

Análise de “Deus lhe pague” de Chico Buarque 40 anos depois

Analysis of “Deus lhe pague” by Chico Buarque after 40 years

Guilherme de Alencar Pinto
Universidad de la República, Uruguay
Universidad ORT, Uruguay
<http://orcid.org/0009-0008-1579-5033>
galencarpinto@gmail.com

Recibido: 9/ 9/2024
Aceptado: 20/10/2024

Resumo: Esta é a reprodução, levemente modificada, de um artigo surgido no número 4 da revista *La del Taller*, editado em novembro de 1985. Sua presença aqui se justifica pelo fato de ter sido, até onde nos consta, o primeiro artigo baseado no marco teórico proposto por Philip Tagg que tenha aparecido em uma publicação latino-americana. Trata-se de uma breve análise da canção “Deus lhe pague” (1971), de Chico Buarque, usando o critério de análise musemática. O autor enfatiza, especialmente, as analogias entre processos que têm lugar em distintos parâmetros – instrumentação, harmonia, melodia, canto, letra–, e a maneira em que estes se combinam para gerar um comentário sobre a alienação e a opressão no contexto do período mais repressivo da ditadura militar que governou o Brasil entre 1964 e 1985.

Palavras-chave: Análise musemática, Philip Tagg, “Deus lhe pague”, Chico Buarque, ditadura brasileira.

Abstract: This is a reproduction, slightly modified, of an article that appeared in the fourth issue of the journal *La del Taller*, published in November of 1985. It is included here because, as far as we know, it was the first article to appear in a Latin American publication based on the theoretical framework proposed by Philip Tagg. The article consists of a brief analysis of the song “Deus lhe pague” (1971) by Chico Buarque, based on Tagg’s musematic approach. The author particularly emphasises the analogies between processes that occur in different parameters –instrumentation, harmony, melody, singing, lyrics–, and how they combine to generate a commentary on alienation and oppression in the context of the most repressive period of the military dictatorship that ruled Brazil between 1964 and 1985.

Keywords: Musematic analysis, Philip Tagg, “Deus lhe pague”, Chico Buarque, Brazilian dictatorship.

Um comentário de 2024

Poucas semanas depois do aparecimento do número 4 de *La del Taller*, recebi uma carta de Philip Tagg em que elogiava meu artigo “Análisis: Deus lhe pague” e, acima de tudo, se mostrava muito feliz porque era, segundo me dizia, a primeira aplicação de suas teorias por alguém que não fosse ele mesmo. Eu não tinha ideia disso quando o escrevi. Fui apresentado ao Philip como sendo um musicólogo reconhecido e suas ideias me empolgaram desde o primeiro momento. Por outro lado, o artigo não é totalmente “meu”, já que o ponto de partida foi uma análise coletiva de “Deus lhe pague”, de Chico Buarque,



Los contenidos de este artículo están bajo la licencia de Creative Commons Reconocimiento - No Comercial - Compartir Igual 4.0 Internacional.

desenvolvida numa aula coordenada pelo próprio Philip. De qualquer maneira, agreguei muita coisa minha, que não tinha aparecido naquela aula, e fiquei muito orgulhoso com os generosos comentários do Philip. Foi meu primeiro escrito mais ou menos sério: até então minha única experiência de escrever sobre música foram umas resenhas críticas de discos e de shows aparecidas nos três números prévios de *La del Taller*¹.

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 Waghbi 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 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.

Inicialmente preferi, por esse e por outros motivos, que o artigo fosse publicado como um documento de época, literalmente como apareceu em *La del Taller*, salvo pela atualização da ortografia e pelos vários erros de cópia cometidos no momento da edição –o original escrito a máquina foi enviado por correio ao Uruguai, onde a revista se editava, e foi transcrito por pessoas que não dominavam nem o português nem a escrita musical–. Os editores de *Contrapulso* me convenceram de que seria melhor corrigir também os erros fatuais, e em todo caso, assinalá-los em notas ao pé, que foi o que fiz, além de pequenas adaptações aos critérios editoriais da revista. Essas modificações não alteram substancialmente o artigo, que continua sendo o texto de um jovem, escrito há quarenta anos atrás, e muito diferente de algo que eu tivesse escrito na atualidade. O “hoje” do texto deve ser tomado como 1984/1985.

Origem deste trabalho

A origem deste trabalho está numa aula dada pelo musicólogo inglês Philip Tagg durante o 12º Curso Latino-Americano de Música Contemporânea, em Tatuí, São Paulo, a 15 de janeiro de 1984 (figura 1). Empregando-se os métodos e critérios de análise expostos anteriormente por Tagg, foram dedicadas várias aulas à análise de canções populares as mais diversas, e dentre elas, uma seção de uma hora e meia centrada em “Deus lhe pague”, de Chico Buarque, que resultou uma das mais surpreendentes e produtivas de todo o curso.

