

A CONSTRUÇÃO DA CONSTRUÇÃO

Cláudio A. Tafarello*

TIJOLO SOBRE TIJOLO
UM FANTASMA FEZ SEU POÇO
MÁRIO CHAMIE

RESUMO

O presente artigo analisa como, no poema *Construção*, Chico Buarque de Holanda constrói, dentro de um contexto histórico, uma sólida e poética argumentação por meio da escolha lexical, do ritmo, da métrica e das figuras retóricas.

Palavras-chave: contexto histórico, argumentação, ritmo, figuras retóricas, poema.

ABSTRACT

The present article analyses how Chico Buarque de Holanda, within a historical context, constructs a solid and poetical argument by means of a lexical choice, rhythm, metrics and rhetorical figures in his poem "*Construção*".

Key words: history, argument, rhythm, rhetorical figures, poem.

1. INTRODUÇÃO

Se a argumentação é evidente em bons editoriais, artigos de opinião e em outros tipos de texto como os *Sermões* de Vieira – textos em que há sempre um substrato silogístico com base no qual são construídos – o texto poético, por sua própria natureza e função, está, via de regra, direcionado mais à fruição do prazer estético. Há, porém, no texto em estudo, uma séria e profunda argumentação construída por meio das figuras de retórica, da escolha lexical e de recursos literários como ritmo, métrica e estrofação. É o que pretendemos demonstrar na análise do poema *Construção*, letra da música homônima de autoria de Chico Buarque de Holanda. Pretendemos, portanto, realizar uma análise com fundamentação literária e retórica, esta entendida aqui como *a faculdade de ver retoricamente o que, em cada caso, pode ser capaz de gerar persuasão*, visto que a retórica parece ser capaz de *descobrir o que é próprio para persuadir* (Halliday, 1988:93). Tomamos por base a letra impressa na capa da gravação

*Pós-graduando em Criatividade e Produção de Textos nas Faculdades Padre Anchieta e professor do Ensino Médio na rede particular.

*Gravações posteriores feitas pelo mesmo autor acrescentam a *Construção* os versos de *Deus lhe pague*, música também gravada separadamente. Ativemo-nos na presente análise ao texto original.

original pelo autor (LP PHILIPS, de outubro de 1971), sendo que há perfeita correspondência entre o texto impresso e a letra cantada no mesmo disco.*

2. CONTEXTO HISTÓRICO

Por considerarmos *não só a estrutura ou teor do discurso, mas todo o contexto de sua existência como tal* (RODRIGUES, 1988:12), por ser o poema em análise de linha social, e por entendermos que a boa compreensão de um texto supõe o conhecimento de seu contexto histórico, político e social, procuraremos delinear em breves traços a época em que foi produzido.

Em 1971, vivia o Brasil sob o auge da ditadura militar instaurada no poder em 1964, a qual durou aproximadamente duas décadas e se caracterizou pela repressão à liberdade de expressão – havia rigorosa censura à imprensa escrita e falada, – às manifestações populares e artísticas incluindo literatura, teatro, cinema, música e até artes plásticas. Segundo a propaganda oficial, o Brasil era uma *ilha de prosperidade* em meio a um mundo repleto de convulsões, vivia-se a época do *milagre econômico* no desenvolvimento, enquanto milhares de pessoas, incluindo importantes intelectuais, políticos e artistas, viviam no exílio. Era o tempo da *Lei de Segurança Nacional*, das cassações de mandatos de parlamentares, do AI-5, do patriotismo vazio do *Ame-o ou deixe-o*, referindo-se ao Brasil. O governo estava voltado para o desenvolvimento econômico do país, sem nenhuma preocupação social – era a teoria do *fazer crescer o bolo*, deixando a sua divisão para depois. Foi o período de grandes obras da construção civil pública como a Transamazônica, a ponte Rio – Niterói e Itaipu (ainda projeto em 1971), enquanto as cidades médias e grandes conheciam a verticalização com a construção de edifícios, o que empregava grande número de pessoas com frequência em condições subumanas. Esse é em linhas gerais o contexto em que Chico compôs o poema em questão.

