

UNIVERSIDADE DE BRASÍLIA
DEPARTAMENTO DE TEORIA LITERÁRIA E LITERATURAS
PROGRAMA DE PÓS-GRADUAÇÃO EM LITERATURA

MARIA DAÍSE DE OLIVEIRA CARDOSO

**MEMÓRIAS DO ESPAÇO URBANO NAS CANÇÕES DE CHICO BUARQUE DE
HOLLANDA**

Brasília – 2022

UNIVERSIDADE DE BRASÍLIA
DEPARTAMENTO DE TEORIA LITERÁRIA E LITERATURAS
PROGRAMA DE PÓS-GRADUAÇÃO EM LITERATURA

MARIA DAÍSE DE OLIVEIRA CARDOSO

**MEMÓRIAS DO ESPAÇO URBANO NAS CANÇÕES DE CHICO BUARQUE DE
HOLLANDA**

Tese de doutorado apresentada ao Departamento de Teoria Literária e Literaturas – TEL – do Programa de Pós-Graduação em Teoria da Literatura da Universidade de Brasília - Pós-LIT/UnB para obtenção do título de Doutora em Letras.

Área de concentração: Literatura e outras artes

Linha de Pesquisa: Poemas e Letras poéticas contemporâneas

Ficha catalográfica elaborada automaticamente,
com os dados fornecidos pelo(a) autor(a)

DM332m DE OLIVEIRA CARDOSO, MARIA DAÍSE
MEMÓRIAS DO ESPAÇO URBANO NAS CANÇÕES DE CHICO BUARQUE DE
HOLLANDA / MARIA DAÍSE DE OLIVEIRA CARDOSO; orientador
SYLVIA HELENA CYNTRÃO ; co-orientador SUSANA ARAÚJO. --
Brasília, 2022.
235 p.

Tese (Doutorado - Doutorado em Literatura) --
Universidade de Brasília, 2022.

1. MEMÓRIA . 2. ESPAÇO URBANO . 3. ESPAÇO-CANÇÃO . 4.
LETRAS POÉTICAS . 5. CHICO BUARQUE . I. CYNTRÃO , SYLVIA
HELENA , orient. II. ARAÚJO, SUSANA , co-orient. III. Título.

MARIA DAÍSE DE OLIVEIRA CARDOSO

MEMÓRIAS DO ESPAÇO URBANO NA CANÇÃO DE CHICO BUARQUE DE HOLLANDA

Tese de doutorado apresentada ao Departamento de Teoria Literária e Literaturas – TEL – do Programa de Pós-Graduação em Teoria da Literatura da Universidade de Brasília - Pós-LIT/UnB para obtenção do título de Doutora em Letras.

Orientadora: Prof^a. Dr^a. Sylvia Helena Cyntrão

APROVADA EM: ____/ ____/____.

BANCA EXAMINADORA

Sylvia Helena Cyntrão

Departamento de Teoria Literária e Literaturas – TEL/Pós-LIT - UnB
Orientadora

Susana Araújo

Faculdade de Letras da Universidade de Coimbra e Coordenadora do CILM (Cidade de [In]segurança na Literatura e nos Media do CEC), FLUL/Lisboa
Co-orientadora.

Júlio Cesar Valladão Diniz

Departamento de Letras – PCU/RIO
Membro Externo

Maxçuny Alves Neves da Silva

Secretaria de Estado de Educação – DF/BRASÍLIA
Membro Externo

Maria da Glória Magalhães dos Reis

Departamento Línguas Estrangeiras e Tradução - LET- UnB
Membro Interno

Elga Pérez-Laborde

Departamento de Teoria Literária e Literaturas – TEL/Pós-LIT - UnB
Suplente

BRASÍLIA – 2022

Dedico esse trabalho à memória sempre presente de Paulo Andrade Cardoso, pelos muitos caminhos que ele não trilhou, mas que, certamente, encaminhou(a) suas duas filhas: Polyanna Cardoso e Daíse Cardoso. Uma forma de gratidão pela espaciosidade de muitos lugares e espaços, vivenciada em memórias, sonhos, imagens, sons e poesias.

AGRADECIMENTOS

Agradeço, inicialmente, ao Deus Supremo, autor da vida e consolador de todos nós, um Pai presente e que sempre nos surpreende com bênçãos infinitas. Afago nos momentos de angústia e o sustentáculo da nossa razão de ser e de existir – minha eterna gratidão.

Agradeço, de forma afetuosa, à professora Sylvia Helena Cyntrão. Grata pelas palavras de incentivo, pelas tantas leituras dedicadas ao meu trabalho, pelos livros compartilhados, pelo encorajamento para o intercâmbio, pelas conversas e orientações tão fundamentais para que esse trabalho ganhasse vida. De forma semelhante, agradeço à professora Susana Araújo pela acolhida em Portugal, pela atenção incansável ao meu trabalho e pelos cafés (sucos) compartilhados nos momentos de orientação. Em especial, agradeço-lhes pela preocupação dedicada a mim durante os dias de isolamento social. Foi de grande importância saber que sempre tive o apoio e o cuidado de vocês. Imensa gratidão!

Agradeço também ao companheiro e mais que amigo, Alfredo Werney, pelas tantas leituras compartilhadas, pelos livros presenteados e, principalmente, pela compreensão nos momentos de ausência por conta dos estudos excessivos – grata pela sua presença ao longo dessa caminhada.

Agradeço à minha mãe, Neuza Cardoso, mulher aguerrida, que sempre se dedicou ao trabalho, dando-nos o exemplo de nunca desistir dos nossos objetivos. De modo paralelo, agradeço ao meu irmão, Moisés Vinícius, pelas risadas proporcionadas e pela inocência de querer saber sempre o que me prendia a um computador por horas a fio.... Responder-te foi sempre uma alegria.

Agradeço à minha irmã, Polyanna Cardoso, pelas longas conversas compartilhadas, pelo choro nas horas de angústia e sustos que a vida insiste em nos apresentar. Parceira de qualquer momento e que, mesmo distante geograficamente, sempre esteve próxima afetivamente – obrigada por tudo e tanto, pelo carinho dos meus sobrinhos, Nicolas e Sophie, e pelo afeto do meu cunhado, Hans Petter.

Agradeço à trupe da cidade de Floriano-PI, Família Grande!!! – nas palavras da minha tia, Lourdes Oliveira. Obrigada pela acolhida sempre de braços abertos, rasas e fartas gargalhadas e pelas noites longas dos bons momentos partilhados. Minha gratidão aos meus tios e tias, aos meus primos e primas e à minha avó: Maria

Da Guia de Oliveira, Raimundo e Eliane, Rafael, Raylla e Renata, Adevan e Anizia, Natan, Lourdes e Paulo, Artur e Lucas.

Agradeço ao Distrito de Brasília, terra que me mostrou, efetivamente, que muitos lugares não são espaços, mas também que muitos lugares podem (e devem) ser espaço. Lugar de vivências únicas e encontros de afagos. Também agradeço aos professores da Universidade de Brasília, especialmente aos professores do Departamento de Teoria Literária e Literaturas, que tive o prazer de conhecer e aprender com a maioria deles: Sidney Barbosa, Vianney Nuto, Glória Magalhães, Elga Laborde, e tantos outros que me auxiliaram durante a minha passagem pela UnB. Obrigada por todo o suporte.

Imensamente grata também aos meus amigos que souberam compreender as minhas ausências ao longo dos anos dedicados à escrita desse trabalho. Obrigada pela acolhida pelos muitos lugares por onde andei (e morei). Cada mensagem inesperada, cada riso bobo trocado, cada ligação oportuna, tudo fez diferença. Sempre bom saber que pude contar com as boas energias de cada um de vocês: Tatiana Nascimento, Vanda Silva, Solimar Araújo, Thaís Cardoso, Jonas Moraes, Silvana Lima, Cátia Araújo, Regilane Maceno, Lucélia Almeida, Almiranes dos Santos, Elijames Moraes, Eloilma Pires, Risoleta Viana, Mônica Cardoso, Alberto Salviano, Walmir Medeiros, Anamélia Lima, Hiolene Champloni, Juliana Silva, Bárbara Viapiana, Marta Maria, Nailsa Maria, Maria da Graça, Felipe Vasconcellos, Milena de Castro, Leonardo Botta, Kelly Viana, Elizabeth Barros, Patrícia Lima, Láyos Lima, Wanderson Torres e tantos outros...

Agradeço também à Secretaria Municipal de Educação e Cultura – SEMEC, de Teresina-PI, através da Rejane Magalhães, a quem devo imensa gratidão, pela acolhida sempre afável e paciente. Sou grata pela concessão do meu afastamento durante todo o período do doutorado, etapa que foi fundamental para que eu pudesse custear as atividades de pesquisa e arcar com as despesas necessárias ao longo do processo.

Agradeço à Universidade de Lisboa, por intermédio do Programa de Investigação Internacional, que me permitiu ser acolhida pelo período de um ano em outro país – uma experiência enriquecedora e que muito agregou à minha pesquisa. Grata também pela Universidade de Brasília, uma universidade pública que, ao longo de sua trajetória sempre foi exemplo de resistência e resiliência. Obrigada pela poesia de sua existência e pelas suas memórias.

Canções e Momentos

Há canções e há momentos
Eu não sei como explicar
Em que a voz é um instrumento
Que eu não posso controlar
Ela vai ao infinito
Ela amarra todos nós
E é um só sentimento
Na plateia e na voz
Há canções e há momentos
Em que a voz vem da raiz
Eu não sei se é quando triste
Ou se quando sou feliz
Eu só sei que há momento
Que se casa com canção
De fazer tal casamento
Vive a minha profissão

Milton Nascimento e Fernando
Brant

RESUMO:

O compositor, cantor e escritor Chico Buarque de Hollanda ganhou notoriedade no cenário artístico brasileiro desde o início de sua carreira, nos anos de 1960. Suas composições passaram a ser força motriz para muitas questões sociais representativas de uma coletividade, mesmo que tecidas com uma voz individual. As reverberações de suas mensagens ganharam o imaginário dos seus leitores e ouvintes, especialmente no tocante ao lirismo elaborado de suas composições. Por meio de uma linguagem de forte acento coloquial e permeada de literariedade, ele procurou representar em suas letras a multiplicidade de vozes e as experiências fragmentadas do cotidiano das cidades, dos espaços urbanos e do imaginário de muitos espaços de memórias, principalmente nos seus últimos três álbuns, que, desde o título, remetem à espacialidade. A partir dessas observações, surgiu a seguinte indagação: como Chico Buarque representa as memórias do espaço urbano em suas canções, especialmente nas letras que compõem os discos *As Cidades* (1998), *Carioca* (2006) e *Caravanas* (2017)? Partindo dessa problematização, o objetivo da presente tese é investigar as estratégias literárias e os elementos memorialísticos utilizados por Chico Buarque para representar as memórias do espaço urbano nas obras musicais citadas. De igual modo, esta tese visa estudar as relações existentes entre a ideia de cidade-texto e os espaços de memórias; relacionar as experiências da urbe e a elaboração de um discurso cancional, em que reverberam vozes de *outrem*. E, por fim, analisar como as questões de modernidade, do contemporâneo, do crescimento urbano, da (in) segurança urbana e suas consequências podem interferir na construção dos discursos memorialísticos sobre uma cidade. Em face dos objetivos apontados, seguiu-se a metodologia de uma análise textual e transtextual comparativa, que se fundamenta na revisão bibliográfica e no amplo material acadêmico e jornalístico disponível sobre as obras e seu autor. Como referencial teórico utilizou-se, a princípio, as pesquisas de Sylvia Helena Cyntrão (2014) sobre as relações da canção com o literário e com os fenômenos relacionados ao contemporâneo; Yi-Fu Tuan (1983), que amplia os conceitos de espaço, lugar e espacialidade; Milton Santos (2006), com as discussões sobre paisagem, aspectos fixos e fluxos de um lugar; Zygmunt Bauman (1999), com os conceitos sobre medo e consequências do urbano e outros aspectos relativos ao crescimento da cidade. Também foram basilares para a construção das análises e compreensão das singularidades que envolvem o lado opaco e furta-cor de uma cidade os conceitos e pressupostos teóricos de Henri Lefebvre (2001). Ademais, foram igualmente importantes as contribuições de Roger Chartier (1990), no que se refere ao seu conceito de representação, e Aleida Assmann (2011), que investiga os espaços de recordação. O corpo analítico da presente tese constituiu-se em dois blocos (o primeiro sobre a cidade do Rio de Janeiro e o segundo sobre outros espaços), cada um deles com quatro composições que expõem, por diferentes ângulos, como a memória do espaço urbano encontra na letra poética seu espaço-canção. De modo geral, percebeu-se que as canções de Chico Buarque estão fundamentadas em um jogo dialético. Isso porque, ao mesmo tempo em que celebram a beleza da cidade e os seus habitantes, essas obras fazem uma crítica cultural, revelando a segregação social e os variados problemas gerados pelos processos de urbanização.