¹ *La del Taller* (1984-1988) foi uma revista de música com nove números. Os primeiros sete foram editados no Uruguai, sob direção de Luis Trochón; os últimos três em Rosário, Argentina, sob direção de Héctor “Pichi” De Benedictis. Foram parte de um projeto mais amplo: as Oficinas Latino-Americanas de Música Popular, série de cursos práticos ou teórico-expositivos, discussões, shows com duração de uns dez dias, realizados de 1983 a 1988, cada um deles num país diferente –Uruguai, Argentina, Brasil, Bolívia e Colômbia–. Tanto as oficinas como a revista tinham o objetivo de incidir sobre a música popular a través do estímulo à reflexão e da difusão de conhecimentos. A ideia foi também que cada uma das oficinas servisse como estímulo à criação de centros permanentes de ensino, reflexão e difusão. O primeiro desses centros, o Taller Uruguayo de Música Popular, fundado em 1983, existe até hoje.



Figura 1: Jorge Lazaroff, Tato Taborda, Philip Tagg, Guilherme de Alencar Pinto e Tim Rescala, no 12º Curso Latino-Americano de Música Contemporânea, em Tatuí, São Paulo (15/ 1/1984).

Descrevendo-se muito sucintamente, o método de análise de Tagg baseia-se na utilização de *material de comparação inter-objetivo* –ou seja, numa análise musical, utilização de exemplos musicais, e não apenas elementos verbais, para se chegar ao significado da obra em questão–. O procedimento mais comum consiste numa listagem de músicas equivalentes, derivação de seus *musemas*² e comparação com os musemas do objeto analisado. Muito mais que uma simples análise descritiva, esse método permite, através de um certo trabalho arqueológico-musical, a que se chegue, às vezes, ao ponto histórico em que ocorreu a relação entre cada classe de fórmulas sonoras e uma classe de respostas associativas ou afetivas.

A sugestão de passar para o papel o fruto do trabalho coletivo veio de Adélia Bezerra de Meneses, autora de um extenso trabalho sobre as letras de Chico Buarque, e que esteve presente na aula em Tatuí. Empolgado com a ideia, estendi, modifiquei e acrescentei muita coisa, motivo pelo qual prefiro assinar o trabalho para não responsabilizar ninguém pelos meus delírios analíticos. Sandra Lobato, Carlos Sandroni, Luigi Irlandini e Tato Taborda Júnior ajudaram muito com sugestões e críticas. O objeto desse estudo é um fonograma: a faixa “Deus lhe pague” do LP *Construção* (1971) de Chico Buarque³. Ou seja, foram levados em conta não apenas aspectos composicionais em abstrato –a “partitura”– mas também a interpretação e o arranjo, como fatores essenciais para o efeito provocado por esse fonograma em particular. Não me preocupei por distinguir o trabalho do compositor, letrista e cantor –Chico– do trabalho do arranjador e diretor musical –Magro⁴– na autoria real do fonograma.

O significado do arranjo

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

² *Musema* é um termo forjado por analogia com fonema, semema, semantema ou morfema. Podemos defini-lo como unidade mínima de enunciação a que a análise pode reduzir um enunciado musical.

³ Philips/Phonogram, 6349 017.

⁴ Nota de 2024: Na versão original do artigo, estava consignado como arranjador, por erro, Rogério Duprat.

usando de recursos diferentes, e ao se superporem no todo da canção, interferem uns nos outros amplificando-se mutuamente.

“Deus lhe pague” é uma canção estrófica, com seis estrofes mais uma instrumental, antecedidas por uma curta introdução instrumental. A melodia mantém-se invariada do princípio ao fim, exceto por ínfimas adaptações rítmicas à letra, e por uma mudança de registro no último verso da 4ª estrofe. A variação fica por conta da letra, da instrumentação e da interpretação.

A introdução se abre com um toque de berimbau acompanhado por baixo elétrico e violão de doze cordas. O berimbau⁵ possui, no Brasil, conotações específicas: sua presença é associada à música afro-brasileira, sobretudo como principal instrumento de acompanhamento da capoeira⁶. O berimbau não foi incorporado à música popular comercial, sendo sua utilização bastante rara. Talvez por isso, seu uso quase nunca cumpra uma função neutra, meramente timbrística –uma das raras exceções é a do percussionista Naná Vasconcelos–. O berimbau surge mais frequentemente para situar regionalmente uma música, por exemplo, em “Triste Bahia”, de Caetano Veloso e Gregório de Mattos⁷, ou para dar-lhe um clima exótico e misterioso –“Boto”, de Antonio Carlos Jobim e Jararaca⁸–. Invariavelmente, para o brasileiro, o berimbau possui uma conotação auto-afirmativa, quase guerreira ao evocar a capoeira, as lutas pela libertação dos escravos, a emancipação da africanidade. Esse significado com frequência é explorado diretamente, como em “Os escravos de Jó”, de Milton Nascimento e Fernando Brant⁹.