O autor, que, devido à repressão social, exilara-se por algum tempo na Itália, retornara havia pouco, mesclando sua primeira fase de composições líricas com ar romântico com o posicionamento de acerba crítica político-social como demonstram os poemas *Construção*, *Cálice*, *Apesar de você*, além de numerosas outras composições musicais e peças de teatro.*

Para ter uma idéia da repressão cite-se que o autor, ao ver proibidas duas em cada três músicas de sua autoria, passou a assiná-las com o pseudônimo de Julinho de Adelaide, mas, descoberto o estratagema, a Polícia Federal determinou que as composições fossem remetidas previamente à censura com CIC e RG do compositor! (cf. BRAGA-TORRES, 2002:26).

*Leia-se o esclarecedor comentário sobre o autor: *Sua produção assumiu – e assume, uma vez que está em plena floração, as duas vertentes que restaram à poesia de um tempo que é “um tempo de guerra, um tempo sem sol”* (BOLLE, 1980:97).

3. A CONSTRUÇÃO DA CONSTRUÇÃO

Procuramos aqui demonstrar como o autor utiliza recursos literários (ritmo, métrica e estrofação) e lingüísticos (figuras de retórica e o léxico) para construir a argumentação. Nas consultas ao texto original em anexo considere-se o seguinte: a) os algarismos 1 a 41, à esquerda do texto, marcam apenas a numeração seqüencial dos versos; b) os números em desordem, à direita do texto, assinalam a dupla ou tripla repetição das proparoxítonas que encerram os versos, sendo 0 as não repetidas; c) – (um grifo) marca as sílabas subtônicas; = (dois grifos), as sílabas tônicas.

3.1 ESTRUTURA E RECURSOS POÉTICOS

O texto deixa claro que o autor enfrentou intenso trabalho para construí-lo palavra-tijolo por palavra-tijolo. O próprio visual do poema, embora não se enquadre rigorosamente na vanguarda da poesia concreta, devido à quase simetria das estrofes e versos sugere um arranha-céu moderno de nossas metrópoles: 41 versos-andares, repetitivos, num quadrado-retângulo.

Verticalmente a construção se faz em duas colunas de hemistíquios – a da esquerda com 41 hexassílabos com a última sílaba tônica, todos completados pela coluna dos 41 hemistíquios da direita, também hexassílabos com a 6ª sílaba tônica, além do prolongamento de mais duas sílabas átonas.

Marcam a cesura do poema nos dois hemistíquios o ritmo (a 6ª e a 12ª sílabas tônicas); a sintaxe (os segundos hemistíquios completam sintaticamente os primeiros, sendo 27 dos segundos comparações, 24 delas iniciadas com a conjunção *como*); pelo léxico (a coluna da esquerda é mais coloquial, pois reúne, quase sempre, as ações da rotina diária do operário (*amou, sentou, comeu, bebeu* etc) com poucas figuras de linguagem. A coluna dos hemistíquios da direita já apresenta, apesar das comparações repetidas, a inovação da linguagem, sendo esta mais culta, com metáforas criativas e outras figuras que serão analisadas no item 3.2. Transparece a intencionalidade do autor nessa dificultosa construção do poema, relacionando sua ação de intelectual e artista ao trabalho manual da construção em sentido denotativo feita pelo operário, numa cumplicidade que aproxima compositor e trabalhador braçal.

Horizontalmente o poema se constitui em 41 longos versos-andares sobrepostos e repetitivos como num arranha-céu. O autor narra três vezes a mesma história da rotina diária do operário da construção civil, a qual termina na morte pela queda do edifício, atrapalhando o trânsito na rua. Os segundos 17 versos repetem a narrativa dos 17 primeiros com a alteração da última palavra de cada verso. A última estrofe, de sete versos, é um resumo da narrativa. A trirrepartição traduz a idéia de rotina, mesmice chata da vida sem perspectiva; a terceira narrativa é resumida para não cansar o leitor-ouvinte ou para construir uma es-

pécie de recapitulação como quer a velha e boa retórica aristotélica (cf. CITELLI, 2002:12). Também ao visualizarmos o todo do poema-edifício, tem-se a idéia da aceleração do corpo em queda – a narrativa-resumo está no pé do poema numa setilha, estrofe-andar maior.