Palavras-chave: Memória. Espaço urbano. Espaço-canção. Letras poéticas. Chico Buarque

ABSTRACT

Singer-songwriter and writer Chico Buarque de Hollanda has won popularity in the Brazilian artistic scenery since the beginning for his career, back in the 1960s. His compositions have become the driving force to many social issues representing collectiveness even though weaved in a single voice. His message reverberations conquered the imaginary of readers and listeners, especially regarding the elaborate lyricism of his compositions. Through a language with strong colloquial accent and permeated by literariness, he sought to represent in his lyrics the multiplicity of voices and the fragmented memories of daily life in cities, urban spaces and the imaginary of many spaces of memories, mainly in his last three albums, which, from their title, refer to spatiality. From these observations, the following question emerged: how does Chico Buarque represent the memory of urban spaces in his songs, especially in the lyrics of the albums *As Cidades* (1998), *Carioca* (2006) and *Caravanas* (2017)? Based on this problematization, the goal of this dissertation is to investigate the literary strategies and memorialistic used by Chico Buarque to represent memories of urban spaces in the aforementioned musical works. Likewise, this dissertation aims to study the existing relationships between the city-text and memory of spaces; relate city experiences to the elaboration of a song speech in which the voices of others reverberate. Finally, it aims to analyze how issues of the modernity, the contemporary, urban growth, urban (in)security and their consequences may interfere in the construction of memorialistic discourses about a city. Given the goals here presented, the methodology of comparative textual and transtextual analysis was followed, which is based on bibliographic review and academic and journalistic material available on the works and their author. Research done by Sylvia Helena Cyntrão (2014) regarding the relations between song, literature and phenomena related to the contemporary was used as theoretical background for this study. Yi-Fu Tuan (1983), which broadens the concept of space, place and spaciousness; Milton Santos (2006), with debates on landscape, fixed aspects and flows of spaces; Zygmunt Bauman (1999) with concepts on fear and consequences of the urban and other aspects related to urban growth are also part of this dissertation theoretical framework. The concepts and theoretical assumptions of Henri Lefebvre (2001) were also fundamental to the construction of the analysis and understanding of the singularities involving the opaque and iridescent sides of a city. Furthermore, Roger Chartier's (1990) concept of representation and Aleida Assmann's (2011) investigation of spaces of remembrance were equally important for this study. The analytical body of this dissertation consists of two parts: the first focused on the city of Rio de Janeiro and the second on other spaces. Each part has four compositions that expose, from different angles, how the memory of urban spaces finds in the poetic lyrics its space-song. In general, it was noticed that Chico Buarque's songs are based on a dialectical game. That is because at the same time the songs celebrate the city and its inhabitant's beauty, the compositions also make a cultural critique, revealing social segregation and the various problems generated by urbanization processes.

Key-words: Memory. Urban space. Space-song. Poetic lyrics. Chico Buarque.

RESUMEN

El compositor, cantante y escritor, Chico Buarque de Hollanda ganó notoriedad en el escenario artístico brasileño desde el inicio de su carrera, en los años 1960. Sus composiciones se volvieron una fuerza motriz para muchas cuestiones sociales representativas de una colectividad, aun cuando fueron tejidas con una voz individual. Las reverberaciones de sus mensajes ganaron el imaginario de sus lectores y oyentes, especialmente en lo que respecta al lirismo elaborado de sus composiciones. Por medio de un lenguaje de fuerte acento coloquial y permeado de literariedad, buscó representar en sus letras la multiplicidad de voces y las experiencias fragmentadas del cotidiano de las ciudades, de los espacios urbanos y lo imaginario de muchos espacios de memorias, principalmente en los sus últimos tres álbumes, que, desde el título, remiten a la espacialidad. A partir de esas observaciones, surgió la siguiente pregunta: ¿cómo Chico Buarque representa las memorias del espacio urbano en sus canciones? especialmente en las letras que componen los discos *As Cidades* (1998), *Carioca* (2006), y *Caravanas* (2017). Partiendo de esa problematización el objetivo de la presente tesis es investigar las estrategias literarias y los elementos memorialísticos utilizados por Chico Buarque para representar las memorias del espacio urbano en las obras musicales ya citadas. De igual modo la tesis busca estudiar las relaciones existentes entre la idea de ciudad-texto y los espacios de memoria; relacionar las experiencias de la urbe y la elaboración de un discurso cancional, en las que reverberan voces de *otro*. Y, por fin, analizar cómo las cuestiones de modernidad, de lo contemporáneo, del crecimiento urbano, de la (in) seguridad urbana y sus consecuencias pueden interferir en la construcción del discurso memorialístico sobre una ciudad. De cara a los objetivos apuntados, se siguió como metodología un análisis textual y trasntextual comparativo, que se fundamenta en la revisión bibliográfica y en el amplio material académico y periodístico disponible sobre las obras y el autor. Como marco teórico se utilizó, de inicio, las investigaciones de Sylvia Helena Cyntrão (2014) sobre las relaciones de la canción con lo literario y con los fenómenos relacionados a lo contemporáneo; Yi-Fu Tuan (1983), que amplía los conceptos de espacio, lugar y espacialidad; Milton Santos (2006) con las discusiones sobre paisaje, aspectos fijos y flujos de un lugar; Zygmunt Bauman (1999), con los conceptos sobre miedo y consecuencia de lo urbano y otros aspectos relativos al crecimiento de la ciudad. Además, fueron básicos para la construcción del análisis y comprensión de las singularidades que envuelven el lado opaco e iridiscente de una ciudad los conceptos y presupuestos teóricos de Henri Lefebvre (2001). También, han sido igualmente importantes las contribuciones de Roger Chartier (1990) en lo que se refiere a su concepto de representación y Alleda Assmann (2011), quien investiga los espacios del recuerdo. El cuerpo analítico de la presente tesis se constituye en dos bloques (el primero sobre la ciudad de Río de Janeiro y el segundo sobre otros espacios), cada uno de ellos con cuatro composiciones que exponen, en diferentes ángulos, cómo la memoria del espacio urbano encuentra en la letra poética su espacio-canción. De modo general, se percibió que las canciones de Chico Buarque están fundamentadas en un juego dialéctico. Esto porque, mientras celebran la belleza de la ciudad y sus habitantes, esas obras hacen una crítica cultural, revelando la segregación social y los varios problemas generados por los procesos de urbanización.

Palabras-clave: Memoria. Espacio Urbano. Espacio-canción. Letras poéticas. Chico Buarque.

LISTA DE FIGURAS

| | |
|--|------------|
| Figura 1 – Encontros literários e musicais | 36 |
| Figura 2 – Manifestação em São Paulo em 1974..... | 42 |
| Figura 3 – As funções da Ironia (adaptado)..... | 147 |
| Figura 4 – O massacre de Eldorado..... | 210 |
| Figura 5 – Marcha dos Camponeses..... | 217 |

Sumário

| | |
|--|------------|
| PRIMEIROS SUSSURROS | 13 |
| 1 CANÇÃO E MEMÓRIA..... | 21 |
| 1.1 Conceito de canção e suas abordagens no campo literário..... | 22 |
| 1.1.1 Chico Buarque: um malabarista da palavra cantada..... | 32 |
| 1.2 Registro memorialístico e canção popular urbana..... | 38 |
| 1.2.1 Canção e história | 41 |
| 1.2.2 Canção e espaços urbanos | 50 |
| 2 A CIDADE E A CANÇÃO POPULAR BRASILEIRA: ENTRE AS RUAS E AS AVENIDAS..... | 62 |
| 2.1 A cidade como espaço ficcional | 63 |
| 2.1.1 A cidade na literatura..... | 73 |
| 2.1.2 A cidade na letra da canção..... | 87 |
| 2.2 As composições buarqueanas e a relação com a cidade..... | 104 |
| 2.2.1 Espaços e cenários de atuação poética nas obras de Chico Buarque.... | 105 |
| 3 MEMÓRIAS DO ESPAÇO URBANO NAS CANÇÕES DE CHICO BUARQUE DE HOLLANDA..... | 118 |
| 3.1 O Rio de Janeiro como espaço de representação: reflexos de uma cidade-texto | 121 |
| 3.1.1 “Carioca”: estilhaços de uma mesma cidade | 124 |
| 3.1.2 “Subúrbio”: no avesso da montanha, um labirinto..... | 133 |
| 3.1.3 “As caravanas”: não há barreira que retenha..... | 144 |
| 3.1.4 “Renata Maria”: entre rastros e mil direções..... | 154 |
| 3.2 Outros espaços urbanos de memória e de representação do social..... | 167 |
| 3.2.1 “Ode aos ratos”: história registrada nos becos da cidade..... | 168 |
| 3.2.2 “Massarandupió”: Ali onde ninguém espia..... | 179 |
| 3.2.3 “Xote da Navegação”: entre o vilarejo e a embarcação..... | 189 |
| 3.2.4 “Assentamento”: A cidade não mora mais em mim..... | 205 |
| 4 ECOS FINAIS..... | 218 |
| 5 REFERÊNCIAS..... | 226 |

PRIMEIROS SUSSURROS

A relação entre memória e espaço urbano é um aspecto que permeia o imaginário social e está presente nos variados discursos e linguagens que se fundem no cotidiano da sociedade. Não raramente, encontramos cidades que passam a ser conhecidas por seus aspectos arquitetônicos, por seu valor histórico, por suas singularidades geográficas, ou até mesmo por sua representação frequente em artes específicas, como a literatura e a música. De modo mais elucidativo, diante dessa aglutinação entre o literário e o musical, é que resultam as letras poéticas. São composições que não se desprendem do arcabouço musical, mas que se encontram no limiar de um discurso poético, do qual emanam memórias afetivas, aspectos oníricos, denúncias sociais, intertextualidades, questões de temporalidade e tantos outros enfoques inerentes ao fazer literário.

Diante desses apontamentos, a presente tese traz como temática central a análise dos aspectos memorialísticos do espaço urbano representados nas canções de Chico Buarque. Assim, a proposta principal é elucidar como o compositor elabora suas letras poéticas, contemplando as questões que envolvem a cidade, seja no que diz respeito a uma crítica social, seja na esfera da exaltação de um lugar específico. Nota-se que a cidade, especialmente nas composições dos últimos três álbuns, ganha uma forte notoriedade. É a partir desse aglomerado de pessoas, dessa instituição de leis próprias, dessa particularidade do modo de (con)viver com o outro, que as letras buarqueanas mostram os mecanismos de um organismo vivo, de uma cidade-texto, de um labirinto, de um subúrbio, de uma praia, de um sonho... de uma cidade.

A partir das observações mencionadas, surgiu a seguinte indagação: como Chico Buarque representa as memórias do espaço urbano em suas canções, especialmente nas letras que compõem os discos *As Cidades* (1998), *Carioca* (2006)

e *Caravanas* (2017)? Nesse sentido, a tese aqui proposta é a de que o compositor elabora suas canções de modo cambiante: ao mesmo tempo em que é capaz de exaltar uma cidade é também uma voz que denuncia as mazelas geradas pelo crescimento urbano. Suas composições não se omitem desse aspecto dúbio, que é próprio da configuração de uma cidade. Partindo dessa premissa, o objetivo da presente pesquisa é investigar as estratégias literárias e os elementos memorialísticos utilizados por Chico Buarque para representar as memórias do espaço urbano nas obras musicais selecionadas. De igual modo, esta tese visa estudar as relações existentes entre a ideia de cidade-texto e os espaços de memória; relacionar as experiências da urbe e a elaboração de um discurso músico-literário, no qual reverberam vozes de *outrem*. E, por fim, analisar como as questões de modernidade, do contemporâneo, do crescimento urbano, da (in)segurança urbana e das consequências do urbano podem interferir na construção dos discursos memorialísticos dos sujeitos sobre esse espaço.

