

## PRESENÇA COMUNICATIVA EM CONSTRUÇÃO, DE CHICO BUARQUE — ESTRUTURAS LINGÜÍSTICAS

Lucília Helena do Carmo Garcez (\*)

### INTRODUÇÃO

Na música popular permanece, de modo mais evidente, o laço original que une poesia e música (ainda que transformado em alguns de seus aspectos e funções), desde suas origens. O cancionero popular brasileiro, enquanto texto poético, apresenta em suas letras uma grande riqueza e mesmo, em momentos de grande elaboração, atinge de maneira direta o gosto popular, tornando-se facilmente memorizável. A crítica especializada em literatura começa a interessar-se por manifestações que nem sempre foram muito valorizadas. Anaido Vasconcelos esclarece:

Pode-se dizer que, de repente, e por circunstâncias várias, toda uma geração de bons poetas escolhe a Música Popular e não o livro, como canal de comunicação. Convém frisar a enorme distância existente entre a poesia e a letra poética, e assinalar o aparecimento de um grupo de jovens poetas que não apenas equiparam a letra poética à melhor poesia, mas fazem dela a mais significativa expressão poética do momento.

Abrem-se então, no setor da Música Popular, duas linhas distintas e até contraditórias. De um lado o lirismo paraliterário, referencial e linear, a emoção fácil do lugar comum, a reduplicação dos pa-

---

(\*) Lucília Helena do Carmo Garcez é professora de Literatura da UFS com mestrado em Teoria Literária na Universidade de Brasília. Atualmente é Assessora da Secretaria da Educação Superior do MEC.

drões românticos. De outro lado o lirismo poético, a tensão verbal, o questionamento da sua própria significação, a criatividade (1).

Além do ritmo, acentuado pela estrutura musical, existe, no interior da estrutura poética, um mecanismo intensificador da unidade e, em conseqüência, da memorização. Estamos no limite de intersecção entre duas artes, onde elementos musicais e lingüísticos buscam objetivos comuns. Deixando de lado o substrato musical, é interessante investigar, ao nível da linguagem, quais são estes recursos, como funcionam, que elementos utilizam, a que sistema se submetem, e se as conseqüências resultantes destas implicações são importantes para os objetivos que a música popular se propõe.

O caminho seguido aqui para a solução de tais dúvidas é a lingüística e mais especificamente as teorias que partem da lingüística estrutural, como é o caso da teoria dos acoplamentos elaborada por Samuel R. Levin, a partir dos conceitos básicos formulados por Roman Jakobson (2).

É válido ressaltar que a letra para música é, antes de tudo, um trabalho poético com a linguagem, permitindo, portanto, uma abordagem lingüística.

Conforme evidencia Maurice Jean Lefebve:

É, pois, concebível uma retórica que destacaria princípios e esquemas suficientemente gerais para poderem encontrar aplicação em todos os gêneros literários. Pode mesmo supor-se que esses esquemas se revelariam válidos para outras artes diversas da literatura: para a pintura, para o cinema, se não para a arquitetura e a música (3).

O objetivo primordial do presente ensaio é encontrar alguns pontos de estrutura lingüística que funcionam de modo a tornar a letra da música de Chico Buarque consistente, unificada, constituindo um mundo que se sustenta, além da música, também pelos valores da linguagem. Foi escolhida a letra de *Construção* pela popularidade que alcançou e que prova sua eficácia poética.

1) Anazildo Vasconcelos da Silva. "A paraliteratura". In *Teoria Literária*, (Rio Tempo Brasileiro, 1975), p. 178.

2) Cfr. Roman Jakobson. *Lingüística e Comunicação*, (São Paulo, Cultrix).

3) Maurice-Jean Lefebve. *Estrutura do discurso da Poesia e da Narrativa*, (Coimbra, Almedina, 1975), p. 29.

Em seu lançamento (1971), *Construção* foi cantada na mesma faixa de *Deus lhe pague* como se constituíssem uma única peça com duas seqüências poéticas que no folheto anexo vinham com título independente.

Numa antologia posterior, letras e músicas encontram-se completamente independentes, em faixas e textos dissociados.

No álbum da Abril Cultural (1977) letras e músicas estão fundidas numa única faixa e no texto o poema sob um mesmo título: *Construção*. O presente ensaio não pretende encontrar os motivos que deram origem a esta diversidade de apresentações mas considerar (devido também a sua unidade semântica) *Construção* uma única obra.

