

Ecos da contemporaneidade: considerações poéticas na canção “Construção” (1971), de Chico Buarque

George Antônio Nogueira da Silva*

<https://orcid.org/0009-0000-0764-2135>

Resumo: O presente artigo visa apresentar uma colaboração teórico-analítica sobre relações intrínsecas entre poesia e canção na música *Construção* (1971), de Chico Buarque. O diálogo é permeado pela ideia de ecos da contemporaneidade, que busca, nas origens, respostas para tal relação. As noções de poesia, intersemiose e entrelugar em autores como Diógenes (2018), Pucheu (2014), Sánchez (2013) e Siscar (2005) são imprescindíveis à compreensão da obra artística contemporaneamente situada. *Construção* (1971) é, pois, lido como poema autorreferente, que aponta para o entrelugar processual, compreendendo poesia e canção em um sentido pós-autônomo, isto é, usando de sua imbricação teórico-ontológica como caminho analítico.

Palavras-chave: *Construção*. Poesia. Canção.

Echoes of contemporary times: poetic considerations in the song “Construção” (1971), by Chico Buarque

Abstract: This article aims to present a theoretical-analytical collaboration on the intrinsic relationships between poetry and song in the song *Construção* (1971), by Chico Buarque. The dialogue is permeated by the idea of echoes of contemporary times, which seeks, in the origins, answers for such a relationship. The notions of poetry, intersemiosis and in-betweenness in authors such as Diógenes (2018), Pucheu (2014), Sánchez (2013) and Siscar (2005) are essential to understanding the contemporary work of art. *Construção* (1971) is, then, read as a self-referential poem, which points to the procedural in-between, comprising poetry and song in a post-autonomous sense – in other words, using its theoretical-ontological imbrication as an analytical path.

Keywords: *Construção*. Poetry. Song.

* Universidade Federal da Paraíba. Doutorando em Letras pela UFPB, na área de concentração Literatura, Teoria e Crítica. Mestre em Letras pela Universidade Federal de Pernambuco e graduado em Letras - Português/Inglês pela Universidade Federal Rural de Pernambuco. E-mail: georgeantonionogueira@gmail.com.



Ecos de la época contemporânea: consideraciones poéticas en la canción “Construção” (1971), de Chico Buarque

Resumen: Este artículo tiene como objetivo presentar una colaboración teórico-analítica sobre las relaciones intrínsecas entre poesía y canción en la canción *Construção* (1971), de Chico Buarque. El diálogo está impregnado de la idea de ecos de la época contemporânea, que busca, en los orígenes, respuestas a tal relación. Las nociones de poesía, intersemiosis e entre lugar en autores como Diógenes (2018), Pucheu (2014), Sánchez (2013) y Siscar (2005) son fundamentales para comprender la obra artística contemporânea. *Construção* (1971) se lee, por lo tanto, como un poema autorreferencial, que apunta al procedimiento intermedio, comprendiendo poesía y canción en un sentido post-autónomo, es decir, utilizando su imbricación teórico-ontológica como camino analítico.

Palabras clave: *Construção*. Poesía. Canción.

Introdução

O modo de compreender as imbricações teórico-artísticas da poesia contemporânea não é uma questão pacífica. Tampouco o é a sua definição: há defesas ferrenhas, que vão desde o purismo ao liberalismo. Não será nossa abordagem defender um ou outro. Parece que a definição de um entrelugar, entendido como uma “entreterritorialidade articuladora das tensões existentes” (Pucheu, 2014, p. 266) é o mais ideal para se analisar uma poesia que “*se tornou* outra coisa, tomando sentido específico em um novo momento histórico” (Siscar, 2005, p. 43, grifos do autor).

