo com o acréscimo de cordas ao piano e voz.

1.7 “Samba de Orly”

Voltando ao samba, agora temos o que parece ser a última fala de um grande amigo que fica (em Orly, aeroporto francês) para a outro que vai embora de avião. Evidente que neste momento não há como ler a canção fora da chave do exílio, do desejo de voltar ao Rio de Janeiro, da necessidade de dar notícia aos amigos, dos pedidos de que mande notícias caso seja possível.

Antes do início da parte cantada, há mais de trinta segundos instrumentais com uma função interessante, tanto em relação à música, estabelecendo um contraste entre o carnaval quente e popular e a interpretação comedida e melancólica de Chico, quanto em relação ao disco, mudando o movimento que vinha de “Olha, Maria” – e que vai voltar

na faixa seguinte, “Valsinha”. (Curiosamente, Vinícius propôs dois versos para a parceria entre Chico e Toquinho – “Pela omissão / Um tanto forçada” no lugar dos conhecidos “Pela duração / Dessa temporada” – e foram exatamente esses os versos proibidos pela censura. Independente disso, o Poetinha seguiu sendo parceiro na canção.)

1.8 “Valsinha”

Um clássico de Chico Buarque e Vinícius de Moraes, numa chave temática em que os acentos da entoação coincidem com o primeiro tempo do compasso ternário da valso, narra em terceira pessoa um momento mágico na vida de um casal. Embora sumária, a faixa é capaz de construir com perfeição a cena, do homem até então austero e ranzinza e da mulher desencantada, que toma um “vestido decotado cheirando a guardado de tanto esperar”, que se iluminam ao começaram a dançar.

O alumbramento narrado é tamanho, que se desdobra do privado para o público, sai de casa para a praça, despertando a vizinhança, acendendo a cidade, pacificando a manhã seguinte. Nesse momento, “E foram tantos gritos roucos / Tantos beijos loucos / Como não se ouvia mais”, transparece que a dança era uma figuração do amor e mesmo do sexo, em apimentada tradição casemiriana. Dentro das proezas metafóricas de Chico, essa canção merece nota.

1.9 “Minha história”

Esta canção é a única versão no disco, isto é, Chico faz uma letra em português para uma canção já existente, de Pallottino e Lucio Dalla. A original, “Gesù Bambino”, tinha por tema um “filho da guerra” (subtítulo da canção original), isto é, filhos de italianas com soldados de outros países que, após a Segunda Guerra, voltaram para casa. Chico traduz a situação para uma prostituta de uma região portuária que tem um filho com um marinheiro. A voz que ouvimos na canção é desse filho, que vai recompor sua história até o presente do canto, chamado de Menino Jesus, que seria o título original da versão, objetado pela censura.

Em quadras, o poderoso relato recupera o encontro de seus pais, o abandono da mulher grávida, seu nascimento, seu batismo e, por fim, já adulto – única estrofe em que os verbos estão no presente –, sua vida de brigas e berros entre seus “colegas de copos e

cruz”, ladrões e amantes. De modo sutil, na versão de Chico, o narrador justifica sua condição do presente, boêmia, errante, incerta, por sua origem desestruturada – entrecortada por “laiás laiás”, por hipótese, dos habitués do bar onde ele conta sua história. Distante do encanto gerado pela armação de Chico, a construção narrativa não acompanha a sofisticação das melhores canções do disco.

1.10 Acalanto

Por fim, uma curiosa canção de ninar. “Acalanto”, feita para sua filha, Helena, que nasceu em dezembro de 1970, principia com uma melodia de baixo acústico acompanhada de violão – essa base segue por toda a música, com os acréscimos da voz de Chico e de um breve solo de flauta a 1”08”. A entoação do acalanto é feita sílaba a sílaba na maior parte da música, em geral com notáveis intervalos melódicos entre as notas. Logo no primeiro verso, a última sílaba de “Dorme” se funde à primeira sílaba de “minha”, fusão que se dá em todas as repetições desse verso (“Dorme, minha pequena”). Também é peculiar a maneira como o andamento oscila, acelerando e desacelerando conforme o momento da canção.

O regime ditatorial está sugerido ao longo de todo o acalanto, seja pela letra (“Não vale a pena despertar”), seja pela sugestão lúgubre da melodia. O único momento minimamente livre e solar se dá na abertura da parte B (“Eu vou sair / Por aí agora / Atrás da aurora – também há uma fusão entre “agora” e “atrás! – / Mais serena”), mas logo é reconduzido para a chave disfórica em que vinha se desenvolvendo. Deixamos o disco, portanto, com uma canção de ninar estranha, que adormece e acorda concomitantemente; adormece pela entoação e pela harmonia, acorda pela agonia, sensação que resta ao fim da audição.

2. CONCLUSÃO

Para discutirmos a hipótese apresentada no título, de que **Construção** poderia ser “a primeira interpretação do país por um disco de canção”, cabe esclarecer que essa primazia não se refere necessariamente a uma inauguração, a um grito do Ipiranga, o que sabemos ser uma barca furada desde o início quando se pensa em cultura, arte, formas estéticas etc. O primeiro rock brasileiro não foi o primeiro; o primeiro samba não foi o

primeiro; a primeira bossa nova, “Chega de saudade”, por João Gilberto, por exemplo, talvez tenha começado no disco de Elizeth Cardoso, de alguns meses antes. E assim vai...