A lingüística estrutural tem fornecido subsídios essenciais para o estudo da poesia. Jakobson traçou algumas diretrizes fundamentais que têm sido desenvolvidas de modo excepcional pelos teóricos modernos: a idéia de que a função poética projeta o princípio de equivalência (similitude ou contraste) do eixo da seleção (paradigmático) para o eixo da combinação (sintagmático) é a base da teoria de Samuel R. Levin.

Os conceitos utilizados em sua teoria partem da noção de que a mensagem poética estabelece um código especial e que este funciona articulando as seguintes categorias: paradigmas, sintagmas e posições. O paradigma é visto de maneira mais ampla que originalmente: é um conjunto formado a partir de elementos lingüísticos, extralingüísticos ou contextuais e que pode chegar a um número infinito de membros.

Levin distingue dois tipos de paradigmas no texto poético: paradigmas posicionais e paradigmas naturais. O *paradigma posicional* é aquele no qual as classes são definidas com respeito às posições que possuem ocupar, ou seja, de acordo com o modo pelo qual as formas se organizam nos enunciados. O paradigma é formado de todos os elementos que possam ocupar aquela posição, aquele contexto. É a posição que gera o paradigma. Nos *paradigmas naturais* as classes são definidas por critérios extralingüísticos de duas espécies:

1 — O que dá origem a formas semanticamente equivalentes, porque se imbricam ao cortar o *continuum* semântico geral.

2 — O que diz respeito ao *continuum* geral fonético-fisiológico.

A poesia vai utilizar sistematicamente em seus sintagmas elementos que são retirados de paradigmas naturais.



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 seu  
 como se fosse o príndigo/  
 E atravessou a rua com seu passo bêbado// Subiu a cons-  
 trução 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 príndipe/  
 Comeu feijão com arroz como se fosse o máximo/Bêbeu 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 des-  
 cansar como se fosse um pássaro/  
 E flutuou no ar como se fosse um príndipe/E se acabou no  
 chão feito um pacote bêbado//  
 Morreu na contramão atrapalhando o sábado//  
 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//  
 Pela cachaça, de graça, que a gente tem que engolir/  
 Pela fumaça, desgraça, que a gente tem que tossir/  
 Pelos andaimés, pingentes, que a gente tem que cair/Deus  
 lhe pague//  
 Pela mulher carpideira pra nos louvar e cuspir/  
 E pelas moscas-bicheiras pra nos beijar e cobrir/  
 E pela paz derradeira que enfim vai nos redimir/Deus lhe  
 pague//

#### ANÁLISE PRÁTICA DO TEXTO — “CONSTRUÇÃO” — DE CHICO BUARQUE

O texto apresenta um fértil campo de estudo para a noção de acoplamento, tanto pela sua estrutura repetitiva e cuidado-

samente elaborada como pelo problema de memorização que suscita com sua extensão.

Dividido claramente em quatro partes distintas, das quais as três primeiras constituem um jogo com as mesmas matrizes sintagmáticas, o próprio texto impõe o caminho para a análise. Consideram-se como contexto algumas posições equivalentes e paralelas. Tomando como base inicial a posição do sintagma verbal imediatamente posterior ao sujeito (ele), implícito no texto, encontra-se o primeiro paradigma posicional formado pelos verbos: amou — beijou — subiu — ergueu — sentou — comeu — bebeu — dançou — agonizou — morreu. Precedido de conjunção aditiva há outro paradigma posicional de base comparável em relação ao sujeito e paralela em relação aos complementos: (e) atravessou — soluçou — gargalhou — tropeçou — flutuou — se acabou. Tais paradigmas constituem uma série de acoplamentos pois, além da posição sintagmática equivalente, existe equivalência fônica instaurada pelo pretérito perfeito. E alguns verbos estabelecem ainda uma equivalência adicional quanto ao *continuum* semântico (entre parênteses está o ponto de intersecção das idéias), tornando o acoplamento mais intenso.

amou — beijou — (contato físico-amoroso)  
bebeu — comeu — (alimentação)  
atravessou — subiu — ergueu — dançou — tropeçou — flutuou — (movimento)  
soluçou — gargalhou — (reação)  
acabou — agonizou — morreu — (morte)

Tomando como contexto a posição posterior ao sintagma verbal estudado, surge o paradigma natural quanto à equivalência semântica, formando uma série de acoplamentos em que a idéia de lugar é o ponto de intersecção: a rua — construção — no patamar — no céu — no ar — no chão — no meio do passeio — na contramão. Existe ainda equivalência suplementar quanto ao *continuum* fonético — fisiológico intensificando os seguintes acoplamentos: patamar — ar — construção — chão — contramão.