Com o ensejo de alcançar os objetivos traçados, seguiu-se a metodologia de uma análise textual e transtextual comparativa, que se fundamenta na revisão bibliográfica e no amplo material acadêmico e jornalístico disponível sobre as obras e seu autor. No âmbito acadêmico, é notório que as pesquisas sobre as canções de Chico Buarque agregam-se em grande quantidade e abordam diversos temas, incluindo a repressão da ditadura militar, o eu lírico feminino, a representação dos sujeitos, a tradição romântica, a modernidade e a pós-modernidade, a hipermodernidade e a alteridade. Para exemplificar, segue uma lista de teses e dissertações, ainda no formato digital: *(Po)ética do rosto: ética da alteridade na imagem do som de Chico Buarque* (2019); *Tempo e artista: Chico Buarque, avaliador de nossa cotidianidade* (2019); *A tradução da tradição amorosa do par romântico em canções selecionadas de Chico Buarque de Hollanda* (2010); *Sob medida: personagens femininas em canções de Chico Buarque e suas performances por Elis Regina, Nara Leão, Maria Bethânia e Gal Costa* (2017); *Os sujeitos discursivos nas canções de Chico Buarque nos períodos ditatorial e democrático* (2017); *A cidade toda em contramão: uma leitura da hipermodernidade nas canções contemporâneas de Chico Buarque* (2015); *Tempo de exclusão no espaço da prostituição em bola de Sebo de Guy de Maupassant e em Geni e o Zepelim de Chico Buarque de Hollanda*(2004); *Modernidade e Pós-modernidade na canção popular brasileira urbana: a voz ativa de Chico Buarque de Hollanda* (2009).

Para além dessas pesquisas, seria possível citar tantas outras. No entanto, a amostragem do presente trabalho é para evidenciar como são vastos e diversificados os estudos que contemplam a relação entre literatura e música na obra de Chico Buarque. Porém, mesmo diante das muitas pesquisas, sua escrita ainda abre campo para novas investigações, não só pelas possibilidades de leituras que suas letras dispõem, mas também pela dinâmica de suas produções – como o disco *Caravanas* (2017), o romance *Essa Gente* (2019) e o livro de contos *Anos de chumbo e outros contos* (2021), obras que foram lançadas durante a produção da presente tese. Nessa perspectiva, esta pesquisa justifica-se por apresentar um vislumbre por outras veredas do pensamento crítico e analítico. Isto é, propõe-se aqui um direcionamento de análise que busca nas letras poéticas uma memória do espaço urbano, entendendo que, mesmo quando narram sobre um transeunte, suas representações referem-se às nuances que incidem na ideia de cidade.

Dito isso, para consolidar as análises desta pesquisa, fez-se necessária a seleção do *corpus* da pesquisa, ou seja, um recorte no vasto universo de canções produzidas por Chico Buarque desde 1966, ano do lançamento do seu primeiro disco, *Chico Buarque de Hollanda*. Compreendendo que a obra desse compositor explora diversos âmbitos da criação artística musical – como canções elaboradas para peças teatrais e para filmes –, esta pesquisa investigou, de modo analítico, oito composições dos discos *As Cidades* (1998), *Carioca* (2006) e *Caravanas* (2017). As letras poéticas foram selecionadas levando em consideração dois critérios precípuos, que geraram uma subdivisão em dois blocos: A) canções que remetem diretamente ao espaço citadino da cidade do Rio de Janeiro, a saber: “Carioca”; “Subúrbio”; “As Caravanas”; “Renata Maria”. B) canções que se atentam para as singularidades de outras paisagens urbanas, a saber: “Ode aos ratos”; “Massarandupió”; “Xote da Navegação”; “Assentamento”. Em todas essas composições as marcas de um organismo vivo estão presentes. São letras que fazem denúncias, que ironizam os fenômenos contemporâneos, que exaltam as memórias afetivas, que reconhecem o valor das geografias naturais, que recorrem às reminiscências suspensas no tempo e que demonstram a contraposição entre o desprezo de um determinado lugar e a busca incessante por espaço.

Com o intuito de embasar as análises e permitir os vínculos de interligação entre diferentes áreas do conhecimento, foram utilizados como referencial teórico, inicialmente, os estudos da pesquisadora (e minha orientadora) Sylvia Helena Cyntrão

(2014), sobre as relações entre a canção e o literário no contato com os fenômenos relacionados ao contemporâneo. Seus textos introdutórios sobre como ler um texto poético até os seus artigos mais recentes serviram de bússola para o desenvolvimento dessa tese, no tocante à compreensão da letra poética como uma textualidade híbrida. Utilizou-se como base também os preceitos teóricos de Yi-Fu Tuan (1983), que amplia os conceitos de espaço, de lugar e de espacialidade. A partir de suas leituras é que as primeiras noções sobre representação e significação do espaço ganham corpo na presente pesquisa. Ao lado dos conceitos do geógrafo sino-americano, as ponderações do geógrafo brasileiro Milton Santos (2006) foram de grande importância. A leitura de suas obras deu suporte para se estabelecer uma ponte entre as discussões sobre paisagem e os aspectos fixos e fluxos de um lugar. Seus pressupostos teóricos também ajudaram na compreensão da relevância da presença do homem para dar vida e constituir um novo significado ao lugar. Além desses teóricos, Zygmunt Bauman (1999) proporcionou contribuições singulares para as reflexões aqui traçadas. Foi a partir da exploração de suas obras que os conceitos acerca do medo e consequências do urbano ganharam novas impressões nas análises das letras poéticas selecionadas. Ainda sobre esse autor, foi relevante compreender os aspectos referentes ao crescimento da cidade e a uma “sociedade líquida” em tempos modernos.

Dando continuidade às fontes utilizadas no referencial teórico, e ainda no tocante ao espaço urbano, as conceituações e as conjecturas teóricas de Henri Lefebvre (2006) foram basilares para a fundamentação das impressões sobre a relação do espaço social com a linguagem, levando em consideração os mesmos critérios atrelados ao discurso. Isso porque, como no discurso, “as partes de um espaço se articulam: se incluem, se excluem. Na linguagem, como no espaço, existem antes e depois, e o passado e o futuro” (LEFEBVRE, 2006, p. 187). Compreender a dialética das situações discursivas que envolvem o cotidiano das cidades é também depreender a prática discursiva, pois “toda linguagem se situa num espaço” (LEFEBVRE, 2006, p. 189).

Para além das questões citadas, foram essenciais as contribuições de Roger Chartier (1990), sobre o conceito de representação; Aleida Assmann (2011), sobre os espaços de recordação; Pierre Nora (1993), no tocante aos espaços de memória; Michel Foucault (1984), com as reflexões sobre heteretopia; Angela Guida (2013), com as marcas do tempo poético; Jacques Le Goff (1992), com a definição de

memória e suas ramificações; André Comte-Sponville (2006), sobre a “insuprimibilidade do tempo”; Linda Hutcheon (2000), com as funções da ironia e Sandra Pesavento (2002), com as visões literárias sobre o imaginário da cidade, que nos permitiu desvelar a representação da cidade no limiar ficcional da literatura e o real da história. De modo geral, esta tese fundamenta-se também em outros pesquisadores que se dedicaram a estabelecer esse vínculo entre a construção literária e a organização das cidades, compreendendo o espaço como elemento imanente do fazer literário, seja o lugar habitado no presente ou no passado. Diante desses pressupostos e construtos teóricos é que desenvolvi um conceito próprio – espaço-canção –, conceito explorado ao longo da tese e que foi o elemento orgânico para a concretização das análises e das reflexões aqui registradas.

A expressão cunhada na pesquisa refere-se ao aspecto comum às canções que singularizam os lugares de espaciosidade. O espaço-canção encontra-se em composições que representam o convívio de diferentes identidades e que dão voz aos múltiplos sujeitos frequentemente representados nos cenários das composições artísticas de Chico Buarque. Por consequência, esses sujeitos representam também os ambientes que os circundam. É uma marca das letras que se entrecruzam entre a polifonia urbana e a crítica social. Enfim, são discursos que acentuam os efeitos de complementaridade e conflito no modo de viver desses sujeitos que configuram a malha da cidade – a sensação de (in)segurança, o medo e os efeitos da globalização, aspectos inerentes aos espaços em processo de modernização. Através do espaço-canção, as letras imprimem um olhar de quem exalta a urbe e suas distintas identidades e, ao mesmo tempo, reflete com nostalgia e lirismo diante das experiências de seus lugares de memória e como esses podem coexistir no universo poético/ficcional e real da urbe.

Vale mencionar que esse conceito foi construído a partir dos pressupostos teóricos de Yi-Fu Tuan (1983), no tocante à *espaciosidade*, que se encontra no limiar entre o espaço e o lugar, e que mostra, de modo conciso e afirmativo, como os indivíduos buscam um espaço para (re)viver suas experiências, ou seja, para ancorar suas (record)ações. Nessa mesma perspectiva, as ideias de *perto* e *longe* de Bauman (1999), ainda que indiretamente, também contribuíram para a formulação do termo “espaço-canção”, pois esse deve ser compreendido como um aspecto que “aproxima distâncias geográficas”, através das sensações e emoções que são percebidas nas letras. Porém, é importante registrar, esse conceito vai além dos aspectos geográficos

e sociológicos que agregam a sua gênese. Durante as investigações, foram retomados os conceitos de *temporalidade*, *poética*, *representação*, *cidade-texto*, *cidade ímã*, *espaço urbano*, *locais de memória*. Essas ideias serviram como suporte para analisar as memórias do espaço urbano nas canções de Chico Buarque nos discos *As cidades*, *Carioca* e *Caravanas*.

Em relação à construção desse arcabouço teórico, convém fazer um adendo para apresentar algumas peculiaridades do percurso acadêmico para a consolidação desta pesquisa de doutorado. A trajetória envolveu o intercâmbio de um ano, na Faculdade de Letras da Universidade de Lisboa - FLUL, sob a coorientação da professora Susana Araújo, à época uma das coordenadoras do grupo LOCUS – que desenvolvia estudos sobre a (in)segurança no espaço urbano. A experiência nos possibilitou o contato direto com trabalhos desenvolvidos em torno dessa mesma temática. Os diálogos frequentes foram essenciais para agregar à pesquisa questões inerentes ao urbano e projeções sobre o espaço em relação ao texto literário. Embora tenham havido alguns percalços nessa trajetória, ocasionados pela Pandemia da COVID-19 (que resultou na suspensão de todas as atividades acadêmicas no modo presencial), o acompanhamento e a troca de leituras, já de volta ao Brasil, sob a égide tanto da professora Sylvia Helena (em Brasília), como da professora Susana Araújo (em Lisboa), foi imprescindível para que eu pudesse seguir as etapas finais da presente tese – “E para deante naveguei” (PESSOA, 2016, p. 30).

Feitas essas considerações pontuais, é necessário retornar à apresentação da pesquisa, que foi dividida em cinco capítulos. O capítulo 1 aborda os dois elementos basilares que fundamentam a existência da tese: a canção e a memória. As primeiras seções do capítulo apresentam o conceito de canção e suas abordagens no campo literário, especialmente no tocante a sua utilização como registro memorialístico. Nessa etapa, as impressões de Luiz Tatit (2002), José Ramos Tinhorão (2013), Jairo Severiano (2013), Solange Ribeiro (2003), Sylvia Helena Cyntrão (2008) Nelson Motta (1994), José Miguel Wisnik (2004), Heron Vargas (2015) e outros, ajudaram a tecer a trajetória da canção popular na literatura e no espaço urbano, apresentando suas formas particulares de conceber e compreender o fenômeno da música brasileira e suas articulações com outros discursos.

O capítulo 2 segue no mesmo diapasão do anterior, no entanto, ganha novos contornos ao apresentar a cidade como espaço ficcional, ou seja, como um texto que é regido através de uma linguagem própria. Assim, para ratificar essa percepção sobre

o fenômeno investigado, são apresentados aspectos singulares da cidade na canção e na literatura, mostrando como os textos cancionais e os textos literários incorporam em sua tessitura a dinâmica de uma cidade em crescimento, em constante processo de modernização. Para elucidar as discussões dessa seção, as reflexões de Lewis Mumford (2008), Milton Santos (2006), Henri Lefebvre (2006), Roberto Cordeiro Gomes (2008), Pesavento (2002), Roger Chartier (1990), Yi-Fu Tuan (1983), Ivete Lara Walty (2014), Marcos Virgílio (2010), Oliveira (2008) foram fundamentais. E, para finalizar o capítulo, são apresentados aspectos específicos das personagens e da ambientação, oriundos das canções feitas para peças teatrais, bem como de outros sujeitos que se tornaram ícones na carreira de Chico Buarque, mesmo vinculados somente a uma canção isolada (essa referência foi usada para apontar composições que não são agregadas às produções teatrais). Essas observações analíticas foram aclaradas pelos estudos de Moscardo (2012), Pereira (2017), Meneses (2000) e Fernandes (2013).