O primeiro efeito de estranheza provocado por “Deus lhe pague” está, já na introdução, no uso específico que recebe o berimbau. Em seu uso tradicional –ritual– o berimbau executa *pontos* –fórmulas rítmico-melódicas específicas ligadas a entidades místicas e rituais–. As intervenções de berimbau nos exemplos citados de Caetano, Tom Jobim ou Milton, se não correspondem estritamente aos pontos, situam-se em seu âmbito estilístico geral. Mas em “Deus lhe pague” o berimbau não executa nada que se assemelhe: toca quadradamente uma figura rítmica curta e nervosa que se opõe a seu uso gingado, e que nada tem de exotista.

Essa violação do uso tradicional do instrumento será multiplicada com a inclusão do agogô¹⁰ e do caxixi, o primeiro marcando cada cabeça de tempo e alternando mecanicamente suas duas alturas, e o segundo marcando cada metade de tempo. É tudo o que farão, sem variação ou interrupção, até o final da canção. O berimbau passa a intervir com intermitência (figura 2):

⁵ O berimbau é um cordofone de origem angolana, com porta-cordas de madeira flexível e curvo, tendo numa das extremidades meia cabaça que serve como caixa de ressonância. A abertura da cabaça é aplicada à barriga do tocador, que a aproxima e afasta para modificar o som. A corda única é percutida com uma vareta de madeira com uma mão, enquanto a outra mão é usada para segurar o porta-cordas e uma moeda que, pressionando e seccionando a corda, modifica a altura do som. Na capoeira, seu uso se associa ao caxixi, que passa a integrar a unidade berimbau. O caxixi é um idiofone de sacudidura, constituído de uma cestinha de vime alongada, cheia de sementes secas. O tocador de berimbau ata-o aos dedos da mão que toca a vareta, podendo tocá-lo associado ou dissociado do toque do berimbau propriamente dito.

⁶ Arte marcial dançada afro-brasileira.

⁷ LP *Transa*, de Caetano Veloso (Philips/Phonogram, 6349 026, 1972).

⁸ LP *Urubu*, de Antonio Carlos Jobim (WEA, 36.000, 1976).

⁹ LP *Milagre dos peixes*, de Milton Nascimento (Odeon, XSMOFB 3762, 1973).

¹⁰ O agogô é um idiofone de percussão, constituído de duas campânulas de metal de tamanhos diferentes, unidas por um arco de metal, que são percutidas por uma vareta de metal ou por uma baqueta de borracha, como é o caso em “Deus lhe pague”, produzindo duas alturas, uma para cada campânula. É um instrumento característico do acompanhamento do samba, e integra as baterias carnavalescas.

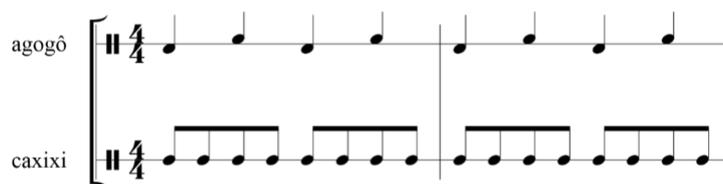


Figura 2: Agogô e caxixi em “Deus lhe pague”.

O pulso executado pelo caxixi passará a cumprir até a 5ª estrofe a função do pulso nas obras minimalistas como *Four Organs* (1970) de Steve Reich: passam a ser o máximo divisor comum de todos os ritmos de todos os instrumentos –quer os ritmos escritos como os ritmos reais executados: não há rubatos, ralentandos, acelerações, balanço–. Essa rigidez maquinal torna-se excepcionalmente agressiva pelo efeito de estranheza causado por sua associação ao timbre “sambístico” da base rítmica: instrumentos carregados de conotações específicas, inevitavelmente ligados a um gênero preciso, têm seu uso pervertido, sua sensualidade potencial, reprimida. Além disso, fica criada uma metáfora de certos aspectos já contidos na letra: a conversão –pela repetição mecânica e vazia, e pelas circunstâncias– de eventos comumente tidos como picos emocionais: o futebol, o crime, as mulheres, o amor e o samba, em simples cotidiano, a desfilar invariável e sem sentido. 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.

A instrumentação de “Deus lhe pague” pode ser dividida em três grupos distintos, segundo o contexto cultural com que se associam normalmente: o 1º é o grupo das percussões ligadas à música afro-brasileira, o 2º é constituído pelo piano, baixo, sopros e percussões de membrana, e o 3º pela flauta solista e o violão de doze cordas. No 1º grupo, os instrumentos já estão carregados de significado, e é explorado o choque entre esse significado e seu uso estranho. Já no 2º grupo, temos um instrumental “neutro”, empregado correntemente em diversos gêneros, inclusive no samba, e que só recebe um tratamento específico pelo tratamento do arranjo.