As orações que apresentam comparações formam um novo paradigma posicional em que o contexto é *como se fosse*: a última — o único — máquina — sábado — um príncipe — um naufrago — um bêbado — um pássaro — o último — a única — o pródigo — sólido — o máximo — o próximo — lógico; alternando uma vez com a forma *feito*, que

funciona exatamente da mesma maneira: um pacote flácido — um pacote tímido. Nestes acoplamentos existe a convergência da posição sintagmática (depois de *como se fosse*) com a posição convencional ou de gênero (fim de verso) e o aspecto fonético-fisiológico da acentuação proparoxítona. Alguns acoplamentos apresentam ainda equivalência adicional mais intensa quanto ao *continuem* fonético-fisiológico:

última — último — única — único (u)  
última — último — único — única — máquina — naufrago — tímido — máximo — (nasais)  
máximo — próximo — pássaro — príncipe — (fricativas)  
sábado — bêbado — (bilabiais-b — e linguodentais-d —).

A posição sintagmática ocupada pela forma verbal 'fosse' dá lugar a um acoplamento de base fonético-fisiológica com a substituição pela forma 'ouvisse'. No contexto 'Beijou... como se fosse... e ... 'existe outro acoplamento sobre uma equivalência posicional, onde o verbo vem implícito, com identidade fonético-fisiológica (palatais) e semântica (parentes) entre os dois termos: 'sua mulher' e 'cada filho seu'.

Ampliando o contexto para as frases da primeira parte em relação às frases das duas partes seguintes surgem novos acoplamentos. A oração 'E tropeçou no céu como se...' é o contexto da substituição do verbo 'fosse' por 'ouvisse' e do sintagma nominal 'um bêbado' por 'música', onde existe equivalência fonético-fisiológica. A frase 'Tijolo com tijolo num desenho...' substitui a palavra 'mágico' por 'lógico' na segunda parte, formando um acoplamento com base fonético-fisiológica. 'Seus olhos embotados de cimento e...' é contexto para a alternância entre 'lágrima' e 'tráfego', constituindo um acoplamento com equivalência sonora. 'Morreu na contramão atrapalhando o...' é contexto de formação do paradigma: 'tráfego', 'público' e 'sábado' que constitui um acoplamento onde a posição sintagmática convergência com a posição da matriz convencional e uma equivalência de aspecto fonético-fisiológico (proparoxítonas terminadas em 'o'). Como o texto repete parcialmente as orações, formando uma série de acoplamentos posicionais sintagmáticos e convencionais no final dos versos, a apresentação pode ser feita através de um gráfico. Todas as palavras são equivalentes quanto ao *continuum* fonético-fisiológico, desde que proparoxítonas, e todas apresentam equivalência posicional das duas naturezas, logo constituem acoplamentos por definição: rimas esdrúxulas (Ver 1º quadro anexo).

QUADRO 1

				I	II	III
e	Amou	daquela vez	como se fosse	a última	o último	a máquina
	beijou	sua mulher	como se fosse	a última	a única	lógico
e	atravessou	cada filho seu	como se fosse	o único	o pródigo	
	subiu	a rua		tímido	bêbado	
e	ergueu	a construção	como se fosse	máquina	sólido	
		no patamar		quatro paredes	máquinas	flácidas
e		tijolo com tijolo		num desenho	mágico	
		seus olhos embotados de	como se fosse	cimento e	lágrima	
e	sentou	pra descansar	como se fosse	sábado	um príncipe	um pássaro
	comeu	feijão com arroz	como se fosse	um príncipe	o máximo	
e	bebeu		como se fosse			
	soluçou			um naufrago	máquina	
e	dançou					
	gargalhou			música		
e	tropeçou		como se ouvisse		o próximo	
			como se fosse	um bêbado		
e se	flutuou	no céu	como se fosse		música	
		no ar	como se ouvisse	um pássaro	sábado	
e se	acabou	no chão	como se fosse	um pacote	tímido	um príncipe
	organizou	no meio	feito	do passeio	público	bêbado
	morreu	na contramão	atrapalhando o		naufrago	sábado
				tráfego	público	