O capítulo 3 contém as análises das canções que compõem o *corpus*. Como já mencionado, foram selecionadas oito canções, presentes nos discos *As cidades* (1998), *Carioca* (2006) e *Caravanas* (2017), que evidenciam as dinâmicas da sociedade urbana representadas nas letras, como registro memorialístico. Por intermédio de suas composições, Chico Buarque suscita a ideia de que a cidade e suas ruas não se configuram simplesmente como um lugar de passagem e de circulação, mas também de encontros possíveis. Nas palavras de Lefebvre (1991, p. 29), “todos os elementos da vida urbana [...] liberam-se e afluem às ruas e por elas em direção aos centros: aí se encontram arrancados de seus lugares fixos. Essa desordem vive. Informa. Surpreende”. Fazendo uso do termo de Lefebvre, compreende-se que esses registros poéticos atuam como uma “máquina de possibilidades” e permeiam o espaço-canção.

Por último, apresentam-se os “ecos finais” da tese, ou seja, os resultados que as análises lograram. A pesquisa é finalizada com a compreensão de que, sobretudo nos últimos discos, a lírica de Chico Buarque tende a se voltar para as questões predominantemente urbanas, o que contribui para a consolidação de memórias e ecos reminiscentes sobre o espaço. As canções selecionadas apresentam nuances que permeiam aspectos memorialísticos do espaço urbano, por meio de um discurso lírico empregado tanto para exaltar como tecer críticas sobre as questões sociais.

Mesmo quando narram a trajetória de um personagem específico (o retirante, o rato de rua, o apaixonado), as letras agregam memórias do espaço. O lugar passa a ser a tônica dessas composições, seja no intuito *do* lembrar ou no intuito *do* não esquecer. As ruas, as avenidas, o rio, o barco, o assentamento, os becos, as praias, transformam-se em personagens vivos que constituem memórias – são canções e são momentos...

1 CANÇÃO E MEMÓRIA

*Qualquer canção de bem
Algum mistério tem
É o grão, é o germe, é o gen
Da chama.*

Chico Buarque (Qualquer Canção – 1980)

*As canções são um bem cultural de consumo
e a elas podemos atribuir o papel de porta-voz
de anseios e memórias que circulam em sociedade.
Sylvia Cyntrão (2008)*

Com as palavras de Chico Buarque e Sylvia Helena Cyntrão este trabalho abre as discussões sobre canção e memória, algo que será ampliado posteriormente ao examinarmos como a cidade tornou-se um elemento central nessa relação imbricada e como este diálogo intertextual está registrado nas letras do “artista brasileiro”. Assim, no presente capítulo, demonstra-se como a canção está relacionada com o ato *mnemônico*, seja no imaginário dos ouvintes/leitores ou no imaginário do(s) compositor(es), desvelando os elementos estéticos e representativos da estética buarqueana. Para tanto, é preciso discutir, inicialmente, sobre “o gen” das análises, ou seja, sobre o elemento singular, “o germe, o grão” que contempla letra e música em sua gênese – a canção.

1.1 Conceito de canção e suas abordagens no campo literário

Em termos gerais, pode-se dizer que o conceito de canção é relativamente amplo, pois ele é utilizado para representar experiências musicais de variadas formas. Muitos pesquisadores e músicos costumam empregá-lo para nomear vários tipos de composições, até mesmo as peças instrumentais. Segundo o *Dicionário Grove de Música* (SADIE, 1994, p. 160), canção é uma “peça musical, habitualmente curta e independente, para voz ou vozes, acompanhada ou sem acompanhamento, sacra ou secular. Em alguns usos modernos, o termo implica música secular para uma voz”. Nessa perspectiva, o conceito de canção está estritamente relacionado à ideia de canto, fato que mostra que esse gênero de composição está fundamentado na relação existente entre o verbal e o musical, dois sistemas sógnicos que se complementam e viabilizam um estudo de natureza artístico-literária.

O diálogo entre as artes é algo que tem se ampliado consideravelmente. Nos últimos anos, os estudos que mesclam literatura e outros sistemas sógnicos estão, cada vez mais, ganhando espaço nos ambientes acadêmicos. Neste cenário, nota-se que as abordagens investigativas que abrangem as relações entre canção e literatura têm se destacado. A palavra cantada torna-se um elemento peculiar e passível de análise – poesia, melodia e voz –, substrato de um mesmo corpo que envolve o texto, a música e a *performance*.

Ao tratar sobre esses três elementos, em um debate sobre o que vem primeiro na execução de uma canção, a pesquisadora Ruth Finnegan¹ (2008) provoca o interlocutor com a seguinte indagação: o que então significa “canção”? Em resposta, a autora destaca: “A canção é um fenômeno tão difundido por todos os tempos e culturas que pode sem dúvida ser considerada como um dos verdadeiros universais da vida humana [...] há algo especial na palavra cantada” (FINNEGAN, 2008, p. 15). Dessa forma, é essencial no processo de investigação desvendar essas peculiaridades da canção, identificar os elementos simbólicos e representativos que estão *no* e *para além* do texto que compõe essa configuração híbrida e que se materializam na letra poética.

Luiz Tatit (2002, p.11), ao discorrer sobre a canção, dedica-se, inicialmente, à arte de elaborar tal signo. Para o autor, “compor uma canção é procurar uma dicção

¹ Tradução de Fernanda Teixeira de Medeiros.

convincente. É eliminar a fronteira entre o falar e o cantar. É fazer da continuidade e da articulação um só projeto de sentido”. Na visão do pesquisador, quem produz esse tipo de arte tem algo peculiar em sua habilidade, em suas palavras: “o cancionista mais parece um malabarista. Tem um controle de atividade que permite equilibrar a melodia no texto e o texto na melodia, distraidamente, como se para isso não dependesse qualquer esforço” (TATIT, 2002, p. 9). Outrossim, enveredando por essa linha, a ação de compor é caminhar por trilhas (des)conhecidas apresentando algo inusitado, que chame a atenção do leitor/ouvinte através de dois elementos sógnicos que se unem para fazer germinar um novo grão.

Segundo Sylvia Cyntrão (2014, p. 1), a canção deve ser entendida “como um gênero artístico híbrido de duas séries ou sistemas sógnicos de base – o literário e o musical – vetor estético de representação existencial”. Para a pesquisadora, baseada no pensamento de Umberto Eco, “historicamente falando, na canção, a palavra não representa uma linguagem autônoma. Uma canção é um composto entre elemento melódico, linguístico e entoativo” (CYNTRÃO, 2008, p. 60). Assim, é a partir desse hibridismo sistêmico que se torna possível se estabelecer pontes entre a palavra que compõe a canção e a palavra que se encontra inserida no discurso poético.

O valor estético e cultural dos versos dos compositores é o que forma o limiar da poeticidade presente nas letras. Nesse sentido, os procedimentos metodológicos de análise desse gênero se aproximam dos aspectos investidos em um estudo de um texto literário tradicional, “começam com o levantamento dos constituintes do texto: a perspectiva narrativa, os personagens, as imagens” (CYNTRÃO, 2008, p. 60), e seguem com o acompanhamento do modo como esses elementos se relacionam dentro do texto.

Essa relação de proximidade entre a canção e o texto literário também não é algo novo. Estudiosos como José Ramos Tinhorão, Luiz Tatit, Affonso Romano de Sant’Anna e Solange Ribeiro são alguns exemplos que evidenciam essa possibilidade de atrelar o discurso melódico com a linguagem poética – algo que se encontra *para além* do texto literário escrito. Dessa forma, para se estudar letra de canção é necessário compreender os processos desse envolvimento entre a construção poética e musical.

Claudia Neiva de Matos (2008), em seu texto *Poesia e Música: laços de parentes e parceria*, faz alguns apontamentos pertinentes para essa relação bilateral. Diante desse cenário, a autora elabora um paralelo entre as categorias que ela

estabelece como “parentesco” e “parceria”, na tentativa de ratificar a aproximação das artes irmãs. Para Matos (2008, p. 83), existe “uma relação idealizada de *parentesco*: certa similaridade ou equivalência intrínseca de predicados e poderes em ambas as artes, cujo princípio de harmonização poderíamos representar na fórmula *poesia ≈ música*”. Essa categoria tornou-se mais notória especialmente em torno das discussões sobre música erudita que também dialogava com a poesia escrita, mesmo em lados distintos. Já a segunda categoria proposta por Matos (2008, p. 83, grifos da autora), “dedica-se principalmente a interrogar as modalidades de *parcerias* entre as duas artes: os processos de articulação entre texto poético ou verbal e texto musical, que poderíamos representar na fórmula *poesia + música*”. Essa modalidade pode ser classificada como algo mais próximo dos estudos realizados nos dias atuais, pois se dedica aos vínculos que se estabelecem e se adéquam à construção dos fenômenos que envolvem a palavra cantada, levando em consideração um terceiro fator – a voz humana.

Segundo Tatit (2002, p. 14), “sem a voz que fala por trás da voz que canta não há atração nem consumo. O público quer saber quem é o dono da voz. Por trás dos recursos técnicos tem que haver um gesto, e a gestualidade oral que distingue o cancionista está inscrita na entoação particular de sua fala”. Por conseguinte, tanto na arte da poesia como no âmbito musical, a voz é elemento primordial, está *para além* do corpo materializado na duração das canções. Ao fazer uso da voz, o cancionista permite-se ultrapassar os limites da realidade e conduz o ouvinte para o universo melódico e poético, possível dentro da canção, ou seja, “é quando o cancionista tem o poder de aliviar as tensões do cotidiano, substituindo-as por tensões melódicas, em que só se inscrevem conteúdos afetivos ou estímulos somáticos” (TATIT, 2002, p. 16).

Dessa forma, a voz performática que “fala” indica a presença de um corpo também vivo que está ali, no momento do canto. Assim, ao se comunicar com o ouvinte, o sujeito que reverbera o som compartilha o gesto oral mais corriqueiro, “mais próximo da imperfeição humana” (TATIT, 2002, p. 16). Nessa troca de sons e sentidos é que os sujeitos se aproximam, o artista se coloca na condição de ouvinte e este, por sua vez, sente-se um pouco artista. Assim, a partir dessa relação de reciprocidade é que a canção emana seu efeito de encantamento através da palavra e do som.

Para Paul Zumthor (2007), a performance é o elemento privilegiado na transmissão de uma mensagem. O que é dito ganha valor a partir do momento em que se é possível perceber um sujeito atuando no processo de reconstrução da leitura.

Portanto, “o eu só importa pelo que ele denota: a saber, que o encontro da obra e de seu leitor é por natureza estritamente individual, mesmo se houver uma pluralidade de leitores no espaço e no tempo” (ZUMTHOR, 2007, p. 50-54). Destarte, é essa pluralidade que cabe ao investigador desvelar, pois o discurso sempre se apresenta permeado de outras configurações, conhecimentos e memórias.

Isso posto, Matos (2008) tece importantes reflexões sobre o percurso histórico que tornou essa (re)aproximação possível – de modo mais específico, entre linguagem poética e música. Para a autora, essa parceria:

[...] se articula, entre outros aspectos, com o revigoramento da palavra e sensibilidade lírica, que se exprimem tanto na produção de poesia em versos quanto na exploração da subjetividade e da poeticidade por grande parte do repertório em prosa, o romance e o drama (MATOS, 2008, p. 86).

Esses apontamentos sobre a articulação entre signos musicais e literários são partes de um projeto mais amplo, difundido ao longo do Romantismo, como movimento literário. O lirismo verbal e as articulações musicais juntos desempenhavam a função de representar aquilo que não poderia ser somente expresso verbalmente, porém estava relacionado com o que havia de mais profundo e atemporal das experiências transcendentais do homem. Assim, música e poesia “seriam capazes de falar muito intimamente *da* e *para* alma humana” (MATOS, 2008, p. 86, grifos nossos).

Na estética de outro movimento literário, o Simbolismo, essa relação de proximidade se intensificou. Com o intuito de renovar o processo de criação poética, por meio de diferentes projetos e experimentações, os recursos melódicos produzidos pela palavra, em especial, tornaram-se um dos pontos nodais da escrita dos poetas dessa geração. Como exemplo, citamos o poeta francês Paul Verlaine, cujos versos, ao invés de se estruturarem a partir de uma lógica discursiva, priorizavam figuras rítmicas, texturas sonoras e inflexões melódicas. Vejamos um poema de sua autoria:

Chanson D’Automne

Lessanglotslongs
Des violons
De l’automne
Blessentmoncœur
D’une langueur
Monotone.

Tout suffocant
 Et blême, quand
 Sonnell'heure,
 Je me souviens
 Des jours anciens
 Et je pleure;
 Et je m'en vais
 Au vent mauvais
 Qui m'emporte
 Deçà, delà,
 Pareil à la
 Feuille morte.

De *Fêtes galantes* (1869)

Canção de outono²

Estes lamentos
 Dos violões lentos
 Do outono
 Enchem minha alma
 De uma onda calma
 De sono.
 E soluçando,
 Pálido quando
 Soa a hora,
 Recordo todos
 Os dias dourados
 De outrora.
 E vou à-toa
 No ar mau que voa,
 Que importa?
 Vou pela vida,
 Folha caída
 E morta.