Essa conotação específica remete a outra referência brasileira: à época do LP *Construção* eram moda programas de rádio brasileiras em que um locutor narrava em tom dramático e usando gíria policial, as mais recentes atrocidades dos facínoras que ameaçavam a tranquilidade dos cidadãos de nossas metrópoles. Esses programas tinham grande audiência entre as classes C e D e ocupavam bom espaço das rádios do Rio de Janeiro e São Paulo. A trilha sonora desses programas era instrumentada exatamente como o 2º grupo de “Deus lhe pague” –às vezes com acréscimo de cordas–, e o tipo de acordes empregados era praticamente o mesmo, embora fossem dispostos em estruturas harmônicas mais simples.

Os arranjos e alguns dos elementos instrumentais desses arranjos descendem diretamente do jazz, passando por seu uso nas trilhas sonoras de *thrillers* a partir do final dos anos 50. Por esse tempo, o *free jazz*, o *cool jazz* e o *bebop* mostravam-se o fundo ideal para a tecnologia dos filmes de espionagem à 007, por representarem, simultaneamente, modernidade e sofisticação –não eram música de massa–. Substituíam as já obsoletas passagens orquestrais românticas e o jazz das *big bands* da 2ª Guerra. Do novo jazz, certos clichês específicos foram sendo selecionados, e através do poder de difusão das grandes produtoras cinematográficas, foram associados, em quase todo o mundo, à ambiência dos filmes que acompanhavam. No Brasil e talvez em outros países com cultura semelhante, onde a ideia de sofisticação não se liga à polícia, e onde a espionagem não faz notícia, os elementos *cool* do jazz deram lugar a um tratamento mais sensacionalista e

neorromântico: nada de combinações camerísticas com vibrafone e bateria com escovinha. Ficaram o baixo elétrico, o piano com exploração dos registros graves, e os “acordes policiais”¹¹, como o acorde menor com 7ª e 9ª maiores. No entanto, o recheio ficou a cargo de grupos pesados, com predomínio dos metais, e pontuados por tímpanos, que frequentemente eram superpostos ao som de sirenes. O *swing* cedeu lugar à majestade e a ritmos quadrados.

Na época do Milagre Brasileiro, em que se alardeava o progresso espantoso que o Brasil aparentemente obtivera, os artistas começaram a tomar consciência da modernidade de nossas grandes cidades, e dos problemas inerentes a seu supercrescimento. Era comum o emprego dos clichês radiofônicos para o acompanhamento de novelas de televisão, reportagens jornalísticas, propagandas ecológicas, sempre que se queria evocar o clima de insegurança urbana. O recurso foi empregado na canção popular algumas vezes e, ao que me consta, o disco *Construção* foi um dos precursores, com as suas faixas “Deus lhe pague” e “Construção”¹². O mesmo tipo de arranjo pode ser encontrado em “Épico”, de Caetano Veloso¹³ e, mais explicitamente, nas gravações recentes de Moreira da Silva. Há referências a ele na introdução de “Acorda amor”, de Chico¹⁴.

Além dos acordes, o 2º grupo executa figuras bastante características dos arranjos policiais, como essa que aparece no piano e no baixo (figura 3), e que se assemelha ao baixo de inúmeras trilhas sonoras, mais frequentemente na variação rítmica da figura 4.



Figura 3: baixo “policial” no arranjo de “Deus lhe pague”.



Figura 4: variação rítmica da figura 2.

É curioso notar que o tema da série *Batman* (ABC TV, 1966) de Neal Hefti, sobre esse último ritmo acima, percorre as mesmas alturas relativas da melodia de “Deus lhe pague” (figura 5).



Figura 5: baixo do tema da série de TV *Batman*.

Assim, o 2º grupo instrumental de “Deus lhe pague” cumpre a função de dar à canção uma posição específica no tempo e no espaço. Essas referências poderiam ser fornecidas de outra maneira, como por exemplo nos arranjos em estilo Burt Bacharach aliados a harmonização bossa-novística, fórmula muito em voga no início dos anos 70 no

¹¹ O termo é de Tagg.

¹² “Construção” tem autoria de Chico Buarque e arranjo de Rogério Duprat. Essa canção chegou a criar um “gênero” efêmero, de sambas com letra narrativa e temática suicida, e acompanhamento em estilo policial.

¹³ LP *Araçá azul*, de Caetano Veloso (Philips/Phonogram, 6349 054, 1973); “Épico” tem arranjo de Rogério Duprat.

¹⁴ Essa canção é assinada pelo pseudônimo “Leonel Paiva e Julinho de Adelaide”, e tem arranjo de Perinho Albuquerque. LP *Sinal fechado*, de Chico (Philips/Phonogram, 6349 122, 1974).

Brasil –Marcos Valle, Egberto Gismonti–. Mas o autor optou por uma ótica específica, um aspecto preciso daquela situação, evocando, não o sol tropical, o progresso tecnológico e econômico e a queda dos preconceitos sexuais, mas sim trazendo à tona todo tipo de ideias relacionáveis com aqueles clichês: insegurança, neurose urbana, marginalidade, poluição, opressão policial, alienação, e a classe social a que pertencem os ouvintes dos programas. Trata-se de uma função equivalente à do uso, mais óbvio, da citação direta de um programa de rádio classe C em “Luzia Luluza” de Gilberto Gil¹⁵, ambientando os personagens do ator de teatro e sua namorada bilheteira de cinema.