Argumentativamente, o autor se vale do mundo narrado para comentar-expor uma realidade. Narra três vezes o dia-a-dia do trabalhador e seu final trágico, mas a intenção não é simplesmente contar um fato, e sim criticar uma situação – a do operário brasileiro. O intenso trabalho formal com o texto caracteriza o *mundo comentado* em que o *locutor responsabiliza-se, compromete-se com aquilo que enuncia, isto é, há uma adesão máxima do locutor ao seu enunciado, o que cria uma “tensão” entre os interlocutores que estão diretamente envolvidos no discurso* (KOCH, 2001:51).

Os verbos, apesar de quase todos no pretérito perfeito do indicativo ou no pretérito imperfeito do subjuntivo, não significam posição distensa, afastamento do locutor em relação ao seu discurso. A opinião do locutor-autor está presente na argumentação do texto como se verá à frente nas figuras retóricas.

A 6ª e a 12ª sílabas são tônicas (a 12ª bem forte porque sempre acentuada), a 4ª e a 10ª, subtônicas, constituindo rigorosamente o mesmo ritmo, sempre quaternário, do início ao fim do poema, criando a idéia da repetição na vida do trabalhador; os versos, todos dodecassílabos (a mais longa medida registrada pelos manuais de literatura), representam os andares isométricos do edifício, reforçam a monotonia do poema e, longos demais, transmitem cansaço.*

Note-se, também, que cada verso fica ainda mais longo por ter duas sílabas após a 12ª, que é tônica, já que todos terminam com palavra proparoxítona. Essa é, quanto à classificação da sílaba tônica, o tipo mais raro na língua, sendo raríssima na poesia, principalmente em fim de verso, causando estranheza e mais rotina. Some-se a isso a ausência de rimas, que confeririam ao texto um tom mais agradável, a proposital falta de estribilho, ótimo elemento para quebrar a monotonia.

É evidente que todos os recursos poéticos supracitados são intencionalmente aplicados para transmitir ao leitor-ouvinte a condição de vida do operário.

3.2 A ARGUMENTAÇÃO PELAS FIGURAS RETÓRICAS

As possibilidades de combinação das palavras é infinita. Elas são *como fios, com os quais vamos tecendo nossas idéias, em forma de texto* (ABREU, 2001:99). É o que faz de forma original, criativa, o autor do poema, ao empregar

*O uso repetido dos versos alexandrinos como recurso argumentativo para criar a idéia de monotonia fica evidente se os justapusermos a redondilhas, maiores ou menores, pela fluência, agilidade que transmitem como no exemplo de Gonçalves Dias: *Meu canto de morte / Guerreiros ouvi / Sou filho das selvas / Nas selvas cresci / Guerreiros descendo / Da tribo tupi.*

as figuras retóricas que *são recursos lingüísticos utilizados especialmente a serviço da persuasão* (ABREU, 2001:105).

Embora não tão valorizada pelos estudiosos da retórica, a elipse exerce no poema extraordinária força argumentativa, estando relacionada à essência do significado do texto. Essa figura é empregada 40 vezes na omissão do nome do sujeito ou do pronome *ele*, que poderia substituir o nome no início dos versos. Isso sem considerarmos a omissão do sujeito do verbo *fosse*, o que ocorre 22 vezes; a supressão, duas vezes, do sujeito de *ouvissse*, do sujeito dos três infinitivos pessoais (*descansa*) e da zeugma como no verso 3: *E (beijou) cada filho...* Mas é na omissão do sujeito que a força argumentativa é maior – ela exerce o papel de figura da ausência, da negação, do não-ser, e o operário não é. Ele não tem nome nem aparece sua profissão, pois à sociedade não importa sua pessoa, o seu ser, e sim o resultado de seu trabalho, a construção – esta é que dá nome ao poema, esta é que indiretamente causa a morte, pois o pedreiro caiu dela. Note-se que passamos a chamá-lo de *pedreiro* com base nos verbos que expressam sua ação, embora ele seja identificado com *pacote* como veremos adiante. A imensa cadeia de elipses pode ser entendida, no contexto do poema, como crítica ao sistema, capitalista ou o que for, que destrói o homem, não lhe permite ser. Note-se, também, que, se o operário não é o sujeito das ações, ele tampouco é o eu-lírico. Ele não é nada na vida, por isso não é nada no poema.* Na linha argumentativa da desqualificação do homem contribui a monótona repetição de 22 vezes da comparação *como fosse* aliada à condicional *se* pela carga de negação pressuposta: *como se fosse = não é*. Assim, as comparações que se referem ao pedreiro e carregam conceito positivo acabam se tornando negativas por não se realizarem. Exemplos: *como se fosse um príncipe* (versos 26 e 39), *como se fosse o máximo* (verso 27), *como se fosse um pássaro* (verso 38), *como se ouvisse música* (verso 30). Ainda, em três versos, o trabalhador é desumanizado ao ser comparado a máquina. E isso acontece num crescente: inicialmente no trabalho (verso 5), depois em atos biológicos (verso 28) e, por último, no amor (verso 35).