Além do Simbolismo, a relação da música com a poesia também ganhou notoriedade no Modernismo brasileiro, em especial por conta das preocupações estilísticas e da formação abrangente de Mário de Andrade. Trata-se de um período em que os poetas e ideólogos do movimento procuraram construir uma síntese tensa de elementos advindos dos modelos europeus com a cultura brasileira, em diversos âmbitos artísticos – música, poesia, pintura, etc.

Nesse contexto, em 1928 é lançado o *Ensaio sobre música brasileira*, um dos principais trabalhos de Mário de Andrade. Para a pesquisadora Elizabeth Travassos

²Tradução de Guilherme de Almeida

(2003), essa obra serviu como uma premissa sobre composição, já que o autor elencou os “caminhos” que deviam ser seguidos pelos compositores para se constituir uma música nacional, que incorporasse os moldes do Brasil e não somente os modelos europeus, adotados até então. Também lançado em 1928, o romance *Macunaíma* veio chancelar a proposta do intelectual paulista. Através de uma rapsódia, uma forma considerada musical, o escritor enfatiza a necessidade de se criar um projeto estético nacional, fundindo em um só texto os muitos elementos populares que compunham os diversos matizes da cultura brasileira.

Ainda sobre o Modernismo, a canção encontrava-se no centro das relações entre os músicos e os literatos. Segundo Matos (2008, p. 91), “todos os compositores importantes do período modernista (Luciano Gallet, Lorenzo Fernández, Camargo Guarnieri, o já falecido Alberto Nepomuceno) escreveram musical vocal, e o seu principal manancial poético foi a obra dos escritores contemporâneos, com destaque para Manuel Bandeira”. Tinhorão (1990), em *Pequena História da música popular*, também relembra essa aproximação patente no período modernista, inclusive com músicos que desejavam “montar” um novo tipo de samba, mesclando os procedimentos musicais clássicos e o *jazz*, voltados mais para a vocalização colhida na interpretação “de cantores como Ella Fitzgerald, e de uma mudança da temática para o campo intelectual mais identificado com os componentes do grupo, ou seja, da poesia erudita (o que explica o sucesso do poeta Vinícius de Moraes como letrista)” (TINHORÃO, 1990, p. 223).

Além desses exemplos, vale mencionar a própria chegada de Tom Jobim ao movimento da música popular, que se deu a partir da frustração do compositor com a música erudita e que buscou elaborar em suas composições algo mais próximo da linguagem poética do cotidiano, em que a sugestão de imagens estivesse mais evidente do que a própria elaboração dos arranjos e de outros elementos musicais. A palavra, em algumas canções de Tom Jobim, passa a ser um elemento estruturador do discurso musical. Em determinadas obras, as palavras são empregadas como “individualidade sonora” (BRITO, 1974, p. 22), procurando não remeter a elementos externos a sua própria impulsão rítmico-melódica, por meio de um processo que se aproxima da iconicidade. Ou seja, o compositor deixa de construir metáforas sobre o que é dito e elabora seu discurso de maneira mais concreta e objetiva. Especialmente

sobre esse aspecto, podemos mencionar a letra da canção “Águas de Março”³, composta em 1972. Vejamos um trecho:

É pau, é pedra, é o fim do caminho
 É um resto de toco, é um pouco sozinho
 É um caco de vidro, é a vida, é o sol
 É a noite, é a morte, é o laço, é o anzol
 É peroba do campo, é o nó da madeira
 Caingá candeia, é o Matita-Pereira

É madeira de vento, tombo da ribanceira
 É o mistério profundo, é o queira ou não queira
 É o vento ventando, é o fim da ladeira
 É a viga, é o vão, festa da cumeeira
 É a chuva chovendo, é conversa ribeira
 Das águas de março, é o fim da canseira
 É o pé, é o chão, é a marcha estradeira
 Passarinho na mão, pedra de atiradeira

[...]

Fonte: <https://www.lettras.mus.br/tom-jobim/49022/>

Dando continuidade às discussões sobre a proximidade existente entre poesia e música, Matos (2008) evidencia que também existe uma manifestação de interesses próximos entre as duas artes, mais particularmente sobre a música erudita. Para a pesquisadora “desde o início do século XIX, colhia-se na arte e na terminologia literária vários de seus conceitos e valores, mesmo quando se tratava de música puramente instrumental” (MATOS, 2008, p. 88). Este é o caso do “poema sinfônico”, forma musical desenvolvida principalmente pelo compositor e pianista húngaro Franz Liszt. Nesse tipo de composição, inspirada em um texto literário, os instrumentos da orquestra procuram descrever eventos visuais e criar diversos planos afetivos próprios das narrativas literárias.

No Brasil, a aproximação entre as duas expressões artísticas também foi significativa, principalmente ao longo do século XIX com as produções de modinhas. O fato é que desde o Primeiro Reinado “compositores de modinha musicaram, além

³Segundo Torres (2014, p. 96) “Esse processo de concretização das palavras se aproxima das ideais dos intelectuais da moderna literatura brasileira, que defendiam que a poesia deveria se ater à força visual e sonora das palavras, sem deixar o sentido ocupar um primeiro plano. Conforme o pensamento de Mário de Andrade (1982, p. 245), ‘na poesia modernista, não se dá, na maioria das vezes concatenação de ideias mas associação de imagens e principalmente: SUPERPOSIÇÃO DE IDEIAS E IMAGENS (sic). Sem perspectiva nem lógica intelectual”.

de textos anônimos ou de poetas menores e caídos no esquecimento, praticamente todos os poetas importantes do país: Castro Alves, Gonçalves Dias, Olavo Bilac e muitos outros” (Ibidem). Dessa forma, pode-se afirmar que a relação imbricada entre esses dois germes encontra-se fundamentada na associação entre músicos e literatos, que compartilham do mesmo significante. É notório que, ao longo dos anos, esse interesse ampliou-se de forma significativa.

O esforço em investigar os elementos da palavra cantada ganhou (e ganha) notoriedade em diversas áreas. Tornou-se um estudo que, é possível dizer, subjaz a uma única área. Assim,

Ciência do século XX por excelência, nutrida pelo pensamento estrutural e das relações entre linguística e literatura (pensamento poesia + música) que ele ajudou a fomentar, ligada ao desenvolvimento de formas de arte multissêmicas, híbridas, compósitas, a semiótica contemporânea parece especialmente bem aparelhada para trabalhar a canção, formato poético-musical cujo consumo explode nos últimos 100 anos (MATOS, 2008, p 94).

No entanto, essas abordagens, no meio acadêmico, deram-se de modos distintos. Para esclarecer esse fenômeno, é importante registrar as considerações da pesquisadora Solange Ribeiro, um dos primeiros nomes a trazer para o Brasil os estudos com esses elementos próximos, ou melhor, “parceiros”.

Segundo Ribeiro (2003), esse tema é o objeto de estudo da melopoética – uma “disciplina indisciplinada” –, nas palavras de Steven Paul Scher, citado por ela em seu texto *Introdução à Melopoética: a música na literatura brasileira*. A pesquisadora, ao estabelecer um estudo comparativo entre as diferentes linguagens estéticas, observa que alguns fenômenos fônicos e acústicos podem ser percebidos nas duas artes. Um dos principais elementos comuns às artes irmãs, na visão de muitos estudiosos, é o tema – ideia principal, o conteúdo explorado pelo texto, seja ele musical ou literário. Solange Ribeiro (2003, p. 32) aponta outros elementos compartilhados entre os dois sistemas: “[...] imagens acústicas, assonâncias, consonâncias, aliterações, onomatopéia, variações tímbricas e distribuições fonemáticas, além de elementos relacionais, essência do ritmo e da métrica, acentuação tônica, rima, *enjambement* e pausas expressivas”. Inerentes ao estrato sonoro, os pontos de convergência citados são aspectos identificáveis no primeiro contato com o texto. Ao se declamar os versos ou cantá-los, logo se percebe suas nuances mais salientes. Ribeiro (2003, p. 43) acrescenta que, assim como na

literatura, na música também se recorre com frequência a citações, alusões intertextuais e a outras composições. Segundo ela: “Neste caso, como em textos literários paródicos, a reescrita musical pode servir de variados objetivos”.

Paulo Henriques Britto (2000) denomina de “memória do lido” o processo dialógico de um texto com outros textos, no que se refere ao universo da literatura. Assim, uma das formas de representar esse momento passado que foi significativo é fazer o seu registro com suas características novas ao que foi lido no tempo pretérito. No âmbito da música, percebe-se que esse processo, também na dinâmica dialógica entre música e literatura, manifesta-se como uma forma de dizer - *eu li*, mas também dizer - *eu ouvi* e “foi assim que isso me afetou” (BRITTO, 2000, p. 24). O pesquisador complementa:

[...] a memória individual é um repertório de causas, explicações e justificativas que lhe permitem criar o seu mito pessoal de individualidade única e singular, a ser fruído pelo leitor – o qual por meio do processo de identificação, sente-se gratificado ao constatar que também seu eu, tão único e singular quanto o do poeta, tem algo incomum com ele (BRITTO, 2000, p. 24).

De acordo com a reflexão de Britto, pode-se depreender que a fusão entre a poesia lírica e a condição humana é o que possibilita a identificação do sujeito com a escrita poética – fato que pode proporcionar uma sensação de prazer. Segundo o pesquisador, há uma afeição entre leitor e poeta, tendo em vista que ambos se encontram em situação de vulnerabilidade diante das múltiplas situações descritas em um poema. Vivenciar as mesmas situações, cada um à sua maneira, intensifica a identificação e a sensibilidade com os versos. Isso ocorre tanto por parte do poeta, como da pessoa que lê seus versos.

Tomando por base os argumentos de Britto (2000), é possível identificar em algumas canções de Chico Buarque essa ligação direta com o que foi lido pelo cancionista – suas memórias literárias. Nos exemplos que se seguem, nota-se um diálogo fecundo entre Chico Buarque e a literatura moderna. Na primeira canção há um intertexto com o poema “Autopsicografia”, de Fernando Pessoa; na segunda, com a letra poética de “Garota de Ipanema”, de Vinícius de Moraes; na terceira, com o “Poeminho do contra”, de Mário Quintana.

Ela Faz Cinema

Quando ela mente
 Não sei se ela deveras sente
 O que mente para mim
 Serei eu meramente
 Mais um personagem efêmero
 Da sua trama
 [...]

(HOLLANDA, 2006, p. 435)

Bolero Blues

Neste crucial momento
 Neste cruzamento
 Se ela olhar para trás
 É bem capaz de num lamento
 Acudir ao meu olhar mendigo
 Mas aquela ingrata corre
 E a Barão da Torre e a
 Vinicius de Moraes

[...]

(HOLLANDA, 2006, p.434)

Leve

O meu coração, meu coração
 Meu coração parece que perde um pedaço, mas não
 Me leve a sério
 Passou este verão
 Outros passarão
 Eu passo....

(HOLLANDA, 2006, p. 407)

As letras buarqueanas, pelo fato de apresentarem um visível diálogo da literatura com a música, despertaram a atenção de muitos interlocutores tanto da música popular brasileira, quanto da literatura escrita. Por isso mesmo, Carlos Rennó, ensaísta e compositor, considerou Chico Buarque um trovador moderno, levando em consideração “o enorme engenho-e-arte do conjunto de suas letras e músicas (de suas *poemúsicas*, digamos assim)” (RENNÓ, 2014, p. 52-53, grifos do autor).

1.1.1 Chico Buarque: um malabarista da palavra cantada

Na história da música popular urbana do Brasil, muitos são os nomes que se consagraram na arte de fazer canção, gênero que se consolidou dentre as variadas

formações acústicas presentes no país. Entre eles, Chico Buarque de Hollanda, certamente, é um dos nomes que ganhou mais notoriedade. Um artista que, desde as primeiras produções, deixava patente sua habilidade como “malabarista” – termo que Luiz Tatit (2002) emprega para referenciar o trabalho dos cancionistas. Nas palavras de Nelson Motta (1994, p. 113), “o Brasil se apaixonou por suas músicas e letras, por seus olhos e sua timidez, por seu brilho seco e sua inteligência emocionada”. E complementa: “sua poesia ágil e moderna, com sólidas raízes no Brasil, unia o popular e o sofisticado em suas harmonias e melodias, avançava pelos caminhos abertos por Tom, Vinicius e João, ídolos máximos do novo ídolo brasileiro”. Chico Buarque chegou a ser considerado pelo ensaísta como um “grande poeta musical” (MOTTA, 1994, p. 171).