A quarta parte do texto constitui um conjunto isolado, onde existem outros acoplamentos. Esta divisão vai quebrar a unidade estabelecida intensamente pelas três primeiras partes e contribui para que o poema não produza um efeito de banalidade. Os substantivos: pão — chão — certidão — concessão — fazem parte de um paradigma posicional e formam uma série de acoplamentos por meio da equivalência quanto ao *continuum* fonético-fisiológico. As formas verbais de infinito: respirar — existir — ocupam posições sintagmáticas equivalentes, identidade sonora (vogal i) e estão no mesmo campo semântico (viver), constituindo, portanto, um intenso acoplamento.

Os substantivos: 'cachaça' e 'fumaça' apresentam uma equivalência fonética que é intensificada de forma violenta ao nível sintagmático (assonância) por: 'de graça' e 'desgraça', formando um complexo de interações e jogos sonoros e semânticos.

Cachaça	de graça
Cachaça	desgraça
Fumaça	de graça
Fumaça	desgraça
	desgraça
	de graça
	desgraça
	de graça

Todas estas possibilidades semânticas são sugeridas pelo contexto do ouvinte ou leitor. Os sintagmas nominais: 'mulher carpideira' e 'moscas bicheiras' ocupam as mesmas posições sintagmáticas e apresentam equivalência quanto ao *continuum* fonético-fisiológico constituindo um acoplamento. No final dos versos, as formas verbais de terceira conjugação constituem um acoplamento por definição — a rima — que é a convergência da posição sintagmática, da posição convencional do gênero e a equivalência fonética. As formas de segunda conjugação constituem outro acoplamento com as mesmas características: 'comer' e 'nascer'.

Observa-se imediatamente que o nível paradigmático sofre pressões sistemáticas, de caráter semântico para a formação de sintagmas dentro do código que dispõem o ouvinte, leitor ou cantor às mesmas seleções:

Pão — comer  
Certidão — nascer  
Cachaça — engolir  
Fumaça — tossir

Ao mesmo tempo o aspecto fonético-fisiológico exerce grande influência, pressionando também, de forma sistemática, as seleções dentro do mesmo *continuum* sonoro. O gráfico, transformando a estrutura, torna evidentes as substituições, as equivalências fonéticas e semânticas, (ver gráfico nº 2). Os sintagmas nominais 'mulher carpideira', 'moscas bicheiras' e 'paz derradeira' formam acoplamentos paralelos com base na equivalência fonética do segundo elemento de cada sintagma. Os verbos 'louvar' e 'beijar' também constituem acoplamento pela posição sintagmática que ocupam e pela identidade sonora. As preposições que iniciam os versos formam outro tipo de acoplamento convencional: aliteração, a partir das consoantes idênticas (p), (l). Esta forma de acoplamento, baseado na repetição sonora dentro de posições equivalentes ao nível da métrica, é muito freqüente também na primeira, segunda e terceira partes do poema.

Os fonemas fricativos percorrem insistentemente o texto:

sua — se — fosse  
atravessou — seu — passo  
subiu — construção — se — fosse — sólido  
sentou — descansar — se — fosse — sábado — príncipe —  
pássaro — se fosse — príncipe — máximo  
soluçou — se — fosse  
dançou — se — ouvisse  
dançou — se fosse — próximo  
tropeçou — céu — se — fosse.

Os encontros consonantais produzem efeito sonoro peculiar dentro do texto: construção — quatro — lágrima — tráfego — príncipe — naufrago. No último verso este efeito é intensificado pela proximidade dos sons: contramão — atrapalhando — tráfego.

