

Poética e Semiótica: um estudo sobre a lírica de Chico Buarque

(Poetic and Semiotic: a study of song lyrics of Chico Buarque)

Marcela Ulhôa Borges Magalhães¹

¹Faculdade de Ciências e Letras (UNESP/Araraquara)

marcelacfj@hotmail.com

Abstract: The lyrics of Brazilian popular songs are present in the collective imaginary of the cultural community to which we belong and they are received affectionately by the audience. This article intends to reflect on the literariness, more specifically, on the poetical meaning effects on the lyrics written by Chico Buarque and on the modernity aspects that permeate his work. Our investigation is based on the French Semiotic Theory, which is based on structuralist studies developed by Ferdinand Saussure and Louis Hjelmslev.

Keywords: Chico Buarque; modernity; Semiotics.

Resumo: As letras de canção da música popular brasileira fazem parte do imaginário coletivo da comunidade cultural a que pertencemos e são recebidas afetuosamente por seus destinatários. Este artigo pretende refletir sobre a literariedade ou, mais especificamente, sobre os efeitos de sentido poéticos apreendidos nas letras de canção de Chico Buarque, e também sobre os aspectos da modernidade que permeiam sua obra. Para nortear nossas investigações, nos apropriaremos da Teoria Semiótica francesa, cuja base está assentada nos estudos estruturalistas desenvolvidos por Ferdinand Saussure e Louis Hjelmslev.

Palavras-chave: Chico Buarque; modernidade; Semiótica.

Princípios da Poética

A literatura contemporânea brasileira chama-nos atenção por sua grande diversidade. Parece-nos que, mais do que uma multiplicidade de temas, há uma multiplicidade de formas na contemporaneidade. Os temas abordados hoje na poesia, por exemplo, não são tão distintos daqueles explorados na literatura trovadoresca. Ainda hoje, surgem novos poemas líricos e satíricos, no entanto o modo de expressá-los, sem dúvida, é diferente.

Louis Hjelmslev, em *Prolegômenos a uma Teoria da Linguagem* (1975), dá prosseguimento aos estudos realizados por Ferdinand Saussure, contemplados no *Curso de linguística geral* (2003). Para o teórico dinamarquês, a linguagem é estruturada por dois planos homólogos, os quais ele nomeará de *plano da expressão* e *plano do conteúdo*, e cada um deles é constituído por uma *forma* e por uma *substância*. A união desses dois planos, mutuamente solidários, constitui aquilo a que chamamos *função semiótica* (1975, p. 53-54).

Hjelmslev, ao teorizar sobre a estrutura da língua, apontava ser um grande erro separar os dois planos da linguagem, já que, no sistema linguístico, essas duas grandezas pressupõem-se e só coexistem enquanto correlacionadas:

Quer nos interessemos mais especialmente pela expressão ou pelo conteúdo, nada compreenderemos da estrutura da língua se não levarmos em conta, antes de mais nada, a interação entre os dois planos. O estudo da expressão e do conteúdo são, ambos, estudos

da relação entre expressão e conteúdo; estas duas disciplinas se pressupõem mutuamente, são interdependentes, e separá-las seria um grave erro. (HJELMSLEV, 1975, p. 77)

O texto, nosso objeto de estudo, faz parte de um sistema de significação, uma vez que se constitui a partir da sobreposição de sistemas significantes.¹ Não podemos dizer, porém, que os textos possuem uma estrutura totalmente distinta daquela da língua, pois eles são linguagens derivadas das línguas naturais, objeto primeiro da linguística,² e são, portanto, produzidos de forma homologável a essas línguas naturais, motivo pelo qual as mesmas leis que regem a estrutura da língua devem ser aplicadas à estrutura do texto.

Assim, para estudarmos o fenômeno da figuratividade no poema, procuraremos estabelecer as devidas relações entre o plano de conteúdo e o plano de expressão do texto. Em nossas análises, aproveitaremos o modelo do Percurso Gerativo de Sentido para examinar como se processa a construção do sentido na esfera do conteúdo, mas sempre observaremos, em paralelo, a expressão textual, pois, se o poético depende menos *daquilo* que se diz e mais de *como* se diz, não há dúvidas de que o processo de figurativização, como recurso poético, não pode se situar senão na relação entre expressão e conteúdo, que funda a semiose.