Os ecos da contemporaneidade vibram desde a origem dos movimentos de vanguarda. Chama-se aqui de *eco* porque representa um grito para trás, resposta da referência que se circunscreve no futuro; dito de outra forma, o presente é, antes, uma saída de um emaranhado de perspectivas teóricas por vezes autoanulantes, para uma luz ulterior, pós-moderna, no sentido de “esgotamento do que considera autoritário na noção moderna de arte” (Pedrosa, 2015, p. 323). A sinonímia epistemológica entre *pós-moderno* e *contemporâneo*, embora também uma noção não pacífica – difícil haver paz nas “ideias de *expansão* e *crise*” (Pedrosa, 2015, p. 322, grifos da autora) – é-nos útil no sentido do enraizamento conceitual de termos como *intersemiose*, *entreterritorialidade*, *entrelugar*, *antipoesia*, entre outros. Sempre um eco da

contemporaneidade, um olhar para trás, para ver “o novo no velho” (Plaza, 2003, p. 208); para repensar perspectivas teóricas.

Dentre as muitas abordagens que a contemporaneidade traz como inquietação, a noção mesma de *poesia* sofre impacto profundo, ao mesmo tempo que o causa. As relações que a poesia estabelece com os movimentos sociais, a religião, o humor, a música, entre outras, geram possibilidades de questionamento que perpassam e transcendem a lógica fechada (lógica esta que pensaria a poesia com um fim em si mesma e voltada para si mesma, ou seja, com essência pura e separada das outras artes). No que se refere à poesia e à música, por exemplo, o debate entre purismo e liberalismo se incandesce: as questões extralinguísticas para este e de origem para aquele são elevadas a extremismos binários, que geram ou eterna e ultrassimbiótica ligação ou ruptura absoluta. Novamente, cá se encontra a importância do entrelugar.

É nesta entreterritorialidade que se encontra a música “Construção” (1971), de Chico Buarque¹. Lançada em 1971 em álbum homônimo², a canção cria uma atmosfera narrativa fortemente embalada pelos acordes repetidos na música, causando um efeito hipnótico de inevitabilidade de destino em sua base lírica. Os elementos na canção de Chico são indiscutivelmente *musicais*; mas a relação estreita da música com elementos da poesia fá-la também *poética*. Dito isto, cabe questionar: pode uma canção ser considerada poesia? Se sim, qual o critério? Isso retira a pureza da poesia? Esta pureza é necessária, existe de fato? Intenta-se lançar luz a algumas dessas inquietações neste artigo, permeadas pelos versos de “Construção” (1971), para apresentar um contributo sobre o sentido do poético no mundo contemporâneo.

¹ Francisco Buarque de Hollanda, mais conhecido pelo nome artístico *Chico Buarque*, é um dos cantores e compositores mais significativos do cenário artístico brasileiro. Teve sua obra “perseguida, cerceada, censurada” (Pereira, 2020, p. 1) pela ditadura militar, e é nesse contexto que surge a obra estudada neste artigo.

² “*Construção*”, de 1971, talvez seja um dos discos mais aclamados da carreira solo de Chico” (Pereira, 2020, p. 1 – grifo da autora); “*Construção* (1971) é um álbum que conta a história do trabalhador brasileiro, deixado à margem durante o governo militar. Além disso, Chico se utilizou do discurso duplo em outras canções, canções estas que podem ser lidas de no mínimo duas formas diferentes, de acordo com o fruidor” (Pereira, 2020, p. 19).

Poesia e música: origens, autonomia e pós-autonomia

Para falar das origens do que se entende de poesia no mundo ocidental, é necessário retornar inevitavelmente à Grécia antiga. O fator curioso é que a procura ontológica acerca do que se chama *poesia* é também a da *música*: entendida como manifestação poética, a mélica (que outrora parecia condensar a ambas) é um “termo derivado de *melos*, ou seja, ‘canção’” (Rocha, 2012, p. 86 – grifo e aspas da autora). O conceito de *poesia lírica* – diferida das concepções de subjetividade que a modernidade a ela atribui –, na Grécia, designava “a forma de execução e de recepção desse tipo de poesia, composta comumente com o objetivo de ser cantada, com acompanhamento de um instrumento musical, como a lira ou a cítara” (Santos, 2017, p. 131). Ou seja, a ligação com a música é inegável: o fenômeno lírico era tanto musical quanto poético, tornando comuns os adjetivos tanto na mélica arcaica como na lírica heleno-augustana (Santos, 2017).