Sobre o trabalho de Chico Buarque, essa correlação com o universo literário não se deve, única e exclusivamente, pela elaboração de texto romanesco (algo que também merece destaque, porém está para além do escopo da presente pesquisa), mas sim, e principalmente, pela linguagem poética que suas letras carregam. Não é apenas em tempos mais atuais que as canções, de modo específico as de Chico Buarque, ganham *status* de objeto de estudo no âmbito acadêmico, mais precisamente no campo literário. A título de conhecimento, a seguir são listados alguns dos principais trabalhos de pesquisa que resultaram em publicações⁴.

Adélia Bezerra de Meneses, dentre outras publicações, lançou dois trabalhos considerados clássicos sobre Chico Buarque: *Desenho mágico: poesia e política em Chico Buarque* (2002) e *Figuras do feminino na canção de Chico Buarque* (2001). Pode-se citar ainda Ana Clara Peres, com o livro *Chico Buarque: recortes e passagens* (2016); Anazildo Vasconcelos da Silva, com os livros específicos sobre a poética do artista carioca: *Quem canta comigo: representações do social na poesia de Chico Buarque* (2010) e *A poética e a nova poética de Chico Buarque* (1980) – segunda edição do livro lançado em 1974; Heloisa Maria Murgel Starling, com a publicação *Uma pátria para todos: Chico Buarque e as raízes do Brasil* (2009); Alfredo Werney Lima Torres, com o livro *Música e palavra nas canções de Chico Buarque e Tom Jobim* (2014); Gilberto de Carvalho, com *Chico Buarque: análise poético-musical* (1982);

⁴Esses são apenas alguns dos trabalhos pertinentes sobre as canções de Chico Buarque que foram publicados em formato de livros impressos, porque há também várias teses de doutorado, dissertações de mestrado e artigos publicados sobre as letras poéticas do compositor. Vale ainda ressaltar que sua fortuna crítica no campo das letras não se limita ao estudo sobre suas canções, já que existem também diversas publicações sobre os textos para o teatro, os romances e suas obras de literatura infantil.

Jacira Fagundes, com o título *Pra ver a banda passar: contando histórias de amor* (2018); Lígia Vieira César, com *Poesia e Política nas canções de Bob Dylan e Chico Buarque* (1993); Maria Helena Sansão Fontes, com *Sem fantasia: masculino-feminino em Chico Buarque* (2003); Rinaldo de Fernandes com, *Chico Buarque do Brasil: textos sobre as canções, o teatro e a ficção de um artista brasileiro* (2003) e *Chico Buarque: o poeta das mulheres, dos desvalidos e dos perseguidos* (2013); Solange Ribeiro, com *De mendigos e malandros: Chico Buarque, Bertolt Brecht, John Gay – uma leitura transcultural* (2011) e Sylvia Helena Cyntrão, com *Chico Buarque: sinal aberto* (2015).

Trabalhos como os mencionados ratificam o teor literário presente nas letras de Chico Buarque, aspecto este que a presente pesquisa entende demonstrar. Essa presença da tradição literária no discurso poético-musical buarqueano, em muitos momentos, surge pela intertextualidade (direta ou indireta), pela capacidade na elaboração do imagético no texto, pelo diálogo que se estabelece entre as letras e as obras literárias e até mesmo pelos trabalhos musicais que foram elaborados, de modo específico, para uma obra literária (teatral).

Tatit (2002, p. 238) evidencia a aproximação do compositor em estudo com o fenômeno literário. Para o pesquisador, a dicção de Chico “está visceralmente comprometida com o mito, o drama e as emoções próprios do pensamento narrativo. Tudo, para o autor, deve ser analisado e encenado, se não na fonte de criação, pelo menos na hora da captação do sentido final”. Suas composições configuram-se como sínteses narrativas, envolvem os mecanismos da narratologia. Assim, “num estado de paixão imbricam-se vários programas narrativos, o que vai definir o teor tensivo do texto é seu modo de compatibilização com a melodia” (TATIT, 2002, p. 238), uma vez que palavra e música caminham juntas na produção de sentido de uma canção.

Tatit (2002) destaca ainda a importância de se levar em consideração o grau de profundidade das canções de Chico Buarque, considerando que “profundidade em canção popular é a condensação de temáticas gerais, difusas e complexas, como *solidão, liberdade, amor*, num breve espaço de tempo (por volta de três minutos) intensamente ativado do ponto de vista emocional” (TATIT, 2002, p. 234, grifos do autor). Nesse sentido, as canções profundas, maioria das produções buarqueanas, são composições que só dizem o que a melodia tem capacidade de intensificar. Para tanto, é necessário um conhecimento dos mecanismos que estão sendo manipulados, “um discernimento aguçado na interpretação das insinuações entoativas e, conseqüentemente, na escolha de um texto compatível” (TATIT, 2002, p. 234). Para

o semiótico, todos os grandes compositores tiveram experiências com composições profundas, porém, no caso de Chico Buarque, nota-se que ele fez desse aspecto sua dicção.

Diante desse cenário, pode-se relacionar a noção de profundidade em canção com a ideia de narrativas, que se constituem como elementos sintagmáticos que encontram no mito a configuração literária/poética. As articulações do que é narrado e o modo como é narrado, dentro de uma canção, auxiliam o ser a pensar sobre o mundo, em sua vida particular e em sua vida social.

As primeiras canções de Chico Buarque já se configuravam como algo novo. Sobre “A banda”, uma das primeiras composições do artista carioca, diz Nelson Motta (1994, p. 112): “era irresistível a combinação da música e letra, ritmo e melodia, simplicidade e sofisticação, passado e presente”. Ao mesmo tempo em que as ações são narradas, elas são interrompidas para ver a banda passar. E assim, muitos pararam para ver e ouvir o crescimento musical de Chico. Essa habilidade de unir melodia e letra marcou a carreira artística do compositor, de modo que o engenho poético-musical de suas narrações/canções foi aprimorado ao longo de suas produções.

Sobre esse aspecto, convém notar que o próprio estilo musical ao qual o compositor está vinculado pressupõe essa proximidade com o ato de narrar situações da vida cotidiana. A Bossa Nova, de uma forma geral, foi ganhando espaço no cenário musical brasileiro no final da década de 1950 e trazia esse novo “jeito” de cantar/tocar. Uma linguagem próxima do samba, porém com um tratamento musical e poético mais representativo das vivências dos sujeitos imersos na vida moderna urbanizada do Rio de Janeiro, marcado por um lirismo mais “espontâneo, intimista, levemente irônico, que buscou a poeticidade intimista do cotidiano por meio de uma linguagem de queixa e desabafo” (BRITTO, 2000, p. 140).

Tinhorão (1990, p. 228, grifos do autor), pautado por um olhar histórico, relaciona os novos gêneros musicais da década de 1960 com a política desenvolvimentista da época:

[...] no início da década de 60, com a realidade política *desenvolvimentista* iniciada durante o governo de Juscelino Kubitschek se revelava incapaz de absorver no seu quadro econômico as primeiras gerações de profissionais universitários, a falta de perspectiva de ascensão sócio-econômica levou os estudantes a uma atitude de participação crítica da realidade, o que os conduzia

inapelavelmente ao campo da política. O reflexo mais visível dessa nova atitude da jovem geração carioca da classe média dos anos 60 foi a formação da União Nacional dos Estudantes, a UNE, de um Centro Popular de Cultura, o chamado CPC.

Na compreensão de Tinhorão, portanto, a geração dos músicos bossanovistas – geração esta que originou a chamada canção de protesto – surge com a necessidade de denunciar, de falar/cantar sobre o vivido. Os jovens que compunham suas produções artísticas, em diversas áreas, estavam engajados em fazer cultura e em propor transformações sociais pela via da arte. Em geral, o que se nota nas canções é um discurso que enfatiza a mensagem política, muito embora a pesquisa estética não seja renegada.

Tinhorão (1990) classifica Chico Buarque, Edu Lobo e Geraldo Vandré como bossanovistas da segunda geração, que já cantavam nos festivais das faculdades, algo que dava muita visibilidade aos artistas, o que, logo em seguida, despertou o interesse dos programas de televisão. A indústria cultural também iria se beneficiar com o talento dos jovens compositores, pois realizar programas em canal aberto era uma estratégia para se tornar conhecido, “mandar o seu recado” e ser ouvido por milhões de interlocutores que se sintonizavam nos programas da época.

O pesquisador Jairo Severiano (2013) apresenta, em seu texto *Uma história da música popular brasileira: das origens à modernidade*, as afirmações do próprio Chico Buarque sobre o diálogo musical de suas composições com o estilo da Bossa Nova e como as questões que o país vivenciava na época (mais precisamente em 1965) contribuíram para sua formação artística. O autor menciona que: “Chico Buarque se afirmaria no decorrer dos anos seguintes como um intelectual, autor de diversificada obra musical-literária, especialmente comprometida com as questões sociais, nunca, porém, panfletária” (SEVERIANO, 2013, p. 366).

Adélia Bezerra de Meneses (2000) faz algumas reflexões críticas sobre a negação de Chico Buarque como um cantor de protesto. Nas palavras da pesquisadora, mesmo o músico não se reconhecendo como tal, “algumas de suas composições cumpriram historicamente o papel de canção de protesto, ou melhor, foram como tal utilizadas” (MENESES, 2000, p. 70). Segunda a autora:

Talvez, no caso de Chico Buarque, melhor do que se falar em ‘canções de protesto’, seja falar em canções de repressão. Algumas delas dizem mais a respeito da época em que surgiram do que muitos livros sobre assunto. Não que elas pretendam ser o registro fotográfico

dessa época, ou que representem (como de fato o são) um *documento* histórico: mas porque nelas, introjetado, está o ‘clima’ do seu tempo (MENESES, 2000, p. 70, grifos da autora).

As experiências do vivido ganham forma, estrutura melódica e morfológica (o jogo com as palavras) nas composições de Chico Buarque, especialmente no cancionário de seus três primeiros discos (*Chico Buarque de Hollanda*, *Morte e Vida Severina* e *Chico Buarque de Hollanda vol. 2*). Na concepção de Meneses, a recusa de um passado/presente e a expectativa de um futuro novo tornou-se a força-motriz das canções nesse período, uma mescla entre crítica e utopia. Essas ideias aqui aventadas são mais bem desenvolvidas em seu livro *Desenho mágico: poesia e política nas canções de Chico Buarque*.

A forma de compor de Chico Buarque, rigorosa em seus aspectos formais e alinhada ao discurso literário, como se percebe, decorre de sua própria formação intelectual. Ainda muito jovem, o artista fazia parte do grupo de intelectuais que se reuniam nos apartamentos no Rio de Janeiro (Gávea/ Copacabana). Assim, desses encontros, em que se celebrava também a vida boêmia, resultaram importantes parcerias artísticas.

Figura 1 – Encontros literários e musicais



Legenda: Manuel Bandeira, Chico Buarque, Tom Jobim e Vinícius de Moraes

Fonte: <http://miltonribeiro.sul21.com.br/tag/chega-de-saudade/>

Desde o início de sua carreira, Chico Buarque mostrou habilidade no manejo do código verbal. O lançamento do seu primeiro LP, em 1966, já revelou um compositor que estabelece um fecundo diálogo intertextual com a série literária. O disco trouxe canções como “Pedro pedreiro”, “Tem mais samba” e “A banda”. Estas obras chamam a atenção não apenas por conta da articulação empreendida entre

palavra e melodia, mas também por possuírem textos que se utilizam de expedientes próprios do universo da poesia literária, como recursos fonoestilísticos e construção de imagens poéticas. Na canção “Pedro pedreiro”, por exemplo, ao narrar as dificuldades enfrentadas por um trabalhador de construção em seu dia-a-dia, o compositor explora a consoante oclusiva bilabial – /p/ e consoante vibrante /r/, criando um sugestivo efeito acústico:

Pedro **p**edreiro **p**enseiro **e**sperando o trem
 Manhã, **p**arece, carece de **e**sperar também
Para o bem de quem tem bem
 De quem não tem vintém
Pedro **p**edreiro fica assim **p**ensando
 Assim **p**ensando o tempo **p**assa
 E a gente vai ficando pra trás
Esperando, **e**sperando, **e**sperando
Esperando o sol
Esperando o trem
Esperando o aumento
 Desde o ano **p**assado
Para o mês que vem

(HOLLANDA, 2006, p. 141)

A canção apresentada é um dos exemplos de que Chico Buarque não se empenha somente em criar narrativas sobre a vida cotidiana das classes mais oprimidas do país, pois há também um visível cuidado com a poética de sua expressão. Ao explorar o efeito sonoro das consoantes, o compositor cria um efeito de tensão que representa a espera do operário pelo trem e a sua própria ação de construir – situações que ecoam ruídos constantes. No tocante ao aspecto narratológico, essa canção tornou-se uma das mais conhecidas. Narrar situações costumeiras “de quem não tem um vintém” perdurou os anos de trajetória musical de Chico Buarque e agregou aspectos poéticos a sua letra.