Retomando Aristóteles, Reboul afirma que a metáfora *deve ser clara, nova e agradável. Nova, porém clara e por isso mesmo agradável como o enigma que se tem a alegria de desvendar. A meio caminho entre o enigma e o clichê, a figura de sentido desempenha seu papel retórico* (2000:120). Essa afirmação pode ser aplicada para se entender a argumentação nas metáforas do texto e, também, as outras figuras que nele aparecem.

Assim, as esdrúxulas finais dos primeiros 17 versos reaparecem repetidas, fora da ordem inicial, porém em versos totalmente diferentes, criando sentidos inusitados e levando o leitor-ouvinte ao estranhamento (conferir o anexo).

*Em outro poema da linha social de Chico, *Pedro Pedreiro*, o operário tem nome (*Pedreiro* em maiúscula sugere sobrenome), profissão e até esperança; em *Construção*, há a mais profunda negação do ser do trabalhador.

Exemplificando: o autor parte duma comparação-clichê como o verso 1 *Amou daquela vez como se fosse a última*, evolui para a comparação-metáfora do verso 15 em *feito um pacote flácido*, cresce para *como se fosse sólido* (verso 22), *olhos embotados de tráfego* (verso 25), *Bebeu e soluçou como se fosse máquina* (verso 28), *E tropeçou no céu como se ouvisse música* (verso 30), salta para o inusitado em *E flutuou no ar como se fosse sábado* (verso 31), passa à metáfora arrojada *pacote tímido* (verso 32), ao hipérbato em *Agonizou no meio do passeio naufrago* (verso 23) (observe-se a argumentação presente no hipérbato: o pedreiro está deslocado socialmente, morre fora de lugar, *no passeio público* (verso 16), assim como *naufrago* está perdido, fora do lugar habitual na sintaxe da frase, pois não qualifica *passeio*); *Amou daquela vez como se fosse mágica* (verso 35) causa estranhamento, *Beijou sua mulher como se fosse lógico* (verso 36), *E flutuou no ar como se fosse um príncipe* (verso 39) chegam ao enigmático; o *pacote bêbado* (verso 40) e *Morreu na contramão* (verso 41) são metáforas novas porém claras. *Atrapalhando o sábado* (verso 41) é metonímia (na verdade atrapalhou o descanso, o lazer que o sábado representa para a sociedade), que traz a idéia do nada que o pedreiro como pessoa representa – ele é incômodo.

Há relação argumentativa entre a gradação crescente das figuras supracitadas e o evoluir da narrativa da história do anônimo pedreiro coisificado em pacote. A força argumentativa das figuras progride à medida que o poema e a vida do trabalhador se aproximam do paroxismo: a morte inexorável como na tragédia grega, ou a morte-negação ontológica definitiva. Não passe despercebida a ironia (ou sarcasmo?) mordaz do verso 41: *Morreu na contramão* (como viveu na contramão da vida) *atrapalhando o sábado* (o lazer, não do pedreiro mas da sociedade – o dele já fora negado nas comparações negativas marcadas pelo *como se fosse* dos versos 12, 30, 38 e seguintes). Do verso 18 ao 41, quando o autor faz um jogo repetindo os versos 1 a 17, mas trocando as palavras finais de cada um (conferir o anexo), parece estar brincando ou buscando subterfúgios por não encontrar outras esdrúxulas adequadas, mas é justamente aí que transparece a criatividade, a inovação.* Chico realiza o que Fontanier chama de *metáfora de "invenção"* (FONTANIER apud MOSCA, 1997:38).