O fenômeno de origem não é, por si só, capaz de condensar o significado da *lírica* no Ocidente. Especialmente na modernidade, que “se constitui pela oposição à visão teocêntrica própria da Idade Média e pela imposição de uma visão antropocêntrica da história e da existência” (Sánchez, 2013, p. 60), a lírica incorpora um viés prioritariamente subjetivo, focado em um *Eu* absoluto, introjetado na capacidade humana: “o espírito poético é imortal e inamissível na humanidade; não pode se perder senão juntamente com ela e com a predisposição para ela” (Schiller, 1991, p. 60). O filósofo alemão já prenunciava, com isso, que o papel da lírica na modernidade, feita pelo *Eu* do poeta, era vir “recuperar a unidade perdida, por superar as separações [...] e todas aquelas oposições próprias do conhecimento racional” (Sánchez, 2013, p. 64).

A poesia da modernidade, particularmente impulsionada pelo Romantismo, foi uma verdadeira revolução nos moldes artísticos. A subjetividade incorporou-se à

lírica como inseparável característica desta, trazendo, inevitavelmente, algumas outras, a saber:

Poesia e história, linguagem e sociedade, a poesia como ponto de interseção entre o poder divino e a liberdade humana, o poeta como guardião da palavra que nos preserva do caos original: todas estas oposições antecipam os temas centrais da poesia moderna (Paz, 1984, p. 62).

O que Octavio Paz traz nesta citação pode bem ser resumido pelo que diz Hugo Friedrich em um dos pontos de sua análise sobre a lírica moderna: “com Novalis e Poe, o conceito de cálculo havia penetrado na teoria poética. Baudelaire o assume. ‘Beleza é o produto de razão e cálculo’” (Friedrich, 1978, p. 41). Ou seja, a subjetividade lírica moderna traz consigo princípios fortemente dicotômicos, e centra o papel do poeta como um artesão de sua matéria – a poesia –, o qual guarda a palavra, calcula o sentimento e potencializa sua função para chegar à Beleza. Existe um fim: a fuga à angústia da solidão, gerada pelo pensamento racionalista. Até as vanguardas, o pensamento dicotômico vai ser o *modus operandi* da lírica moderna; mas há um preço a ser pago: poesia e canção são colocados uma em cada canto, e o que por sugestão chega às portas da modernidade, por ela é firmado: seria necessário encontrar uma poesia e música puras, e o proceder mais excelente de uma e outra é o quão mais próximo chegariam desta pureza: “o ato que conduz à poesia pura chama-se trabalho, construção sistemática de uma arquitetura, operação com os impulsos da língua”, diz Friedrich (1978, p. 39) sobre o proceder da consciência da forma, em Baudelaire.

Os movimentos de vanguarda³ começam a romper com os pensamentos da modernidade. Há, neste ponto, um questionamento de categorias até então consideradas inabaláveis; mas o que mais consterna o ser humano moderno – quando passa a ruir a modernidade, ou seja, rui a si mesmo – é a questão do *Eu*. Haja vista o que diz Octavio Paz, quando, para explicar a inspiração, retoma o momento de perturbação do *Eu* para o Surrealismo:

E a mágoa dos poetas reside em sua incapacidade de explicar, como homens modernos e dentro de nossa concepção de mundo, esse estranho fenômeno

³ “Há uma designação consagrada para referir, no campo literário, as mais significativas mudanças de qualidade em termos de invenção ou, mesmo, de revolução expressiva: essa designação é *Vanguarda*” (Guimarães, 1982, p. 9).

que parece nos negar e negar os fundamentos da Idade Moderna. Aí, no seio da consciência, no eu, pilar do mundo, única rocha que não se desagrega, surge, de repente um elemento alheio que destrói a identidade da consciência. Seria necessário que nossa concepção do mundo oscilasse, isto é, que a Idade Moderna entrasse em crise, para que se pudesse suscitar de modo cabal o problema da inspiração. Na história da poesia esse momento se chama Surrealismo (Paz, 1982, p. 208).