Importante mencionar que, além de “Pedro pedreiro”, outras canções também se tornaram emblemáticas. Ainda nos dias de hoje as pessoas esperam “a banda passar/ cantando coisas de amor”, ainda se lembram da Rita, que levou “o sorriso de seu amor” e “nem lembrança deixou”. E assim, são tantas outras histórias que continuam presentes no imaginário de seus ouvintes e leitores. Narrativas musicais que fizeram parte da vivência real e/ou ficcional do artista, que passou a incorporar em seu fazer artístico as tensões políticas de sua época. Em um tempo de pouca liberdade, era necessário fazer uso de estratégias retóricas para não se deixar calar

pela censura. O Brasil continuou ouvindo a voz, cantando as canções, refletindo as letras e reverberando as ressonâncias provocadas por suas composições. Uma aliança que permanece até os dias atuais, sua música, suas palavras e a nossa história.

1.2 Registro memorialístico e canção popular urbana

*Num tempo
Página infeliz da nossa história
Passagem desbotada na memória
Das nossas novas gerações*

Chico Buarque (Vai passar, 1984)

Para dar continuidade às discussões aqui propostas, é importante traçar o percurso histórico do surgimento da canção no meio social urbano. A finalidade é desvelar esses dois aspectos que permeiam a presente pesquisa – a representação da cidade e os elementos memorialísticos da canção que se encontram imbricados em parte da produção de Chico Buarque.

Muitas de suas produções marcaram uma geração e, hoje, o que se nota são as reverberações de seus significados para a história de parte significativa da sociedade brasileira, que, mesmo experienciando um tempo de silêncio imposto, não se calou. Esses e outros registros ainda permanecem (e permanecerão) no âmbito mnemônico. Desse modo, antes de abordar a canção e suas reverberações na sociedade, é necessário discutir sobre memória, pois, sendo a letra poética um campo de estratos também discursivos, suas reminiscências também são significativas tanto para o passado como para o futuro – tempos intimamente conectados.

Trabalhar com memória é, em primeiro plano, reconhecer e identificar sua forte ligação de dependência e composição do passado e do presente. Imbricada entre os dois tempos, rememorar é retomar o que passou no momento que se vive (presente). Esse jogo com o vivido nos leva a compreender a relação mnemônica com a linguagem, especificamente com a letra poética. Como ponto de partida, é de suma importância para a realização da presente pesquisa a discussão acerca de alguns conceitos que serão basilares para o desenvolvimento das análises. Um dos primeiros conceitos a ser discutido é o de memória. Entender e assimilar sua significação torna-

se uma tarefa primordial. Registre-se a categórica definição utilizada pelo historiador Jacques Le Goff (1992), que assim vislumbra a memória:

[...] propriedade de conservar certas informações, remete-nos em primeiro lugar a um conjunto de funções psíquicas, graças às quais o homem pode atualizar impressões ou informações passadas, ou que ele representa como passadas (LE GOFF, 1992, p. 423).

De acordo com as ideias do pesquisador, é possível compreender que a memória atua como um mecanismo passivo de manipulação pelo ser humano, tendo em vista que a evocação de momentos passados, ativa, respectivamente, o “conjunto de funções psíquicas” (LE GOFF, 1992, p. 423). Porém, essa manipulação quase nunca ocorre de forma linear, por isso uma de suas principais características é a fragmentação. O jogo entre conservar e atualizar informações é responsável por manter presentes as reminiscências do passado, pelo menos aquelas que foram marcantes do ponto de vista do sujeito que as vivenciou. Essa relação binária se aplica tanto ao compositor, que narra através do texto cancional, como para o leitor/ouvinte que também se depara diante de um fato narrado, ou até mesmo imaginado, mas que pressupõe um passado.

Dessa forma, a memória que imagina atua como a forma subjetiva de reviver o passado. A particularização de uma lembrança, na perspectiva de Bergson (2006), pode ser considerada uma espécie de contração do real. Isso faz com que, no texto poético, as imagens sejam apenas idealizadas, ficcionalizadas, mas tendo como ponto de partida o real. Para o filósofo, a memória, acionada pelo mundo exterior, é capaz de traduzir imagens puras, porém, estas podem ser confundidas com a imaginação do sujeito. Neste sentido, a memória torna-se um jogo de formas entre as camadas de percepção e a multiplicidade dos momentos vividos no passado. Este fenômeno ocorre porque nossas experiências acumulam imagens (lembranças), que, mediante a percepção, são ativadas.

Segundo Bergson (2006, p. 61) “o passado só retorna à consciência na medida em que passa a ajudar a compreender o presente e a prever o porvir”. Assim, atua de maneira significativa em relação à temporalidade. Rememorar torna-se evocar o tempo transcorrido ou que se considera como passado – nisso consiste a memória. Sendo também o lembrar uma necessidade inerente ao ser humano. Desse modo, quando canções são rememoradas, seu contexto, compositor(es) e recepção são igualmente evocados. As letras que permanecem no turbilhão de efervescências em

que o mundo se encontra exposto são produções que apresentam uma linguagem esteticamente elaborada, um texto com significações *além do dito*.

As relações de temporalidade, nos meandros da memória, ocorrem em virtude da dinamicidade do tempo. É necessário entender que o passado existe para preservar nossas vivências, sendo, pois, a maneira convicta de que presenciamos ou vivenciamos algo. Na visão de André Comte-Sponville (2006, p. 121) a consciência está diretamente ligada à memória. O que passou não depende mais de nós, mas, sim, da memória para continuar a existir. Em suas palavras: “Se há um dever de memória [...], não é porque o passado existe; ao contrário, é porque ele não existe mais que temos de nos lembrar dele; porque ele só tem a nós para ainda habitar como passado, o presente”.

A propósito, para auxiliar na compreensão do termo “passado”, Le Goff (1992) utiliza a definição dada por Eric Hobsbawm (1972, apud LE GOFF, 1992, p. 212) que aponta como pretérito “o período anterior aos acontecimentos de que um indivíduo se lembra diretamente”. Registrar a memória é presentificar o tempo passado. Esses registros, no âmbito literário, podem surgir em textos de diferentes naturezas, a exemplo das letras poéticas, desde que façam uso da comunicação verbal para estabelecer uma interação. Dessa forma, a memória mantém relação com outros domínios, os musicais, os linguísticos e outros que auxiliam no desempenho do caráter natural da linguagem, mas que permitem uma análise pelo viés *mnemônico*. Isso porque “a linguagem é feita para nós, já que é feita por nós: ela reflete não o estado do mundo, mas da alma, não do presente, mas da memória” (COMTE-SPONVILLE, 2006, p. 68).

Segundo Cyntrão (2008), é a partir de 1960, no Brasil, que a canção popular passa a ser valorizada através da letra poética. Em virtude do momento histórico (regime militar) em que se encontrava o país, é por meio desse gênero que a sociedade encontra seu “porta-voz” para expressar seus anseios e suas revoltas, consoante às ideias da autora - isso em uma perspectiva histórica da literatura. É nesse cenário que os festivais estudantis ganharam notoriedade, pois veiculavam os protestos de uma camada da sociedade que foi, de certa forma, conduzida a se posicionar criticamente diante da realidade na qual o país se encontrava imerso. Pode-se dizer que nesse momento, portanto, é que os laços entre canção e história se tornam mais próximos.

1.2.1 Canção e história

A palavra cantada e o registro histórico são elementos próximos e complementares. Para investigar essa relação de forma mais aprofundada, é necessário retomar as contribuições e os processos que envolveram a canção dentro da história – algo que ficou mais evidente durante o apogeu da canção de protesto⁵. De maneira mais específica, é no auge desse gênero musical que a palavra cantada ganhou características de registro mnemônico e, porque não dizer, já ecoava vozes das cidades.

Nesse sentido, “as *canções de protesto* de conteúdo mais explícito, ou menos, propiciaram a abertura para a valorização do trabalho estético da letra poética e para a consagração por sua densidade e riqueza textuais, de alguns artistas de dupla expressão” (CYNTRÃO, 2008, p. 66). Esses autores de dupla expressão são, na perspectiva de Sylvia Cyntrão, os que podem ser considerados músicos e poetas a um só tempo. Entre eles Caetano Veloso, Gilberto Gil e Chico Buarque. Essa época foi significativa no âmbito artístico de modo geral, porém, visando manter o foco da presente pesquisa, serão investigadas as canções de Chico Buarque, que também vivenciou o turbilhão de fenômenos no Brasil das décadas da Ditadura, logo no início de sua carreira.

Nesse cenário, o próprio Chico Buarque chegou a ser considerado um cantor de protesto, ou seja, aquele músico que registrava nas letras sua indignação diante do cenário que vivia o país ao longo dos “anos de chumbo”. Mesmo que o compositor tenha fugido desse estigma, suas canções tornaram-se hinos de liberdade e entusiasmos sociais. Não é difícil lembrar-se de versos marcantes que ainda são possíveis de serem cantados com todo o sentimento e peculiaridade que a letra e a música exigem, inclusive nos dias atuais, mais de cinquenta anos depois. Como exemplo, tem-se o samba “Apesar de você”, autoria de Chico Buarque e Francis Hime,

⁵ Tinhorão (2013), em *Pequena história da música popular brasileira segundo seus gêneros*, lança comentários sobre as canções de participação e a canção de protesto – gêneros que o pesquisador não separa. Para ele “tais canções, contemporâneas da explosão de vida universitária verificada a partir de 1965, principalmente no Rio de Janeiro e em São Paulo [...], vinham atender a um propósito de protesto particular da alta classe média contra a dureza do regime militar instalado no país. Assim e em resposta a uma certa necessidade de grandiloquência, uma vez que esse tipo de canção exigia um tom épico, os compositores e letristas de música de protesto [...] passam a cantar as belezas do futuro, com dezenas de versos dedicados ao *dia que virá* [...]”. (TINHORÃO, 2013, p. 279, grifos do autor).

que atua como denúncia e convoca os sujeitos à resistência política, tornando-se símbolo de diversas manifestações ao longo de nossa história.

Figura 2 – Manifestação em São Paulo, em 1974



Legenda: VAI PASSAR A NOITE DA DITADURA MILITAR: Samba de Chico celebra a virada da 'página infeliz da nossa história'

Fonte: <http://memorialdademocracia.com.br>

Essa mesma canção, esses mesmos versos ganham notoriedade em notícias de jornais de destaque ainda nos dias de hoje. A reportagem de Juan Arias, publicada no jornal *El País*, edição do Brasil, publicada on line em 2 de setembro do ano de 2016, retoma o trecho: “Apesar de você, amanhã há de ser outro dia”. Segundo Arias (2021), em tempos “complicados”, em que o cenário político pouco muda, e muitas vezes os sujeitos são levados a desanimar, sempre resta a poesia. Em vários trechos da matéria, disponível no site oficial do *El País*, o jornalista deixa evidente que “ninguém é capaz de expressar sentimentos como os poetas. Sejam os nossos sentimentos ou os do conjunto de uma sociedade. E a poesia fala várias línguas ao mesmo tempo”. E ainda acrescenta: “A letra de uma de suas músicas mais famosas, *Apesar de Você*, foi à época, e continua sendo hoje, um exemplo da força da poesia, essa que sempre intrigou e irritou os poderes autoritários” (ARIAS, 2021, grifos do autor). Vale destacar que “Apesar de você”, assim como “Cálice”, é uma canção lembrada/cantada, não raro, durante manifestações políticas de grupos sociais mais progressistas.

Embora, como já se mencionou, Chico Buarque tenha se esquivado dos estigmas de protesto que lhe foram impingidos, suas composições tornaram-se parte

de um imaginário social de resistência política e de luta por direitos sociais. Suas letras, muitas elaboradas com sentido dúbio, estão marcadas pela concretude da linguagem, no sentido de uma linguagem que põe em xeque as idealizações românticas. Estamos diante de letras que propõem uma mescla entre o que foi vivido e percebido pelo compositor na época. Dessa forma, as experiências do passado ainda estão presentes nos discursos da atualidade e sua música é constantemente acionada. Para Tatit (2002, p. 19), “o verdadeiro teor de uma experiência pessoal é inatingível pelo outro e intransmissível por quem viveu”. Segundo o pesquisador, “utilizando a linguagem verbal, podemos recuperar parte dessa experiência [...], projetá-la nos termos habituais da coletividade e obter uma certa empatia por aproximação de experiências”. Como fruto dessa experiência, a canção, especialmente na década de 1960/1970, não se calou. Os textos híbridos incorporaram todos os aspectos necessários, para expressar os contextos vivenciados. Desse modo:

Pela poesia, a originalidade do tratamento espacial e fonológico, o trabalho com as justaposições que rompem a hierarquia discursiva pode criar outra singularidade relacionada ou não com a experiência (ou idéia) inicial. Pela canção, parece que a própria singularidade da existência foi fisgada. Como se o texto coletivizasse a vivência, o tratamento poético imprimisse originalidade, mas o resgate subjetivo da experiência, este, só fosse possível, com a melodia (TATIT, 2002, p. 19).