O valor poético de um texto não se mede propriamente pelo assunto de que ele trata, mas, sobretudo, pelo *modo como* o assunto é tratado. O poeta e crítico literário russo Joseph Brodsky afirma, no ensaio “O som da maré”, presente no livro *Menos que um*, que, “Com os poetas, a escolha das palavras é invariavelmente mais reveladora do que aquilo que elas contam” (1994, p. 97), ou seja, o que faz com que o texto poético provoque o estranhamento no leitor é, antes do tema, o trabalho especial elaborado com a linguagem. Em última análise, pode-se dizer que os temas e os motivos poéticos são sempre os mesmos, pois nos conduzem sempre, pela universalidade que lhes é intrínseca, ao humano.

O que particulariza o texto poético, diferenciando-o de outros tantos discursos que tratam de temas semelhantes, é o trabalho sobre a *expressão*. O conteúdo de um poema poderia ser manifestado tranquilamente por meio da linguagem predominantemente referencial, e, sem dúvida, seria muito mais facilmente compreendido, muito embora deixasse, provavelmente, de ser poema. O poeta, no entanto, não pretende transmitir informações, mas provocar um efeito estético a ser apreendido pelo leitor. É o modo de dizer poético, diferente em cada escola literária, que provoca diferentes efeitos estéticos.

Como matéria prima para poesia, o poeta tem as imagens da realidade, mas, em vez de imitá-las, ele irá recriá-las a partir da linguagem. E cada poeta recria o mundo à sua maneira, de forma subjetiva, motivo pelo qual a poesia contemporânea não é uníssona, mas difusa em sua essência. O contato do homem com o mundo só é possível por meio da linguagem, já que ela (re)cria o mundo aos olhos do ser humano. Partindo desse pressuposto, torna-se impossível falar em verdade quando pensamos em literatura, já que tudo é criado pela linguagem:

¹ Segundo Hjelmslev, em *Prolegômenos a uma Teoria da Linguagem*, essa seria a definição do que ele viria a chamar de Semióticas Conotativas.

² Para Saussure, a língua é o objeto único da linguística: “é necessário colocar-se primeiramente no terreno da língua e tomá-la como norma de todas as outras manifestações da linguagem. [...] somente a língua parece suscetível duma definição autônoma e fornece um ponto de apoio satisfatório para o espírito”. (2003, p. 15-16).

[...] tem-se consciência de que a ordem da linguagem e a ordem do mundo não são perfeitamente homólogas. Por isso, a linguagem não é a representação transparente de uma realidade, mas é a criação de diferentes realidades, de diversos pontos de vista sobre o real. Mostra-nos, por conseguinte, a relatividade da verdade, a possibilidade de que a realidade seja outra. Nada há fixo, imutável, verdadeiro. A verossimilhança, nesse tipo de contrato, é uma construção interna à obra e não uma adequação ao referente como pretende o contrato enunciativo objetivante. (FIORIN apud CRUZ, 2009, p. 338)

O texto literário reflete sempre uma percepção do mundo refratada pela linguagem. O mundo compreendido pelo indivíduo, então, não passa de uma construção linguageira volátil, já que a percepção da realidade altera-se a todo instante.

Uma das vantagens de apreender a literatura em sua sincronia, como é inevitável no caso da literatura contemporânea, é a dificuldade em estabelecerem-se julgamentos e categorizações, pois como ela é observada em desenvolvimento e está em processo constante de significação, não é fácil para o crítico encaixá-la em um dos ISMOS criados pela História da Literatura, por isso todos os períodos da literatura, por exemplo, o barroco e o classicismo, foram considerados portadores de uma estética moderna por seus contemporâneos. Ao pensar sobre as relações entre modernidade e tradição, Octávio Paz afirma:

Ao dizer que a modernidade é uma tradição cometo uma ligeira inexatidão: deveria ter dito outra tradição. A modernidade é uma tradição polêmica e que desaloja a tradição imperante, qualquer que seja esta; porém, desaloja-a para, um instante após, ceder lugar a *outra* tradição, que, por sua vez, é outra manifestação momentânea da atualidade. A modernidade nunca é ela mesma: é sempre *outra*. (1974, p. 18)

Estudar nossa literatura iminente, portanto, não é apenas interessante e curioso, como absolutamente necessário, já que, por a apreendermos em um momento de constante significação, não nos deixamos enveredar pelo vício classificatório, enxergando toda a literatura contemporânea como, não o Modernismo instituído como escola literária, mas modernismos singulares e infinitos. Nesse sentido, Joseph Brodsky reflete:

Como criatura viva, o escritor é um universo em si mesmo, só que um pouco mais. Há sempre nele mais a separá-lo de seus confrades do que vice-versa. Falar de sua formação, tentar encaixá-lo nesta ou naquela tradição literária é, essencialmente, andar numa direção oposta àquela em que ele próprio decidiu andar. Em geral, esta tentação de ver a literatura como um todo coerente é sempre mais forte quando ela é vista de fora. Neste sentido, talvez, a crítica literária se pareça de fato com a astronomia; resta perguntar, contudo, se esta semelhança é de fato lisonjeira. (1994, p. 120)

Na tentativa de demonstrar como esses diversos modernismos desenvolvem-se na contemporaneidade, refletiremos acerca da obra de Chico Buarque, mais especificamente, no que concerne ao efeito poético de suas letras de canção. Chico Buarque é detentor de uma poética que possui contornos próprios, mas que caminha em direções bastante difusas. Ele rompe a fronteira entre o erudito e o popular, retoma a tradição clássica a partir das lentes do subúrbio carioca, mobiliza temáticas como mulher, política e carnaval e ora canta como trovador lírico, ora como poeta crítico da modernidade. Esses caminhos aparentemente dissonantes convergem, entretanto, a um único ponto: a poética de Chico Buarque. A multiplicidade de temas e formas desenvolvidos pelo autor não está disposta de forma

desconexa em sua obra, ao contrário, compõe uma poética única, cuja característica fundamental é a pluralidade.

A construção poética: homologias entre plano de conteúdo e plano de expressão

Nossa proposta não é estudar o processo de geração do sentido nas canções de Chico Buarque, mas somente na parcela verbal que as constitui, por acreditarmos que há o desenvolvimento de uma poética em torno de suas letras de canção. Este artigo pretende demonstrar como é possível desautomatizar as letras do todo da canção, tomando-as legítimos signos poéticos. O termo “canção”, consoante os estudos semióticos de Luiz Tatit (2007), implica uma classe de linguagem, que não deve ser abordada unicamente pelos princípios da Teoria Literária, tampouco pelos da Teoria Musical, pois se constitui por meio do casamento entre letra e música, que convivem numa relação de compatibilidade. Para estudar o sentido da canção sem mutilá-lo, tornou-se fundamental o desenvolvimento de uma semiótica da canção, que considera essa classe de linguagem em sua natureza mútua, apontando as devidas correspondências entre letra e música.

Neste trabalho, no entanto, nossas indagações cercam somente a esfera da letra, motivo pelo qual deixamos claro que não temos como pretensão desnudarmos o sentido da canção como um todo, mas somente da parcela verbal que a engendra, pois acreditamos no valor poético intrínseco a muitas letras de canção de Chico Buarque, que potencializa de sentido suas letras, as quais, através de um olhar que as desautomatiza do todo da canção, podem ser lidas como signos poéticos. A sonoridade das canções de Chico Buarque não é tributo apenas da melodia, mas do trabalho com a palavra, que é lapidada de modo a alcançar o efeito poético. Para observar como esses efeitos estéticos ocorrem nas letras de canção buarquianas e como eles estão relacionados à literatura contemporânea de modo geral, realizaremos a análise de “Construção”:

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 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
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

(BUARQUE, 2007, p. 190)

Há uma sequência sonora que se mantém em toda a estrutura composicional de “Construção”. Todos os versos possuem exatamente doze sílabas poéticas, cuja acentuação rítmica recai sobre a sexta e a décima segunda sílaba dos versos, tornando-os, portanto, alexandrinos perfeitos. Como o dodecassílabo não é um verso de tradição portuguesa, o ouvinte, na verdade, percebe ritmicamente dois versos de seis sílabas poéticas, que, além de soarem mais naturalmente na prosódia do português, também se adequam mais propriamente à canção popular. Esses versos, unidos na manifestação textual, assim como tijolos em uma construção, constituem os alexandrinos que arquitetam toda a *construção* do poema. Ademais, os quarenta e um versos da letra da canção terminam em palavras proparoxítonas, espécie vocabular mais rara na língua portuguesa, que também conferem um ritmo singular ao texto: há uma queda acentual nos últimos vocábulos de cada verso, como no exemplo abaixo

Úl

ti

ma

que remete à imagem poética delineada em toda a letra: a queda do sujeito do alto da construção. A ausência de *enjambements*³ potencializa ainda mais a iconicidade do texto, pois cada verso tem um fim em si mesmo, cada verso é uma queda.