Veja-se, também, a seguinte afirmação:

Qualquer que seja, entretanto, a forma assumida pelo processo metafórico, prevista ou não pelo código, ele irá necessariamente trazer uma visão de mundo que pode ir da estereotipia ao contra-senso, seja reiterando saberes partilhados, seja estabelecendo relações inéditas entre as coisas. O que importa é,

*Quem sabe da habilidade do autor em explorar os recursos poéticos, reconhece que *Construção* é fruto da criatividade e não um mero jogo de palavras. Para comprovar a genialidade sempre presente do compositor, observe-se a condensação *CALA a boca BÁRbara*, a polissemia em *Éramos nós / estreitos nós / enquanto tu / és laço frouxo (Calaba)* ou a cadeia de rimas ricas: *Todo mundo homenageia / Januária na janela / Até o mar faz maré cheia / Pra chegar mais perto dela*.

portanto, avaliar a sua **função argumentativa** dentro daquele determinado tipo de discurso, isto é, os efeitos produzidos. Nesse sentido, fica evidente a **função persuasiva** que a figura exerce sobre os elementos emotivos que constituem e fundamentam a estrutura dos sujeitos, ultrapassando seu papel puramente informativo para cumprir uma finalidade de **incitamento** e de **sedução** (MOSCA, 1997:39).

É o que faz Chico num texto de composição inovadora, original, cujo poder de argumentação seduz o leitor-ouvinte, provoca seu estranhamento, interroga-o, desaloja-o do comodismo para que interprete, crie um sentido que também será novo, o que é inteiramente contra a voz da coletividade e da ideologia dominante. Lembre-se o contexto sócio-político do item 2 acima e entender-se-á que censurar Chico era a coisa mais lógica para o sistema.*

A repetição, com força de reiteração, de 22 vezes da comparação *como se fosse* constitui também uma seqüência de anáforas que manifestam papel expressivo na monorritmia do todo-dia-tudo-igual. Ainda na linha da construção da monotonia podemos lembrar os polissíndetos dos versos 3 e 4; 13, 14 e 15; 20 e 21; 30, 31 e 32; 39 e 40. E os polissíndetos se repetem, pois aparecem nas três narrações da mesma história – é a repetição da repetição.

Existe, ainda, no todo do poema, uma antítese “oculta” no confronto entre o enaltecimento da construção e a anulação do pedreiro. Essa figura também está presente no verso 37 entre *patamar* (área plana e extensa que sugere estabilidade) e *traíçoeiras paredes flácidas*, nas quais o verso 38 sugere que o pedreiro sentou para descansar como um pássaro faria.

Há, além das analisadas, outras figuras que apenas citamos: personificação; paronomásia (*como se fosse / com seu passo* – versos 3 e 4); hipálage: *subiu a construção como se fosse sólido* (verso 22) – sólido pode caracterizar denotativamente a construção, não o operário. Também numerosas aliterações: *Sentou pra descansar como se fosse sábado* (verso 9), *Subiu a construção como se fosse sólido* (verso 22) com predominância das sibilantes, que, devido à constância, reforçam a monorritmia.

Para se completar o entendimento da força argumentativa do poema, convém considerar que no texto lúdico *os signos se abrem e revelam a poesia da descoberta; a aventura dos significados passa a ter o sabor do encontro de outros significados* (CITELLI, 2002:38). Como nesse texto aberto, a metáfora e demais figuras não são só do autor, é preciso que o leitor-ouvinte também seja sujeito (seja o ser que a legião de elipses matou no pedreiro), interaja, construa um ou vários significados, seja criativo e crítico. Para que se continue e se fundamente a argumentação é preciso que a produção lingüística se recubra de

*Chico retrata a história do brasileiro trabalhador, flagrado em sua pequenez, flagrado em seu sufoco diante das grandes estruturas de poder que se formavam no começo dos anos 70, flagrado em sua impossibilidade de ação. Chico mostrava os tons cinza e negro do pão e circo (MORAIS, 1996:12).

um **valor discursivo** na medida em que instaura o que poderia ser chamado de **estratégia da interlocução**, vale dizer, na medida em que o reconhecimento do sentido dessa produção implique o reconhecimento de uma **ação entre sujeitos da linguagem** (PÉCORA, 1983:70).