Os outros dois grupos instrumentais reforçam essa localização espaço-temporal com referências étnicas: o 1º grupo, de que já tratei, refere-se claramente ao elemento africano. Já o 3º grupo é menos explícito –ou melhor, estabelece uma associação não necessária, apenas possível–; é uma evocação tímbrica do elemento nordestino: o violão de doze cordas assemelha-se à viola, que é o instrumento caboclo –mestiço branco/índio– por excelência¹⁶.

Durante a segunda etapa da bossa nova –a etapa mais nacionalista–, quando começaram a surgir conjuntos de músicos cultos executando estilizações de música folclórica nordestina, o violão de doze cordas –à guisa de viola– estava sempre presente, assim como a flauta –à guisa de pífanos–. A fusão de ambos em uníssono ou oitava foi uma das marcas registradas do Quarteto Novo, sendo provavelmente um aporte deste¹⁷. Logo foi copiado por inúmeros grupos, como o Quinteto Violado, a Banda de Pau e Corda e o Quinteto Armorial. Na música brasileira, não me ocorre nenhum exemplo em que essa maneira de tocar incida fora de um contexto com referência nordestina.

Tal como o 1º grupo, a combinação de timbres destoa totalmente do uso, principalmente no que se refere ao ritmo. Os desenhos melódicos tocados por esse grupo reforçam a ideia de nordestinidade. Compare-se a figura melódica do violão e da flauta entre os versos “pela cachaça de graça que a gente tem que engolir” e “pela fumaça, desgraça, que a gente tem que tossir” (figura 6), com a introdução de “Ponteio”, de Edu Lobo e Capinam (figura 7)¹⁸.



Figura 6: melodia da flauta em “Deus lhe pague”.



especificação étnica, que é também classista. Afinal os negros, descendentes dos escravos, e os nordestinos, em grande parte refugiados das secas e da miséria, pertencem, em sua maioria, à faixa populacional mais pobre dos grandes centros urbanos brasileiros. Todos os elementos do arranjo se encontram em meio estranho: os clichês radiofônicos pelo contexto de canção –a que não pertence– e pela presença dos elementos étnicos; os elementos étnicos pelo uso, e pela ambientação radiofônica. A estranheza evita que os elementos do arranjo sejam ouvidos como em seus contextos originais: o efeito produzido é diferente, e o ouvinte mantém uma postura crítica.

O significado da harmonia

O efeito de angústia pela não-realização ou não-resolução, resultante do conflito entre timbres e ritmos no 1º e 3º grupo, está também presente no âmbito do trabalho harmônico e melódico de “Deus lhe pague”, resultando de processos diferentes. Harmonicamente, “Deus lhe pague” se caracteriza pela ambivalência de acordes e notas. A indefinição de algumas funções harmônicas, contudo, não é suficiente para que a música possa ser considerada atonal, o que significaria a eliminação da tensão que nasce justamente da ambiguidade: 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.

A canção tem seu centro tonal em Mi, no entanto, 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 secundário, que seria uma *finalis* em outro contexto harmônico. Muito da parte vocal solista se desenvolve entre a nota dominante e a sensível da dominante (Si – La#). Os centros Mi e Si competirão incessantemente por toda a canção, sem arredarem pé de suas posições: a harmonia permanece em Mi, a melodia gira o tempo todo em torno do Si. Não há modulação para a tonalidade da dominante em nenhum momento. Aliás, não há modulação nenhuma na canção: ela se desenrola sobre acordes bastante afastados da tonalidade –pelas alterações ou pela relação harmônica ambígua com os outros acordes– e, no entanto, não sai do lugar. Esse lugar, de onde ela não sai, sequer é um lugar estável, definitivo, conclusivo: a melodia finaliza na 5ª, e frequentemente, no acompanhamento, a 5ª alterada descendente é superposta à 5ª justa, enfraquecendo a conclusividade e estabilidade características do acorde de tônica e, portanto, descaracterizando parcialmente a função (figura 8).



Figura 8: acorde de tônica com a 5ª diminuta e a 5ª justa.

A constante aparição do acorde de tônica com a 5ª diminuta e a 5ª justa enfraquece a função de sensível da nota que chamamos, no parágrafo anterior, “sensível da dominante”, possibilitando uma interpretação diferente àquela nota: ela pode ser o enarmônico do Lá sustenido (Si bemol), e nesse caso, notamos que a canção teria sido construída sobre uma escala inventada¹⁹ (figura 9).

¹⁹ Nota de 2024. No original, dizia “escala enigmática”, mas isso foi um mau uso do termo.



Figura 9: escala inventada em “Deus lhe pague”.