“Construção” tece uma crítica à sociedade capitalista que prioriza o sistema e a máquina em detrimento do individual e do humano. É importante observar também que o texto mantém o mesmo alicerce, invertendo apenas a última palavra de cada verso. Essa forma de composição evidencia o cotidiano tedioso comum à maioria dos trabalhadores brasileiros, invisíveis dentro do sistema e da sociedade capitalista.

Para criar esses efeitos expressivos, o poeta utiliza-se das mais inusitadas imagens poéticas, engendrando uma isotopia figurativa que causa no leitor uma ilusão referencial. A letra de canção vai do particular ao universal, pois, ao retratar o dia de um indivíduo que sai para trabalhar numa construção, tropeça do alto do edifício, cai no asfalto e morre, atrapalhando o *tráfego*, o *público* e o *sábado*, na verdade, toca temáticas universais, como o tema da (des)construção da vida moderna, presente no texto. Eis aí também a ironia do título “Construção”.

O texto faz-se icônico ao homologar seu plano de conteúdo ao seu plano de expressão. Dentro da teoria da figurativização, há dois níveis distintos: o primeiro é o da figuração, em que são instaladas, no discurso, figuras para recobrir um tema; o segundo é o da iconização, em que um tema é revestido exaustivamente de figuras, de modo a produzir um efeito de sentido referencial (GREIMAS; COURTÉS, 1983, p. 212). Uma das maneiras possíveis de alcançar esse último nível do discurso figurativo é homologar o plano de expressão ao plano de conteúdo do texto de modo a provocar coincidências que conduzam à ilusão de realidade.

Os vocábulos proparoxítonos que finalizam cada verso do poema são simétricos – possuem o mesmo número de sílabas – e estão dispostos verticalmente, um após o outro, no mesmo alicerce, assim como tijolos numa construção. O produto, no entanto, é diferente: palavras sobre palavras constroem um poema; tijolos sobre tijolos, amontoados de concreto. O título da letra de canção, desse modo, faz-se ambíguo ao remeter também à *construção* poética. O ritmo da leitura assemelha-se ao martelar das construções, bem como ao tumulto da vida na metrópole: o ir e vir de pessoas, o congestionamento do trânsito, o barulho das máquinas etc. Essa correspondência potencializa a imagem poética da letra de canção, que causa no leitor uma ilusão referencial, ou seja, incita, por meio da exploração da sonoridade e das potencialidades espaciais da palavra, a impressão de realidade ao ler o texto. Nesse sentido, Márcio Thamos afirma:

Ilusão referencial é a expressão com que normalmente se designa a segunda etapa dos procedimentos de figurativização na arte literária. Essa etapa é a da iconização, uma espécie de ênfase figurativa do discurso, um expediente de criação de imagens mais típico da poesia. É quando, relacionando o som com o sentido, o poeta procura dar a ver aquilo de que fala, manifestando o desejo de fazer que o poema se identifique concretamente com o próprio referente. [...] A iconização se dirige mais diretamente aos sentidos e está assentada num pressuposto de representação realista assumido tanto pelo produtor quanto pelo receptor do discurso figurativo. A ilusão referencial representa uma espécie de clímax estético. (2002, p. 114-115)

³ Segundo o dicionário Houaiss (2001), “partição de uma frase no final de um verso ou uma estrofe, sem respeitar as fronteiras dos sintagmas, colocando um termo do sintagma no verso anterior e o restante no verso seguinte”.

A primeira estrofe de “Construção” é predominantemente narrativa; são descritas as ações que o sujeito realizou antes de morrer, desde o momento em que ele se despede da família ao sair de casa até o instante em que ele desaba da construção e morre. Nessa estrofe, a linguagem corrente já se encontra desautomatizada pelos elementos poéticos como a rima, a métrica, a sonoridade, dentre outros; no entanto, o modo informativo como as ações do sujeito são narradas lembra muito a disposição de um texto jornalístico, assim como podemos observar também no ilustre “Poema tirado de uma notícia de jornal”, de Manuel Bandeira:

Poema tirado de uma notícia de jornal

João Gostoso era carregador de feira livre e morava no morro da Babilônia num
[barracão sem número

Uma noite ele chegou no bar Vinte de Novembro

Bebeu

Cantou

Dançou

Depois se atirou na lagoa Rodrigo de Freitas e morreu afogado.