O prenuncio da crise pelo poeta e ensaísta mexicano acerca da Idade Moderna abre dois caminhos. O primeiro deles é reconhecer que a subjetivação é uma *identidade de consciência* e, portanto, não se anula a subjetividade, mas se repensa o *Eu* enquanto categoria absoluta (a nosso ver, falar de lírica e subjetividade anulando um ou outro é um erro; todavia, repensar um e outro não é somente aceitável como também desejável); o segundo caminho é a palavra *crise*, que não somente abre espaço para uma pós-modernidade (ou uma contemporaneidade), mas também permite que a concebamos não com esterilidade, isto é, como um “mal-estar teórico que consiste em uma indecisão quanto à natureza e à situação da poesia contemporânea” (SISCAR, 2005, p. 45), mas como uma “oportunidade de questionar generalizações e discutir a partir de tensões, incertezas” (Pedrosa, 2015, p. 323).

É através do *desconforto* da ideia de crise, instaurada pelo abalo da concepção de mundo, que se pode substituir a “dicotomia pela contradição irresolvida” (Pedrosa, 2015, p. 323) – e, portanto, voltar a se pensar *poesia* e *canção* em um diálogo inter e não multissemiótico⁴ –, fazendo desta irresolução um caminho teórico possível quanto à possibilidade de se analisar os elementos comuns à poesia e à música, assim como sua imbricação é atestada (mas não condensada) pelo fenômeno de origem. De fato, “se a separação de poetas e músicos dividiu a história de um gênero e outro, a poesia não abandonou de vez a música tanto quanto a música não abandonou de vez a poesia” (Cavalcanti, 2009, p. 30).

⁴ Em sua análise sobre as mídias, Jürgen E. Müller entende que o multimidiático “subentende fronteiras ou demarcações mais ou menos fixas entre as mídias” (MÜLLER, 2012, p. 87), o que desprezaria uma lógica intermediária, que levaria em conta “um conceito de mídia semiológico ou funcional, que relaciona as mídias aos processos socioculturais e históricos” (MÜLLER, 2012, p. 76). Transpomos este pensamento do autor com relação aos sistemas de signos *poesia* e *canção*, entendendo que o intersemiótico traz uma ideia de relação *entre* as artes, relação esta de intimidade constitutiva. Por isso nossa preferência pelo termo *intersemiótico*.

Nosso exercício com “Construção” (1971), ao longo deste trabalho, pressupõe uma ruptura parcial com a tradição moderna – não modernista, isto é, ao invés de uma tradição da ruptura, uma abordagem semelhante ao “fazer outro dentro do mesmo” (Siscar, 2005, p. 43). Imbricaremos, não procuraremos purismos. Um dos pontos positivos da música do Chico Buarque é poder lê-la como poesia, ou melhor, como *contendo* poesia: para Octavio Paz, “o poema é criação, é poesia que se ergue [...], é um organismo verbal que contém, suscita ou emite poesia. Forma e substância são a mesma coisa” (Paz, 1982, p. 17). Entenda-se, doravante, que “Construção” (1971), além de música, é poema, pois contém poesia, já que “o poético é poesia em estado amorfo; o poema é criação, poesia que se ergue” (Paz, 1982, p. 17). É, portanto, a análise do *poema* “Construção” (1971), sob a égide da *antipoesia* da canção, que convida a “fugir constantemente da própria poesia, entrega[ndo]-se a uma errância por terrenos desconhecidos” (Diógenes, 2018, p. 270), uma vez que a consideração poética em “Construção” (1971) fuja de uma poesia autônoma para uma poesia pós-autônoma. Conforme explica Pucheu,

[o] termo “pós-autonomia” [...] não quer indicar uma superação final que, instaurando o isolamento de um novo tempo, acabaria de vez com as realizações que compreendem a literatura e a arte em suas autonomias; não se deixando apreender nos registros binários, o “pós” prepositivo demanda uma nova possibilidade na esfera do cotidiano e da criação que vem frisar uma dinâmica de superposição sincrônica em que o autonômico e seu pós, ao invés de cada um aniquilar sua alteridade, deixam suas camadas visíveis em transparências atuantes, como em uma aquarela anônima e pública em que as superposições das imagens diacrônicas, mantendo-se ambivalentes, borram a cronologia e a obrigatoriedade da existência de apenas um dos planos (Pucheu, 2014, p. 258, aspas do autor).