Além da função harmônica, a alteração do acorde de tônica tem uma função timbrística – ou, mais especificamente, uma função no *Klang*²⁰. Sua estridência de buzina reafirma as associações referidas com relação ao setor “policial” do arranjo. Não apenas enfraquecido, mas realmente ambíguo, é o acorde que surge ao final de cada um dos dois primeiros versos de cada estrofe –alternando com o acorde de tônica–: ele pode ser a dominante individual do acorde sobre o 2º grau abaixado (figura 10) ou a dominante da dominante sem fundamental, com alteração descendente da 5ª (figura 11).



Figura 10: dominante do 2º grau abaixado de Mi (Fá).

A primeira interpretação se justifica pela posterior aparição do mesmo acorde em contexto diferente, resolvendo efetivamente no acorde de Fá. Retrospectivamente, o ouvinte poderia atribuir às duas aparições anteriores a mesma função de dominante individual. Sendo que a mesma harmonia se repetirá nas estrofes seguintes, a partir da 2ª estrofe não seria necessária sequer a análise retrospectiva para a atribuição dessa função ao acorde. Contudo, o acorde de dominante da medianta maior inferior da subdominante é bastante improvável e distante, e o fato de termos na melodia a presença constante do que chamamos sensível da dominante pode levar perfeitamente o ouvinte a interpretar aquela nota do acorde não como Si bemol, mas como Lá sustenido, que favoreceria a 2ª interpretação (figura 11):



Figura 11: dominante da dominante sem fundamental (Fa#), com a 5ª rebaixada, 7ª e 9ª.

É importante realçar aqui que não se trata de duas opções teóricas com relação ao batizado do acorde, mas de duas funções que se fazem presentes simultaneamente ou alternativamente na percepção do ouvinte, contribuindo para o efeito aberto que a música exercerá sobre ele. Quanto à melodia complementar, tocada pelo piano e pelo baixo ao final do 1º e 2º verso de cada estrofe, opõe-se a ambas interpretações, pela presença do Lá natural e do Si natural, produzindo um efeito politonal, e corroborando a hipótese de que a canção está construída sobre escala enigmática²¹. O mesmo sucederá com a melodia complementar tocada pelo violão de doze cordas e pela flauta na 3ª estrofe (figura 12):

²⁰ Nota de 2024. Meu professor Hans-Joachim Koellreutter costumava usar o termo alemão *Klang*, que se costuma traduzir como *som*, para se referir a uma dimensão da sonoridade musical que combina timbre, harmonia e registro.

²¹ A hipótese da escala inventada, impondo critérios de tratamento harmônico e melódico original, é meramente teórica. Os ouvintes tendem a perceber a canção num simples Mi menor, e as anomalias ficam sendo consideradas como anomalias, atuando dentro do sistema tonal.

“pague” é irônico, e “País tropical” não é. O que os distingue, conferindo ao que é dito em “Deus lhe pague” o sentido oposto ao sentido denotativo de seus versos?

Em “Deus lhe pague”, o narrador está agradecendo a alguém por coisas que, pelo senso comum, de tão básicas já deveriam ser dele: o pão, o chão, a respiração, a existência, ou que, pela inutilidade, não deveriam existir: a certidão para nascer, a concessão para sorrir. Até aí, nada de absurdo, posto que há famílias que realmente agradecem a Deus antes de comer, e que estamos tão acostumados a certas proibições que nos são impostas que temos ímpetos de agradecer a superação da proibição. É o mesmo fenômeno que faz com que se agradeça às forças governamentais pelo processo de abertura política, que não foi senão uma volta a um estado anterior de que fomos privados por essas mesmas forças. Também Roberto Carlos, em “A montanha”²⁴, que é séria, agradece ao Senhor pelas seguintes coisas: “que eu posso ver”, “a fé que eu tenho em Você”, “que o sol nasceu”, “pelas estrelas”, “pelo sorriso”, “pelo perdão”, “pela natureza”, “por mais um dia”, “por outro dia”, “por um novo dia”, e “por tudo isso”.

A ironia em “Deus lhe pague” começa pelo verso “Deus lhe pague”, que é a fórmula pela qual os mendigos agradecem as esmolas que recebem. A fórmula passou a ser associada a um rebaixamento tão grande que seu uso passou a restringir-se a ironias, paródias e sátiras –atualmente, os próprios mendigos abandonaram o seu uso, pela ineficácia–. Além disso, a frase deixa implícito que agradecemos a alguém, e que esse alguém não é Deus. Só a Deus seriam normais agradecimentos tão genéricos. Agradecer tais coisas a qualquer outro faria com que nos lembrássemos de nossa dependência, o que não é recomendável. O narrador de “A montanha” agradece diretamente a Deus, e o de “País tropical” evita cuidadosamente personalizar seus agradecimentos, bastando-se com o júbilo pelas dádivas.