(BANDEIRA, 2007, p. 135)

A partir da segunda estrofe de “Construção”, ocorre o que podemos, metaforicamente, chamar de esvoaçamento dos signos: é como se, no momento da queda do sujeito do alto do edifício, as palavras flutuassem junto com ele, esvoaçando-se, invertendo-se e misturando-se. O enunciador recombina as palavras da primeira estrofe de modo absolutamente inusitado, desautomatizando-a aos olhos e ouvidos do leitor. É importante ressaltar que, em “Construção”, não há apenas a desautomatização da linguagem cotidiana, mas da própria linguagem poética, afinal, por mais que os primeiros versos de “Construção” apresentem uma sutil tendência à linguagem referencial (jornalística), eles não deixam de ter como dominante a função poética e, conseqüentemente, como princípio primeiro a projeção do eixo paradigmático sobre o sintagmático.

Mas qual é o motivo que confere à letra de canção esse esvoaçamento dos signos? No final da primeira estrofe, há pistas de que o sujeito embriagou-se no alto da construção:

Bebeu e soluçou como se fosse um náufrago

(BUARQUE, 2007, p. 190).

Motivo que, talvez, o tenha conduzido à queda do alto do edifício:

E tropeçou no céu como se fosse um bêbado

(BUARQUE, 2007, p. 190).

Nossa hipótese, fundamentada nas sugestões do próprio texto, é a de que aquilo que é narrado, na primeira estrofe, a partir do ponto de vista do eu lírico, passa a ser descrito, na segunda e terceira estrofes, a partir da percepção do trabalhador, actante do enunciado, alterada pelos efeitos da embriaguez, como está evidente em “atravessou a rua com seu passo bêbado”, “quatro paredes mágicas”, “olhos embotados de cimento e tráfego”, “bebeu e soluçou como se fosse máquina”, “paredes flácidas”, “se acabou no chão feito um pacote bêbado” etc.

Novamente o leitor é tomado por uma ilusão referencial, ao passo que essas figuras mobilizadas para criar uma isotopia que expressasse o estado alcoolizado do sujeito são potencializadas pelas construções sintáticas com associações inesperadas de termos, configurando, no texto, a imagem poética própria da embriaguez. Resta-nos saber se o trabalhador foi embriagado somente pelo álcool ou também pelo sistema capitalista e pelo *cotidiano* lamentável da classe trabalhadora.

É interessante observar também que “Construção” apropria-se da estrutura do *fait divers*, estetizando-a poeticamente. O *fait divers* é uma expressão francesa a qual se reporta a determinados textos de cunho jornalístico, especificamente, àqueles que apresentam uma narrativa autossuficiente, que versa sobre um acontecimento ao mesmo tempo casual e espantoso. Esse tipo de texto discorre sobre as surpresas do cotidiano, que, apesar de inesperadas, não podem fugir de nossa percepção. Há sempre fraturas que interrompem o fluxo contínuo da existência humana e provocam a desautomatização do olhar viciado para os acasos da vida. O *fait divers* fascina por mostrar aquilo que se esconde nos caminhos anestesiados de nosso cotidiano. Segundo Roland Barthes, o *fait divers*:

est une information totale, ou plus exactement, immanente; Il contient en soi tout son savoir: point besoin de connaître rien du monde pour consommer un fait divers; il ne renvoie formellement à rien d'autre qu'à lui-même; bien sûr, son contenu n'est pas étranger au monde: désastres, meurtres, enlèvement agressions, accidents, vols, bizarreries, tout cela renvoie à l'homme, à son histoire, à son alienation, à ces fantasmes, à ses rêves, à ses peurs: une idéologies et une psychanalyse du fait divers sont possibles ; mais il s'agit là d'un monde dont la connaissance n'est jamais qu'intellectuelle, analytique, élaboré ao second degré par celui qui parle du fait divers, non par celui qui le consomme ; ses circonstances, ses causes, son passé, son issue ; sans dureté et sans context, il constitue un être immédiat, total, qui ne renvoie, du moins formellement, à rien d'implicite ; c'est en cela qu'il s'apparente à la nouvelle et au conte, et non plus au roman. C'est son immanence qui définit le fait divers. (BARTHES, 1993, p. 1310)

“Construção”, como é costume na novela e no conto, sem dúvida, apropria-se dessa estrutura; tal qual o *fait divers*, a letra de canção trabalha com “informações” autossuficientes, de maneira rápida, intensa e, ao mesmo tempo, concisa e fragmentada. Temos um fato banal do cotidiano – um trabalhador que sobe no alto da construção – no entanto, esse fato é desautomatizado por um acidente quase improvável, a queda do trabalhador que, todos os dias, executava o mesmo ritual na vida pessoal e profissional. No texto poético, porém, diferentemente do que acontece no texto jornalístico, é o rearranjo estético da linguagem que faz irromper a estesia. Após a primeira estrofe, na qual a tragédia é flagrada de forma ainda confusa em seu desenvolvimento, a letra de canção passa a afastar-se da estrutura do *fait divers* e a caminhar para uma estrutura de ordem totalmente poética, já que o acontecimento narrado na primeira estrofe desautomatizou completamente o olhar acostumado do destinatário, tornando-o sensível para perceber aquilo que se entrevê nas sendas da vida ordinária. Eis que surge um olhar predominantemente poético, que passa a ressignificar o mundo, enxergando-o, agora, de forma diferente.