Trata-se, com efeito, de pensar que Chico parece optar por um caminho mais objetivo de interpretação do Brasil, em um sentido próximo ao que Hegel chamaria de épico, ressaltando “a partir do mundo concreto e da riqueza dos fenômenos mutáveis, o que é fundamentado e necessário em si mesmo e expressá-lo por si mesmo, concentrado em palavra épica” (2004, p.87). (Um caminho mais subjetivo, ou melhor, mais xamanístico (LEITE, 2015) de interpretação do país seria aquele trilhado por Caetano Veloso, já no disco de 1968.) Em **Construção**, crítica social e matéria popular se equilibram para construir o substrato do disco (salvo “Olha, Maria”, o que me faz defender mais uma vez sua condição de intrusa no conjunto). Essa combinação, aliás, é a marca das canções engajadas de Chico, nunca convidando propriamente à ação nem empenando a forma numa resposta mais imediata.

Não sendo possível, contudo, uma representação absolutamente objetiva, cabe-nos identificar o tom, por essa hipótese, a subjetividade mais recuada mas presente. O tom predominante no disco é o da tragédia, fruto de um ceticismo radical e entendida como um mal de origem a qual todos estamos condenados, mas que deve ser vivido extensivamente. Talvez possamos pensar na tragédia, dentro da obra de Chico, como os momentos em que seu ceticismo é expresso em tom maior, ou quando aquilo que seria uma disposição particular ganha amplitude histórica, para recobrar a primeira parte desse texto, em que se buscou tecer em paralelo o momento do artista e do país. Dito de outra forma, quando as canções de Chico são pessimistas, o que é o mais comum, oscilam entre o ceticismo e o trágico.

A escolha de sintetizar uma a uma as canções do álbum aponta, primeiro, para a necessidade de não perdermos a unidade do disco em nossas interpretações. Segundo, para fazer ver mais nitidamente o alcance do conjunto e poder, salvo engano, divisar que há certo Brasil ali sendo construído, da primeira à última faixa. Que coletividade enuncia “Deus lhe pague”? Quão genéricos, no sentido de generalizáveis, são os operários de “Cotidiano” e “Construção”? Como figuram, neste país, o malandro de “Desalento” e de “Minha história”, o artista de “Cordão”, o portador de notícias de exílio em “Samba de Orly” e os apaixonados de “Valsinha” e “Olha, Maria”; todos esses quase como figuras benjaminianas. A quem o disco acalanta em sua faixa derradeira?

O que depois se tornaria razoavelmente comum, que cancionistas ambicionassem uma interpretação mais objetiva do país, é levado a cabo por Chico, em **Construção** – para um outro capítulo seria importante abordar a interpretação do outro por dentro de si de Caetano como complementar à de Chico. Talvez não se possa ver/ouvir nas canções em separado essa construção épica, mas o álbum decerto faz com que a canção popular possa ser como “o conteúdo e a Forma do épico propriamente dito”, nos termos de Hegel (2004, p.91), por apresentar a visão de mundo e a vida material de uma nação em determinada época.

Referências

BRECHT, Bertolt. “Cinco dificuldades no escrever a verdade”. *In*: _____. **Teatro dialético**: ensaios. Seleção e introdução de Luiz Carlos Maciel. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 1967.

GARCIA, Walter. **Mercadorias, melancolias**: Dorival Caymmi, Chico Buarque, o Pregão de Rua e a Canção Popular-Comercial no Brasil. Cotia, SP: Ateliê Editorial, 2013.

_____. “A construção de ‘Águas de março’”. *In*: **Rivista di Studi Portoghesi e Brasiliani**, vol. 11, p.39-61, 2010.

HEGEL, G. W. F. **Cursos de estética**: volume IV. Tradução de Marco Aurélio Werle e Oliver Tollie; consultoria de Victor Knoll. São Paulo: Editora da Universidade de São Paulo, 2004.

HOLANDA, Chico Buarque de. **Construção**. Phillips. Direção de Antônio José Waghabi Filho. Brasil, 1971, 31 min.

HOMEM, Wagner. **Histórias de canções**: Chico Buarque. São Paulo: Leya, 2009.

JARDIM Gil. “O arranjo como estrutura e tecido do discurso musical”. *In*: **Revista USP**, nº111, 2006, pp. 45-58.

LEITE, Carlos Augusto Bonifácio. “Figurações da violência na estética tropicalista”. *In*: **O eixo e a roda**, v. 24, nº2, 2015.

MAIA, Leandro. **Querer de Caetano Veloso**: da canção à Canção. São Paulo: Paco Editorial, 2020.

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

OLIVEIRA, Roberto de. **Chico Buarque**: Vai passar. Documentário. Brasil, 2005, 67 min.

SCHWARZ, Roberto. **Um mestre na periferia do capitalismo**. São Paulo: Duas Cidades, 1990.

_____. “Cultura e política, 1964-1969”. In: _____. **O pai de família e outros estudos**. Rio de Janeiro: Paz & Terra, 1978.

SEVERIANO, Jairo. **Uma história da música popular brasileira**. São Paulo: Ed. 34, 2008.

TATIT, Luiz. **O cancionista**. 2ª ed. São Paulo: Editora da Universidade de São Paulo, 2002.

TERRA, Renato & CALIL, Ricardo. **Uma noite em 67**. Documentário. Brasil, 2010, 93 min.

ZAPPA, Regina. **Para seguir minha jornada: Chico Buarque**. Organização de Julio Silveira. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 2011.

***Carlos Augusto Bonifácio Leite** é cancionista, escritor e professor. Formado em Língua Portuguesa pela Unicamp, especialista, mestre e doutor em Literatura Brasileira pela UFRGS, onde leciona. Vencedor de dois prêmios Açorianos, um de literatura, outro de música popular. Organizador eventual de encontros sobre canção, literatura e cinema. Já ministrou mais de cento e vinte palestras em escolas públicas e feiras de livro. Autor de seis livros de poesia e de um romance – **devoção** (Zouk, 2021). Lançou três álbuns independentes, o mais recente **Máquina do tempo** (2021), conta com a participação de Elza Soares em uma das faixas.