A proximidade dos fonemas bilabiais também é notável:

Patamar — paredes  
Pássaro — pacote — passeio — público

QUADRO 2

(Deus lhe pague)	e	por esse	pão		pra	comer
		por esse	chão		pra	dormir
	e	a	certidão		pra	nascer
		a	concessão		pra	sorrir
		por me deixar				respirar
		por me deixar				existir
		pela	cachaça	de graça	que a gente tem	que engolir
		pela	fumaça	desgraça	que a gente tem	que tossir
		pelos	andaime	pingentes	que a gente tem	que cair
		pela	mulher	carpideira	pra nos	louvar e cuspir
	e	pelas	moscas	bicheiras	pra nos	beijar e cobrir
	e	pela	paz	derradeira	que enfim val	nos redimir

Paralelamente aos efeitos sonoros produzidos pela estrutura poética do texto, podemos dizer que existem inúmeros efeitos semânticos que são consequência deste entrelaçamento: posição x sentido. É o caso da gradação existente na idéia de lugar, no seguinte paradigma: céu — ar — chão — meio do passeio — contramão.

Os adjetivos que qualificam as paredes repetem, em nível reduzido, a idéia que está difundida no texto: sólidas — mágicas — flácidas. A quarta parte do texto estabelece também uma homologia semântica com as três partes anteriores, repetindo o ciclo vida — morte através dos verbos no infinito:

Vida:	comer
	dormir
	nascer
	sorrir
	respirar
	existir
	engolir
	tossir
Morte:	cair
	(nos) louvar
	cuspir
	beijar
	cobrir
	redimir

O relacionamento semântico torna-se evidente e permite considerar as quatro partes como um único texto poético quando surge na última sequência a oração: 'pelos andaimes pingentes que a gente tem que cair'.

Esta demonstração parece suficiente para comprovar a hipótese inicial de que a letra de Chico Buarque possui uma elaborada estrutura poética e projeta as similitudes e contrastes do eixo da seleção sobre o eixo da combinação, sistematicamente.

## CONCLUSÃO

O levantamento dos recursos poéticos e das estruturas lingüísticas exploradas no texto não levou em consideração um grande número de processos catalogados pela retórica e teoria tradicionais, que estão intimamente relacionados com a métrica, a imagética ... Isto não quer dizer que não sejam

essenciais ao efeito poético final que o texto apresenta; apenas escapam ao objetivo deste ensaio.

As estruturas que utilizam posições sintagmáticas ou convencionais equivalentes como engastes para elementos de identidade fonética ou semântica aproximadas são intensamente usadas no texto de Chico Buarque. Estas estruturas, ACOPLAMENTOS, exercem uma pressão sistemática no sentido de tornar as seleções, dentro do código lingüístico, de certa maneira, previsíveis. A melodia, transformando o ritmo de alguns versos, vai quebrar a impressão de banalidade que poderia surgir de uma estrutura tão fortemente elaborada. A ação e interação simultâneas da música e da organização da linguagem vão ser fundamentais para a unificação do texto e em conseqüência para a sua memorização e permanência na mente individual: sua eficácia. Como Levin evidencia em sua teoria:

A linguagem propriamente dita não dura.  
A qualidade específica da linguagem poética,  
por outro lado, é a de durar. (4)

Assim o texto analisado, apesar de sua extensão, possui estruturas suficientemente entrelaçadas vertical e horizontalmente, que forçam a mente à recodificação da mensagem original, em qualquer circunstância. Este mecanismo que facilita a recodificação é (ao lado de todos os outros valores extrínsecos e intrínsecos) essencial para a divulgação, popularidade e memorização do texto.

#### BIBLIOGRAFIA ESPECÍFICA

- JAKOBSON, Roman. **Lingüística e Comunicação**, (São Paulo, Cultrix, 1969).
- LEFEBVE, Maurice-Jean. **Estrutura do Discurso da Poesia e da Narrativa**, (Coimbra, Almedina, 1975).
- LEVIN, Samuel R. **Estruturas Lingüísticas em Poesia**, (São Paulo, Cultrix, USP, 1975).
- SILVA, Anazildo Vasconcelos da. "A paraliteratura". In **Teoria Literária**, (Rio, Tempo Brasileiro, 1975).

A letra da música de Chico Buarque foi retirada do fascículo da NOVA HISTÓRIA DA MÚSICA POPULAR BRASILEIRA — CHICO BUARQUE, divulgada pela Abril Cultural em 1977.

4) Samuel R. Levin. **Estruturas Lingüísticas em Poesia**, (São Paulo, Cultrix/USP, 1975), p. 103.