3.3 A ARGUMENTAÇÃO NA ESCOLHA LEXICAL

Quanto ao léxico, convém mencionar dois aspectos: a polissemia e a depreciação – ambos relacionados à argumentação.

A polissemia é típica do texto poético, aberto a interpretações várias, à criação do sentido pelo interlocutor, conforme afirma Umberto Eco:

O discurso aberto, que é típico da arte, e da arte de vanguarda em particular, tem duas características. Acima de tudo é ambíguo: não tende a nos definir a realidade de modo unívoco, definitivo, já confeccionado. As coisas de que nos fala nos aparecem sob uma luz estranha, como se as víssemos agora pela primeira vez; precisamos fazer um esforço para compreendê-las, para torná-las familiares, precisamos intervir com atos de escolha, construir-nos a realidade sob o impulso da mensagem estética, sem que esta nos obrigue a vê-la de um modo pré-determinado. Assim, a minha compreensão difere da sua, e o discurso aberto se torna a possibilidade de discursos diversos, e para cada um de nós é uma contínua descoberta do mundo (ECO apud CITELLI, 2002:69).

É o que ocorre nas metáforas inventivas especificamente do verso 18 ao 41, nas quais o autor troca a palavra final, a proparoxítone, criando sentidos novos. Citemos exemplos apenas para demonstrar que fazem o leitor-ouvinte parar para pensar: *Beijou sua mulher como se fosse lógico* (verso 36) (há paradoxo?) e *E flutuou como se fosse sábado* (verso 31) (qual a ligação *flutuar / sábado*?).

Um aspecto especialmente criativo é a rica polissemia gerada pela repetição dos versos, porém com a última palavra alterada, o que forneceria material para toda uma pesquisa. Limitamo-nos a citar um caso para exemplificar: *E flutuou no ar como se fosse um pássaro* (verso 14) / *sábado* (verso 31) / *príncipe* (verso 39).

A depreciação pode ser observada pelas palavras escolhidas para caracterizar o pedreiro, além do que já se falou nos itens 3.1 e 3.2 a respeito de sua descrição. Assim, algumas de suas ações verbais carregam sentido negativo como *se acabou* (versos 15, 32 e 40), *agonizou* (versos 16 e 33), *morreu* (versos 17, 34 e 41), *atrapalhando* (versos 17, 34 e 41); também substantivos relacionados ao pedreiro como *contramão* (versos 17, 34 e 41), *pacote** (versos 15, 32 e 40); adjetivo como *bêbado* (versos 13, 21 e 40).

*Pacote, além da força depreciativa da coisificação do pedreiro, traz a idéia negativa de algo incômodo, que atrapalha, sem falar da conotação temida nos últimos anos de pacote econômico e político, além de outras acepções desagradáveis (cf. *Dicionário Houaiss de Língua Portuguesa*).

Note-se que tal depreciação se refere à visão do pedreiro pela sociedade e pela ideologia do poder, já que o compositor demonstra proximidade com o pedreiro como se falou no item 3.1.

Lembre-se por fim que a seleção das palavras não é casual, pois se lexicamente é neutra, *ao escolher a palavra, partimos das intenções que presidem ao todo do nosso enunciado, e esse todo intencional, construído por nós, é sempre expressivo* (BAKHTIN, 1997:310). Se há intenção na seleção das palavras há, *ipso facto*, intenção em argumentar.

3.4 A RELAÇÃO LETRA/MÚSICA

Embora não seja nossa intenção analisar a música, esta não pode ser esquecida por constituírem ambas, letra e música, um todo único em *Construção*. A audição atenta mostra que a melodia combina perfeitamente com a letra por ser monótona como o é a vida de pedreiro, sem perspectiva de mudança.