É, portanto, a partir dos conceitos de “antipoesia”, em Diógenes (2018), e pós-autonomia, em Pucheu (2014), que alicerçaremos nossa análise do “poema” “Construção” (1971).

“Construção” (1971): o entrelugar processual

Eis a letra da canção estudada neste artigo (note-se que, por escolha de abordagem teórica, não contemplaremos o *medley* com “Deus lhe pague⁵”, que se segue ao fim da música).

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 contramão atrapalhando o sábado (Buarque, 1971).

⁵ A primeira canção do álbum “Construção” (1971), que é retomada na música, com alguns versos cantados de modo mais estridente.

Como abordagem poética, a canção “Construção” (1971), entendida como cantada no álbum de 1971, possui 3 estrofes, totalizando 41 versos; a primeira e a segunda estrofe com 17 versos cada, a última com 7 versos. Estes, salvo algumas variações, são hendecassílabos; cada um deles termina com uma proparoxítona. O personagem lírico não possui outro destino senão a narração de uma morte; a estrutura dos versos é basicamente a mesma, começa-se com o verbo *amar* e termina com o verbo *morrer*. A última estrofe é um condensado do que a narração do poema considera mais importante: as repetições iniciais são as mesmas, mas as expressões de abertura são somente 7, como uma seleção dos atos mais significantes: *amou, beijou, ergueu, sentou, flutuou, acabou e morreu*.

Existem inúmeras formas de interpretação do poema, desde (mas não limitado a) sua relação com o contexto social, até a possibilidade de entrecruzamento de narrativas, passando pelas trocas sugestivas das proparoxítonas ou a primazia de alguns versos; não é intenção deste trabalho, contudo, tentar abarcar uma multiplicidade de vieses analíticos, mas focar na capacidade *autorreferente* do poema-canção, ou seja, o (entre)lugar no qual “Construção” (1971) é uma *construção* de um poema, isto é, como revela o processo contemporâneo de composição.

É necessário admitir, *a priori*, que se concordamos que, no momento no qual “Construção” (1971) retira o poético de seu “estado amorfo” (Paz, 1982, p. 17), existe um *poema*, é igualmente possível admitir que, enquanto canção, contém *antipoesia*. É um poema que contém poesia; é uma canção que contém antipoesia. Não se está afirmando que a materialidade é distinta em um e outro, mas se está construindo uma relação no entrelugar processual: o mesmo texto é poesia e antipoesia, pois vai de encontro com a visão dicotômica que geraria um purismo preciosista; e, uma vez que “a ‘antipoesia’ seria, portanto, um exercício permanente de esvaziamento de arquétipos” (Diógenes, 2018, p. 270), e que “entrega-se a uma errância por terrenos desconhecidos” (Diógenes, 2018, p. 270), é possível pensar em construção, destruição e reconstrução dos pressupostos contemporâneos. A canção – ou o poema – estudada nos retira do lugar de chegada e nos posiciona no *entrelugar*. Aí é possível observar o processo.

“*Amou daquela vez como se fosse a última*” (Buarque, 1971, v. 1); “*Amou daquela vez como se fosse o último*” (Buarque, 1971, v. 18); “*Amou daquela vez como se fosse máquina*” (Buarque, 1971, v. 35) – o primeiro verso de cada estrofe. O jogo do poema com as proparoxítonas no fim dos versos é inquietante; leva o leitor a questionar se é possível que haja mais de um eu lírico, se são múltiplas histórias, se é somente uma com perspectivas distintas da vida ou se se trata de um delírio. Seja qual for a perspectiva adotada, o *amor* como princípio dos versos é reflexo também de princípio – ou pulsão – de vida. O amor lírico é fuga da morte (oposto da vida) mas, no fim de tudo, a encontra: “o amor lírico é desesperado justamente por isso. Fugindo da morte, sabe não poder escapar dela” (Santos; Brandão, 1983, p. 136). No mesmo verso, vida e morte: no primeiro, *amor* e *última*; no décimo oitavo, *amor* e *último*; no trigésimo quinto, *amor* e *máquina* (a máquina não é viva; em tese, não poderia amar). Mas se restringir aos binarismos seria um erro, neste caso; e, da mesma forma que é a ponte “*daquela vez como se fosse*” que une vida e morte, é o miolo do verso que é o entrelugar no poema: só há sentido com ele, pois é o caminho para a morte; só há sentido, também, entender poesia e canção na ponte, no meio do caminho; uma e outra só se compreendem no processo socio-histórico-cultural.