Essa é uma dentre as várias letras de canção de Chico Buarque que mobiliza tanto as estruturas sonoras do texto como as figurativas. A imagem poética não é construída apenas pela manipulação de figuras do mundo natural, o trabalho com a materialidade gráfica e sonora da palavra também é fundamental para que o leitor apreenda, sensivelmente,

uma dada imagem no poema. Esse foi apenas um exemplo de como não existem apenas melopeias, fanopeias e logopeias, mas uma espécie dominante, tal qual ocorre quando pensamos nas seis funções da linguagem de Jakobson (1973).

Considerações finais

Octávio Paz acredita que o que distingue a arte da modernidade, que se inicia no século XVIII e estende-se até a contemporaneidade, daquela desenvolvida no passado não é a celebração do novo e do surpreendente, mas, sobretudo, a consciência crítica que foi despertada em nossa sociedade:

Ao mudar nossa imagem do tempo, mudou nossa relação com a tradição. Ou melhor, mudando nossa ideia de tempo, tivemos consciência da tradição. Os povos tradicionalistas vivem imersos em um passado sem interrogá-lo; em vez de ter consciência de suas tradições, vivem com elas e nelas. (PAZ, 1974, p. 25)

É essa consciência crítica que está presente em “Construção”, nas demais composições de Chico Buarque e na obra de seus contemporâneos de modo geral. “Construção” trabalha com os dodecassílabos, versos comuns da tradição clássica, ressignificando-os por meio de um novo trabalho rítmico e de uma nova associação temática. Trata-se de um poeta que tem a consciência crítica de que o passado pode oferecer parte do material para a poética do presente, assim como de que o material do presente, certamente, será aproveitado e também modificado no futuro.

A própria reflexão metalinguística sobre o fazer poético denuncia a consciência crítica do poeta da modernidade, pois a *construção* da poética contemporânea não desmorona os castelos do passado para dar lugar a novos edifícios mais modernos e sofisticados. Ao contrário, o poeta da atualidade, permeado pela consciência da tradição, mobiliza os tijolos do passado de modo a transformá-los, provocando efeitos estéticos diferentes na contemporaneidade.

REFERÊNCIAS BIBLIOGRÁFICAS

- BANDEIRA, M. *Estrela da Vida Inteira*. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 2007.
- BRODSKY, J. *Menos que um*. São Paulo: Companhia das Letras, 1994.
- BUARQUE, H. C. *Tantas Palavras*. São Paulo: Companhia das Letras, 2007.
- CRUZ, D. F. da. *O éthos dos romances de Machado de Assis*. São Paulo: Edusp, 2009.
- GREIMAS, A. J.; COURTÈS, J. *Dicionário de semiótica*. Tradução de A. D. Lima et al. São Paulo: Cultrix, 1983.
- HJELMSLEV, L. *Prolegômenos a uma Teoria da Linguagem*. Tradução de J. Teixeira Coelho Netto. São Paulo: Perspectiva, 1975.
- HOUAISS, A.; VILLAR, M. S. de. *Dicionário Houaiss da Língua Portuguesa*. Rio de Janeiro: Objetiva, 2001.
- JAKOBSON, R. *Linguística e comunicação*. 6. ed. Tradução de Izidoro Blikstein e José Paulo Paes. São Paulo: Cultrix, 1973.

- PAZ, O. *Os filhos do barro*. Tradução de Olga Savary. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 1974.
- SAUSSURE, F. de. *Curso de linguística geral*. São Paulo: Cultrix, 2003.
- TATIT, L. *Semiótica da canção: melodia e letra*. 3. ed. São Paulo: Escuta, 2007.
- THAMOS, M. Figuratividade na poesia. In: LEITE, S.; BALDAN, M. (Orgs.). *Itinerários: revista de literatura*. Araraquara: Gráfica da UNESP, 2002. p. 101-118.