Ainda por cima, Chico misturou indistintamente fatos hierarquizados pelo sistema comum de valores de modo diferente: já que se menciona o sentimento religioso, o agradecimento pelo pão, pelo chão e pela existência cabe perfeitamente, mas a piada é prosaica demais, a saia é demasiado pagã, a certidão e a concessão são muito burocráticas, lembrando-nos mais a lei de César que a lei divina. Se o futebol é um momento de grande emoção, ninguém nunca pensou em emocionar-se com um gibi: postos lado a lado, o futebol, o crime, o samba, a praia, o domingo, a novela, a missa e o gibi são achatados em quanto passatempo, diversão, alienação. Além disso, esses eventos são esvaziados de seu significado pela função explícita na letra, que evoca uma relação com eles de estímulos e respostas mecânicas: o futebol é para aplaudir, o crime é para comentar, o samba é para distrair, a cachaça é para engolir. O amor é mal feito e seguido de um “fazer a barba e partir”. Mas é na relação da letra com a música que se dá o choque mais profundo. Afinal, “Deus lhe pague” está no polo oposto –desde sua introdução– de qualquer exaltação alegre.

Interpretando a interpretação

Também a maneira de cantar de Chico não deixa supor um narrador ingênuo que estivesse realmente agradecendo, fazendo o que efetivamente diz; ele canta com entoação grave, “inexpressiva”, a voz colocada na garganta, a afinação descuidada, técnica vocal “suja”, ao contrário do modo expansivo e descontraído de Roberto Carlos ou Simonal. A partir da 4ª estrofe, precisamente no 2º verso, o teor da letra muda: a ironia algo indireta dos versos precedentes com a referência desanimada a coisas que poderiam merecer

²⁴ Canção de Roberto Carlos e Erasmo Carlos, que até hoje é cantada em missas “jovens”, cerimônias protestantes e reportagens sobre João Paulo II. LP *Roberto Carlos* (CBS, 137795, 1972). A analogia entre “Deus lhe pague” e “A montanha” foi sugerida por Adélia Bezerra de Meneses.

algum agradecimento, é substituída por citações de coisas positivamente indesejáveis: a fumaça, o trabalho proletário, os acidentes de trabalho, o “dia, agonia”, o rangido dos dentes, a poluição sonora, o grito demente, a cuspidinha da mulher carpideira, as moscas. A possibilidade de dupla interpretação que normalmente confere graça à ironia –o agradecimento poderia ser sincero, mas entre nós sabemos que não é– desaparece, e ficamos diante de uma “ironia óbvia”, um ressentimento expresso.

É nesse momento que a forma geral de “Deus lhe pague” imita cada um de seus componentes: o narrador está jogando na cara do destinatário que recebeu de presente, no mesmo pacote, junto a uma coleção de insignificâncias, uma série de coisas terríveis, e o agradecimento passa a ocupar o lugar de um xingamento, que não ocorre, permanecendo virtual. E a frase “Deus lhe pague” que continua sendo proferida, mesmo que aos berros, substitui uma postura frontalmente agressiva, que teria função catártica para o ouvinte. Novamente temos o vislumbamento de horizontes que não são atingidos, e em seu lugar prepondera o elemento repetição.

Podemos chamar esse procedimento com o nome de catarse evitada: ocorre um crescimento que prenuncia a explosão das tensões acumuladas nas estrofes anteriores, mas a explosão não ocorre, e verificamos que continuamos no mesmo lugar. Houve apenas um extravasamento maior, não uma mudança de postura. O último verso da canção retoma o teor do primeiro: a “paz derradeira que enfim vai nos redimir” é, novamente, possível de ser “boa”, e recupera o tom possivelmente religioso que comparte, exclusivamente, com o 1º verso da letra –além, é claro, do “Deus lhe pague”–.

Todos os parâmetros da música acompanham a letra na mesma atitude, a partir do último verso da 4ª estrofe. A voz sobe uma 8ª, o tom soluto dá lugar a um tom gritado, a melodia passa a ser mais cantada, com alongamento das notas finais de cada verso; mas a melodia continua sendo exatamente a mesma, repetindo-se como antes. O coro, que entrara sutilmente em uníssono uma estrofe antes, passa a executar uma harmonia –o que provoca uma sensação de abertura–, mas se insere nos mesmos critérios de uso da voz que a voz solista. A massa de metais integra-se ao grupo de piano, baixo e flautas, e percussões de membrana com ressonância maior vem juntar-se aos que já estavam; mas o conjunto maior continua exercendo a mesma função dentro do todo, acrescentando, além de volume de som e variedade timbrística, o componente dramático dos arranjos de rádio.

As membranas executam por primeira vez um ritmo mais curto que o pulso do caxixi, mas executando uma figura acéfala, que não chega a atingir o tempo forte do compasso seguinte, permanecendo suspensa. Essa figura surge nas 5ª e 6ª estrofes, entre o 1º e o 2º verso, e entre o 2º e o 3º; mas os ouvintes são privados desse “grito demente que nos ajuda a fugir” na hora do “Deus lhe pague”, quando ele começa a ser esperado, para expandir-se –ou ameaçar expandir-se– como a melodia e a harmonia. Ao fim de tudo vem um rebaixamento de ânimos, numa 7ª estrofe em branco: o pulso do caxixi volta a ser respeitado como limite mínimo, a voz silencia e dá lugar à flauta. Trata-se de um etcétera musical, em que a melodia absorveu o sentido da letra, que já tanto faz qual seja: as vozes repetem igualmente ao final: “Deus lhe pague”.