Tomemos, agora, a *morte* por objeto. O caminho percorrido com ela e o amor é o mesmo: “*Morreu na contramão atrapalhando o tráfego*” (Buarque, 1971, v. 17); “*Morreu na contramão atrapalhando o público*” (Buarque, 1971, v. 34); “*Morreu na contramão atrapalhando o sábado*” (Buarque, 1971, v. 41). São os últimos versos de cada estrofe; também é a morte, como fim inevitável, que o encerra. Se o amor é pulsão de vida, a morte é a conclusão absoluta, o fim último, no sentido de que os passos do personagem lírico somente à morte conduzem. Dito de outra forma,

[...] o horror da morte torna necessário opor-se-lhe algo que compense seu vazio. O amor, representando a vida e sua manutenção, assume esse papel, adquirindo sentido especialíssimo que o torna, em continuação, o mais desejável dos bens (Santos; Brandão, 1983, p. 144).

A oposição amor-morte é uma dicotomia, um grito do passado; mas o contemporâneo grita-lhe de volta como eco, ou seja, usa da dicotomia para analisar o processo. Veja-se que a constatação estrutural do poema, que fizemos no início desta

seção, atesta uma *construção* de números primos (3, 7, 11, 17, 41 – respectivamente, número de estrofes, número de versos da última estrofe, número de sílabas poéticas, número de versos em cada uma das duas primeiras estrofes, número de versos, ao todo, no poema); os números primos só possuem dois divisores naturais – o 1 e ele mesmo, o início e a conclusão, o cabo e o fim: vida e morte. O amor, atestado da vida, é o inverso da morte, ao fim de cada estrofe; ambos inevitáveis. Mas tudo no entrelugar é instável, assim como as concepções de poesia e suas relações com a canção. A poesia “não possui valores nem padrões definitivos” (Diógenes, 2018, p. 269); a condução à morte, partindo da vida, é um caminho; a aproximação daquela é chegar perto do conceito, mas sem jamais tocá-lo, pois somente a poesia, em si, toca a morte, ou seja, a plenitude, o fim, o inevitável.

A morte, na *construção* autorreferente, é o lugar da autonomia da poesia, da música, enfim da arte; mas a entreterritorialidade é o local do *pós-autônomo*, e é este o setor que cabe à investigação teórica. Da mesma forma que, para Barthes⁶, a morte gera um devir, isto é, uma possibilidade de análise livre da prisão ao Autor – e também de destruições infrutíferas –, no poema estudado a morte pressupõe um processo que, livre de qualquer amarra (até mesmo do tempo, já que a interpretação pode chegar a caminhos alheios ao compositor), situa-se anterior a si justamente porque esta é, ao mesmo tempo, inevitável e inatingível: “é possível, portanto, que a potência da poesia se extravie de sua autonomia – já que não é dela proveniente – multiplicando-se, enquanto força, pelo ‘dentrofora’ do murmúrio dessa ‘palavra-ideia’” (Pucheu, 2014, p. 26, aspas do autor). A potência de uma canção, lida como poema, extrapola os limites colocados pela teoria porque não são limites periféricos, mas internos, com barreiras construídas de dentro pra fora, em um e outro, sem tocar a periferia da variável. Estas barreiras, então, não podem ser chamadas de fronteiras; são, na verdade, mutilações putrefatas, pois já estão internas há muito tempo. A pós-autonomia não nega a autonomia da poesia e da canção, mas entende que não podem ser mutiladas no tocante às relações ontológicas que estabelecem entre si; essas

⁶ “Sabemos que, para devolver à escrita o seu devir, é preciso inverter o seu mito: o nascimento do leitor tem de pagar-se com a morte do Autor” (Barthes, 2004, p 64).

mutilações são o purismo; arrancá-las de vez aniquilaria uma e outra, e seria esta a atitude da compreensão liberal. O papel da teoria seria remover as mutilações – com cuidado – e construir intersecções. “Construção” (1971), enquanto obra de arte, atinge este papel – principalmente nas relações amor e morte – com a maestria que somente a arte encerra.