No 9º verso *Sentou pra descansar como se fosse sábado*, surge instrumento característico de batida de samba, sugerindo fuga da realidade da vida de trabalho. No 13º verso *Tropeçou no céu como se fosse um bêbado* surgem os violinos, antecipando a morte, em marcha lenta, fúnebre, os quais continuam até o 17º verso em que trompetes agressivos e onomatopéicos buzina estriidentes com ar trágico: *morreu na contramão atrapalhando o tráfego*. Do 18º ao 41º verso mantêm-se, apesar de rápidas ausências, todos os instrumentos em tom agressivo, metálico – a narrativa se repete, mas já se sabe que o pedreiro morreu e sua morte incomoda como a música aguda, penetrante. Há perfeita consonância com o texto poético: os instrumentos vão entrando aos poucos e, depois, permanecem todos no crescente da narrativa trágica.

4. CONCLUSÃO

Afonso Romano afirma que o código para a revelação poética tem de se dar pela inversão do convencional: ***Construção cria a apoteose do trabalho e do trabalhador (Ergueu no patamar quadro paredes sólidas – ou mágicas), sob o impacto do descaso com que a sociedade trata tais elementos (morreu na contramão atrapalhando o público – o tráfego – o sábado)****. Em *Construção* esse princípio acha-se posto em prática: a construção é ressaltada como uma torre, como um símbolo da sociedade em oposição à situação do pedreiro. Chico cria o novo, o diferente, não necessariamente o agradável, o suave, o bonito, superando a antiga afirmação de que *a arte é a expressão do belo*. Mas conquistista e persuade o leitor com sua nova estética, às vezes estranha e até mes-

* LP Chico Buarque, *Nova História da Música Popular Brasileira*, Abril Cultural, 1976.

mo chocante, aplicada em função da argumentação do poema. E para isso se vale magistralmente dos recursos literários: a mesmice intencional do ritmo, da métrica e da reiteração constroem a personalização da monotonia, do ramerrão, do dia-a-dia da vida do pedreiro e seu fim, contribuindo para isso a expressão e a argumentação de variadas figuras retóricas, dispostas em gradação ascendente, acompanhando a melodia e a narrativa até o fim trágico do trabalhador. O poema pela sua originalidade lembra uma construção numa, digamos, metalinguagem poética e argumentativa, em que o sujeito-emissor está muito perto da sua obra, quase encarnando-a. Por ser texto polissêmico, lúdico, aberto à interação, mantém um canal de diálogo com o sujeito receptor na criação da coerência, do(s) sentido(s). Só o não-sujeito do pedreiro não participa, não interage, mas esse aspecto também é estratégia argumentativa. Nesse enfoque, *Construção* é contra o discurso dominante, constituindo uma séria contribuição à reflexão crítica sobre a realidade nacional numa ajuda a desvendar o mundo, a romper o silêncio (cf. BOLLE, 1980:102).

5. REFERÊNCIAS BIBLIOGRÁFICAS

- ABREU, Antônio Suárez (2001). *A arte de argumentar*. Cotia-SP: Ateliê Editorial.
- BAKTHIN, M. (1997). *Estilística da criação verbal*. São Paulo: Martins Fontes.
- BOLLE, Adélia Bezerra de Meneses (1980). *Chico Buarque de Hollanda*. São Paulo: Abril Educação.
- BRAGA-TORRES, Ângela (2002). *Chico*. São Paulo: Moderna.
- CITELLI, Adilson (2002). *Linguagem e persuasão*. São Paulo: Ática.
- HALLIDAY, Tereza Lúcia (org.) (1988). *Atos retóricos: mensagens estratégicas de políticos e igrejas*. São Paulo: Summus Editorial.
- KOCK, Ingedore Villaça (2001). *A inter-ação pela linguagem*. São Paulo: Contexto.
- MOSCA, Lineide do Lago Salvador (org.) (1997). *Retóricas de ontem e de hoje*. São Paulo: Humanitas Publicações FFLCH/USP.
- MORAIS, Fernando (1996). Chico Buarque. In: *MPB compositores*, vol. 1. São Paulo: Globo.

PÉCORÁ, Alcir (1983). *Problemas de Redação*. São Paulo: Martins Fontes.

REBOUL, Olivier (2000). *Introdução à Retórica*. São Paulo: Martins Fontes.

RODRIGUES, Ricardo. A Dimensão Retórica do Plano Cruzado. In: HALLIDAY, Tereza Lúcia (org.) (1988). *Atos retóricos: mensagens estratégicas de políticos e igrejas*. São Paulo: Summus Editorial.

6. ANEXO

CONSTRUÇÃO