A canção no disco

O acorde final da canção, à primeira vista destoante da objetividade do resto, com caráter de enfeite, ocupa uma função importante que transcende os limites do fonograma: ele serve de elo para a faixa seguinte do disco, renunciando e preparando a dolente introdução de “Cotidiano”. Na verdade, o lado A de *Construção* deve ser ouvido como um todo, e não como uma justaposição providencial de músicas. Nas três faixas seguintes

a “Deus lhe pague”, três temas já contidos de certa forma na canção serão abordados com um semelhante pessimismo: a repetição opressiva –“Cotidiano”–, a infelicidade amorosa –“Desalento”–, a condição operária –“Construção”–. Pelo menos a segunda e a quarta faixas já estão explicitamente citadas em “Deus lhe pague”: “por mais um dia, agonia, pra suportar e assistir” e “pelos andaimos pingentes que a gente tem que cair”. A relação com “Desalento” é mais frouxa, sendo essa faixa musicalmente mais tradicional que as outras, e a letra um pouco mais otimista, sem chegar a ser nem tradicional nem otimista.

Mas “Desalento”, distinguindo-se do peso das outras três faixas, funciona como um *scherzo*, permitindo uma respiração antes da longa “Construção”. Ao final da faixa “Construção” temos a repetição resumida de “Deus lhe pague”, onde ela recebe o fim seco que esperávamos na primeira vez. Se o mesmo tipo de fim fosse adotado para a 1ª faixa, não só se esvaziaria a força da repetição –que é o fim do lado do disco–, como se decretaria o isolamento com respeito à faixa seguinte. O lado A do disco *Construção* forma um ciclo, que imita os ciclos que compõem “Deus lhe pague”, “Cotidiano” e “Construção”.

Em seu pessimismo e falta de perspectivas expressos não só na letra, mas na música, no arranjo, na interpretação e na situação dentro do LP, “Deus lhe pague” poderia receber um tipo de crítica bastante comum, referente ao fato de não apresentar soluções e alternativas para os problemas que aborda. Afinal, o narrador de “Deus lhe pague” –a primeira pessoa, não só da letra, mas da canção como um todo, pessoa esta distinta dos autores da canção– não é um revolucionário, e os adeptos de certo tipo de “realismo” só julgam certas mensagens pelo caráter exemplar do comportamento dos personagens. Essa atitude crítica demonstra falta de compreensão do funcionamento da comunicação e falta de confiança na capacidade discriminatória do público.

O disco *Construção* surgiu na época do refluxo seguinte à moda da “canção de protesto” que caracterizou a chamada “segunda fase da bossa nova”, e que dominou a música popular brasileira do período imediatamente anterior ao golpe militar de 1964 até o início da fase de fechamento máximo do regime, a partir de 1968. Depois dessa etapa, com o aumento do rigor da censura, o exílio ou autoexílio das personalidades mais criativas do nosso meio artístico, sobraram –e proliferaram– as canções em certa medida colaboracionistas, que ansiavam por convencer as pessoas de que tudo ia bem, aliando-se à euforia do “Milagre Brasileiro” e da vitória na Copa do Mundo de 1970. É onde entra a canção do Chico. “Deus lhe pague” optou, não por mostrar paternalistamente a alternativa revolucionária, mas por cumprir a função –essa sim, revolucionária– de colocar o ouvinte em contato com seus problemas, contrabalançando as mensagens das telenovelas, programas de rádio, revistas, plásticos adesivos com *slogans* patrióticos. E a proeza foi fazê-lo usando recursos extraídos dos próprios meios de comunicação de massa, subvertendo clichês e estilos para aplicá-los em mensagem de extrema coerência, simplicidade e força.

Bibliografia selecionada de Philip Tagg²⁵

Everyday Tonality. Towards a Tonal Theory of What Most People Hear. Nova Iorque e Montreal: Mass Media Music Scholar’s Press, 2009.

Fernando the Flute. Analysis of musical meaning in an Abba mega-hit. Nova Iorque: The Mass Media Music Scholar’s Press, 1991.

Kojak: Fifty Seconds of Television Music. Towards the Analysis of Affect in Popular Music. Nueva York: The Mass Media Music Scholar’s Press, 1979.

²⁵ É possível ler a totalidade de seus artigos em <https://tagg.org/index.html>

Ten Little Title Tunes. Towards a musicology of the mass media. Com Bob Clarida. Nova Iorque e Montreal: The Mass Media Music Scholar’s Press, 2003.

Anexo 1

“Deus lhe pague”²⁶

*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 mal feito 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*

²⁶ A letra está reproduzida segundo a versão proporcionada por Marola Edições Musicais Ltda. Agradecimento a Gabriela Lacombe, gestora de direitos da editora.