Considerações finais

É necessário salientar que este pequeno artigo se trata do princípio de uma investigação e que, por isso, tem como função orientar olhares teóricos frutíferos em desenvolvimentos futuros. Isso não anula, contudo, a chegada a determinadas conclusões acerca das perguntas propostas na introdução deste esforço teórico-analítico. A capacidade autorreferente da poesia – e, em certo sentido, das artes como um todo – é particularmente notável em obras como “Construção” (1971), de Chico Buarque, pois a polissemia estende-se muito além dos versos e alcançam o campo da tessitura poética *per se*. É o que aqui se tentou abordar: através de um recorte centrado na ideia de uma entreterritorialidade teórica, ou seja, o campo entre início e fim, simbolizado, em nossa análise, pelas recorrências da morte e do amor, o poema estudado aponta o caminho contemporâneo das recorrências do fazer poético, mesmo que, para isso, precise gritar ao passado, para receber dele o eco. Ao focar na ideia de processo, e não de produto do poema-canção, é possível se inserir no entrelugar teórico-artístico e analisar, dentro da construção lírica mesma, o que a obra diz do contexto de sua concepção que é, antes de tudo, falar de si. Neste mesmo espaço, encontra-se luz para questões que visões puristas ou liberais da obra de arte – focadas respectivamente em um fim bem-definido ou em fim nenhum – não seriam capazes de responder com clareza. Algumas destas questões, anteriormente apresentadas, podem ser satisfatoriamente respondidas por nossa composição analítica.

Pode-se dizer que, assumindo-se uma ideia teórica de contenção, a canção contém poesia e, quando se apresenta em música, uma antipoesia, não como negação da poesia, mas como abertura da capacidade poética para meios que não a conteria em uma lógica *pura*. Como subversão e como inversão: subversão contra a separação absoluta entre canção e poesia; inversão porque obriga olhar para trás e ver que, no início, poesia e canção possuíam a mesma raiz ontológica: a poesia estaria “diretamente relacionada ao sentido primitivo da palavra poética, que é o canto” (Cavalcanti, 2009, p. 36).

As aproximações entre poesia e canção tendem a ser cada vez mais evidentes nos ecos da contemporaneidade. “Tendo-se em vista que as letras de música frequentemente utilizam os mesmos recursos do poema, é possível estabelecer uma postura comparativa que os aproxime” (Falcão, 2006, p. 3). Mas estes recursos nunca se apartaram completamente de uma ou de outra; no caso estudado, prova-se que ambas as abordagens compartilham do mistério da “magia fundadora da palavra poética” (Sánchez, 2013, p. 66). O que a canção de Chico Buarque acentua, com um afinco efficientíssimo, é que o estudo da lírica nunca vai se desvencilhar da poesia e canção e que, em muitos casos, precisará recorrer a ambas para construir uma análise bem fundamentada. E isso é algo positivo. Se há, em nossos tempos, esta imbricação interartes – ou intersemiótica, para usar um termo já justificado acima –, há também a percepção de que, desde a Grécia antiga, a poesia dançou ao som da lira e da palavra, e não parou, até os dias de hoje, mesmo quando se quis cortar as cordas da lira – ou, então, amordaçar o aedo.

Referências

BARTHES, Roland. A Morte do Autor. In: **O rumor da língua** / Roland Barthes; prefácio Leyla Perrone-Moisés; tradução Mario Laranjeira; revisão de tradução Andréa Stahel M. da Silva. 2ª ed. São Paulo: Martins Fontes, 2004. p. 57-64.

BUARQUE, Chico. [Compositor e intérprete]. **Construção**. Universal Music Group. 1971. Disponível em: <https://www.youtube.com/watch?v=wBfVsucReiw> . Acesso em: 25 nov. 2024.

BUARQUE, Chico. [Compositor e intérprete]. **Deus Lhe Pague**. Universal Music Group. 1971. Disponível em: <https://www.youtube.com/watch?v=rxiafycMSTY&list=PLVnkoLiLMTm6iJV3-bYN6I5lwBBJZLOQy&index=1> . Acesso em: 25 nov. 2024.

CAVALCANTI, Luciano Marcos Dias. Música e poesia em Manuel Bandeira. **Estação Literária**, Paraná: Vagão, v. 3, p. 30-45. 2009.

DIÓGENES, Danilo. Poesia e antipoesia. **Garrafa**, Rio de Janeiro, v. 16, n. 45, p. 261-271. 2018.

FALCÃO, Fernanda Scopel. O poema e a canção: uma aproximação intergêneros. In: **Multiteorias: correntes críticas, culturalismo e transdisciplinaridade**. Vitória/ES: PPGL/MEL, p. 1-7. 2006.

FRIEDRICH, Hugo. **Estrutura da lírica moderna**: da segunda metade do século XIX a meados do século XX; trad. De Marise M. Curioni; trad. das poesias por Dora F. da Silva. São Paulo: Duas Cidades, 1978.

GUIMARÃES, Fernando. **Simbolismo, modernismo e vanguardas**. Lisboa: Imprensa nacional casa da moeda, 1982.

MÜLLER, Jürgen E. Intermedialidade revisitada: algumas reflexões sobre os princípios básicos desse conceito. Trad. Ana Stegh Camati e Brunilda Reichmann. In: DINIZ, Thaís Flores Nogueira; VIEIRA, André Soares (orgs.). **Intermedialidade e Estudos Interartes**: desafios da arte contemporânea. v. 2. Belo Horizonte: Rona Editora e FALE/UFGM, 2012. p. 75-95.

PAZ, Octavio. **O Arco e a lira** / Octavio Paz; tradução de Olga Savary. 2. ed. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 1982.

PAZ, Octavio. **Os Filhos do Barro: do romantismo à vanguarda**. Tradução de Olga Savary. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 1984.

PEDROSA, Célia. Poesia e crítica de poesia hoje: heterogeneidade, crise, expansão. **Instituto de Estudos Avançados da Universidade de São Paulo**, São Paulo, v. 29, n. 84, p. 321-333, 2015.

PEREIRA, Moema Sarrapio. *Construção*, de Chico Buarque: a (outra) história cantada. **Revista Memento**, Minas Gerais: Departamento de Letras-UNINCOR, vol. 11, n. 1, p. 1-21, 2020.

- PLAZA, Julio. **Tradução Intersemiótica**. 1. São Paulo, Editora Perspectiva, 2003.
- PUCHEU, Alberto: **Apoesia contemporânea**. Rio de Janeiro: Azogue, 2014.
- ROCHA, Roosevelt. Lírica Grega Arcaica e Lírica Moderna: Uma Comparação. **Literatura e Cultura da Antiguidade e sua Recepção em Épocas Posteriores**, Porto Alegre, v. 3, n. 2, p. 84-97, 2012.
- SÁNCHEZ, Darío de Jesús Gómez. Anotações em torno de razão e poesia. **Manuscritica**, São Paulo, n. 25, p. 60-70, 2013.
- SANTOS, Andrio J. R. dos. Poesia lírica: problemas concernentes à definição de gênero e à subjetividade. **Littera Online**, Maranhão, n. 13, p. 129-144, 2017.
- SANTOS, Magda Guadalupe dos Santos; BRANDÃO, Jacyntho Lins. Morte e Amor: A construção do humano na lírica grega arcaica. In: **Ensaio de Literatura e Filologia**. Minas Gerais: (Antigo) Departamento de Letras Clássicas da Faculdade de Letras da Universidade Federal de Minas Gerais, vol. 4, 1983. p. 117-161.
- SCHILLER, Friedrich. **Poesia Ingênua e Sentimental**. Trad. e apresentação: Márcio Suzuki. São Paulo: Iluminuras, 1991.
- SISCAR, Marcos. A cisma da poesia brasileira. In: **Sibila**. São Paulo, v. 5, n. 8-9, p. 41-60, 2005.

Recebido em 04/12/2024.

Aprovado em 19/03/2025.