Canção e História traçaram um visível percurso juntas. No imaginário de interlocutores da música popular urbana, muitas canções permaneceram como hino de resistência. Os registros da história dessa forma musical sempre manifestam o respeito e a sacralização de eventos que presentificaram (e consagraram) artistas da música popular brasileira. Nesse contexto, nomes como Caetano Veloso, Geraldo Vandré, Gilberto Gil, Rita Lee, Tom Zé, Sérgio Ricardo, Edu Lobo, Carlos Lyra merecem destaque. Trata-se de exemplos de compositores que produziram obras musicais – não todo o cancionário, é claro, mas parte considerável dele – com um tom acentuadamente político e de crítica social.

É notório que parte da crítica aponta Chico Buarque, no âmbito musical e literário, como um dos artistas que se destacou nessa época de cerceamento da arte, justamente por causa de alguns de seus trabalhos poético-musicais – em especial *Construção* (1971) e *Sinal Fechado* (1974). Muitos versos e melodias destes trabalhos

foram utilizados como porta-voz de interlocutores que também almejavam enfrentar a repressão da Ditadura Militar. No entanto, mesmo nesse período, as narrativas de Chico não se desvencilharam do núcleo passional⁶. Nesse sentido, suas canções, quando não censuradas, “alcançavam grande repercussão junto ao público cúmplice, que depreendia as mensagens ‘claramente’ cifradas, mas também junto ao público menos avisado que, indiferentemente às questões externas, continuava a saborear as músicas de Chico” (TATIT, 2002, p. 238). Por conseguinte, “virada a ‘página infeliz da nossa história’”, constatou-se que as canções não estavam datadas e que seu poder de encantamento permanecia intacto, ou seja, presentificadas na memória dos interlocutores da chamada MPB.

Segundo o pensamento de Guida (2013, p. 48), em nossa memória não há linearidade, principalmente quando se trata do tempo poético, ou seja, “aquele que não se permite amarrar a engrenagens mensuráveis”. A memória é um modo privilegiado de toda possibilidade de relacionamento entre o passado e o presente, e o que virá. De tal modo que as composições desse período de silêncio (embora se trate de um período de grande efervescência da palavra cantada) permaneceram registradas no imaginário de apreciadores da música popular.

Sobre esse período de produção na carreira de Chico Buarque, Severiano (2013) atesta que:

[...] com essa disposição, e revoltado com a situação que se encontrava o Brasil, Chico inaugurou uma nova etapa de sua carreira com o samba ‘Apesar de Você’, lançado em compacto simples. Disfarçada numa metafórica briga de namorados, a letra dessa canção era uma desabusada mensagem à ditadura que, por incrível que pareça, passou despercebida pela censura, estourou nas rádios e só foi proibida quando sua vendagem já beirava a cifra de 100 mil discos (SEVERIANO, 2013, p. 365-366).

Chico Buarque, de fato, trabalhou com a linguagem cifrada, embora fortemente crítica, com o intuito de não ser perseguido pela censura. Ainda sobre “Apesar de você”, Nelson Motta (1994) considera a canção um samba “extrovertido”, “guerreiro” e “alegre”, que diz o que muita gente queria dizer e ouvir. Para o crítico, a composição funcionou como um recado claro à ditadura, permeado de coragem e abuso, porém contundente, um samba que “lavou nossa alma”. A canção tornou-se,

⁶ Ou seja, são canções que não se desprendem do que é movido pela energia da paixão (TATIT, 2002, p. 238).

como mencionado anteriormente, uma espécie de canto coletivo de resistência, “como um desafio e uma esperança, a primeira que experimentávamos desde 1969... (e a censura quebrou todos os discos) no entanto, ‘Apesar de você’ era a proibição mais pública do Brasil, o que a fazia ainda mais popular” (MOTTA, 1994, p. 223). Motta ainda complementa:

A matemática ‘Construção’, a indignada ‘Deus lhe pague’ e a sufocante ‘Cotidiano’ deslumbraram a crítica e empolgaram o público. Eram canções políticas, líricas, épicas, tudo ao mesmo tempo, e mostravam que as dificuldades não o abatiam, mas até o estimulavam. Chico vive seu melhor momento criativo e transforma-se, contra a vontade, num herói da resistência (MOTTA, 1994, p. 241).

A década de 1970 pode ser considerada um período de intensa criação de Chico Buarque, pois se nota que o seu lirismo crítico foi se estabelecendo como uma importante estratégia composicional. Ao longo dos anos da ditadura, o artista reagiu à pressão que vivenciou “explodindo de criatividade”, nas palavras de Nelson Motta (1994). Essa criatividade é evidenciada pela linguagem elaborada – composta de imagens poéticas cifradas –, que coloca o interlocutor em meio às ambiguidades literárias e o torna parte integrante da canção.

Adélia Bezerra de Meneses (2000) ressalta a habilidade do compositor carioca com a construção imagística de seus versos. Para a pesquisadora, é especialmente nos momentos de crise que a poética de Chico surge com um diferencial. Isso pelo fato de seu cancionário assumir uma nova roupagem no cenário musical brasileiro – uma dimensão da utopia e da crítica social, de maneira direta e contundente, muitas vezes imbricada em si.

Muitas de suas canções, especialmente as que foram compostas entre as décadas de 1960 e 1970, atuavam como instrumento de canalizar as vozes silenciadas, independentes da classe econômica, como é o caso de “Gota D’Água”. Segundo Luiz Tatit (2002, p. 242), “Gota d’Água’ faz parte de peça homônima, na qual seus conteúdos se expandem do núcleo afetivo para a dimensão social e para a questão política da dominação[...]. Por intermédio de ‘Gota d’Água’, a classe média dava seu alerta e fazia sua ameaça velada ao regime político”.

Ao lado de Chico Buarque, outros nomes foram significativos nessa interface entre o discurso literário e o musical. Os artistas que impulsionaram a Tropicália – entre eles Caetano Veloso, José Capinan, Gilberto Gil e Torquato Neto – deram destaque à relação entre a palavra cantada e o registro histórico. O próprio Caetano

Veloso, no livro *Verdades Tropicais* (1997, p. 7) chegou a afirmar: “a palavra poeta encerrava tal grandeza como nenhuma outra poderia, e, mesmo que um tanto secretamente, eu a acolhi em meu coração e procurei aplicá-la a tudo que eu fazia e faria – embora não fosse poesia”. As apresentações de seu grupo tinham “cheiro de poesia”. Um dos componentes do grupo, José Carlos Capinan, dedicava-se aos textos poéticos e à produção de canção, sendo suas composições fortemente “influenciadas” por seus hábitos enquanto poeta e leitor de poesia. Ele “passava muitas horas trabalhando seus poemas, ou lendo extensivamente poetas vários [...] ou estudos sobre poesia” (VELOSO, 1997, p. 99). Já Torquato Neto “andava sempre com um caderno cheio de poemas que um dia possivelmente seria um livro. Torquato adorava Drummond e suas poesias eram francamente drummondianas” (VELOSO, 1997, p. 99). A relação próxima também com os irmãos Haroldo e Augusto de Campos, poetas concretistas que deram dinamicidade e visualidade à linguagem da poesia, serviu de paradigma para os compositores. Segundo o cantor, eles, “jovens tropicalistas,” ouviam “muitas histórias de personagens do movimento dadá, do modernismo anglo-americano, da Semana de Arte Moderna brasileira e da fase heróica da poesia concreta” (VELOSO, 1997, p. 162, *ipsis litteris*). Assim, entre esses diálogos e troca de experiências, nesse período, a poesia escrita e a palavra cantada caminharam bem próximas, porém cada uma preservando a sua maneira particular de utilizar a linguagem⁷.

Diante do que foi exposto, percebe-se que, ao falar de História *do* e *no* Brasil, é impossível não mencionar esse lado das produções e/ou manifestações artísticas como fenômeno vivo e presente no imaginário dos que vivenciaram essa época e até mesmo das novas gerações que se empenham em conhecer essa “página infeliz da nossa história”. Com efeito, a música e a poesia fazem essas páginas da história do Brasil permanecerem na memória de nossas várias gerações.

No entanto, a produção de Chico Buarque não se limitou a essa época da Ditadura, em que a cena cultural era agitada. Mesmo com intervalos maiores, o artista ainda produziu mais de trinta discos até o seu último lançamento, em agosto de 2017.

⁷ Ainda em seu texto, Caetano Veloso expõe que, mesmo sendo muito amigo de Chico Buarque, e ambos bem próximos da poesia, o compositor carioca preservava um projeto artístico diferente do grupo tropicalista. Nas palavras do músico, “O tropicalismo veio para acabar com os resguardos”.

Utilizando fragmentos dos versos registrados em sua canção “Uma palavra”, pode-se dizer que, nesse período, sua “crua palavra” – “palavra prima”, “palavra com temperatura” – continuou viva. Entre peças teatrais e LPs, a produção buarqueana seguiu sua trajetória trazendo personagens que se tornaram consagrados ao longo da história. Por exemplo: o Malandro, a Beatriz, a Geni e o Zepelim, a Rita, dentre outros.

Nesse entrelaçamento entre história e canção, o próprio Chico Buarque, e conseqüentemente suas canções, também se tornaram personagens. No ano de 1998, o autor foi homenageado pela Escola de Samba Mangueira, do Rio de Janeiro. A letra do samba-enredo traz fragmentos de suas canções e sua importância enquanto sujeito e artista que frequenta, através da música, diversos becos e morros da cidade. 99040024

Chico Buarque da Mangueira

Mangueira despontando na avenida
 Ecoa como canta um sabiá
 Lira de um anjo em verso e prosa
 De um querubim que em verde e rosa
 Faz toda a galera balançar
 "Hoje o samba saiu"
 Pra falar de você
 Grande Chico iluminado
 E na Sapucaí eu faço a festa
 E a minha escola chega dando o seu recado
 É o Chico das artes... O gênio
 Poeta Buarque... Boêmio (bis)
 A vida no palco, teatro, cinema
 Malandro sambista, carioca da gema

Marcando feito "tatuagem"
 Acordes do seu violão
 Chico abraça a verdade
 Com dignidade contra a opressão
 Reluz o seu nome na história
 A luz que ficou na memória
 E hoje o seu canto de fé (de fé)
 Vai "buarqueando" com muito axé (bis)

Ô iaiá... vem pra avenida
 Ver "meu guri" desfilar (bis)
 Ô iaiá... é a Mangueira
 Fazendo o povo sambar

Fonte: <http://www.mangueira.com.br/sambaenredo>

A letra do samba-enredo fala por muitos, compartilha o sentimento dedicado ao “Poeta Buarque” e o reconhece como autor de muitas canções icônicas, como “Sabiá”, “Meu guri”, “Tatuagem”, “Quem te viu, quem te vê”. E, por fim, como enfatiza a própria composição, Chico “reluz o seu nome na história/ a luz que ficou na memória”.

Nesse mesmo ano é que o compositor lança o disco *As cidades* (1998), obra da qual foram selecionadas canções pertinentes à temática da tese – em especial “Carioca”, que foi elaborada com o fito de agradecer a escola de samba, Mangueira, pela homenagem prestada na avenida durante o carnaval de 1998. No entanto, este disco apresenta narrativas que se tornaram temas essenciais da lírica do compositor, sobretudo sua capacidade de revelar as diversas questões enfrentadas pelas cidades diante de um mundo em processo de globalização. O ritmo frenético da cidade, o seu ir e vir, pode ser considerado a tônica desse LP, que deu origem ao DVD com canções do disco homônimo, além de outras composições⁸.

Nos primeiros anos da década de 2000, Chico Buarque deu prosseguimento a sua carreira artística, elaborando canções que não abdicam da criação de pequenas narrativas – narrativas estas que revelam fragmentos da vida moderna brasileira. Em 2006, lança *Carioca*, álbum que traz a canção “Ode aos ratos”, uma das composições que mais se destacou – parte do *corpus* dessa pesquisa. Esta canção se configura como um discurso revelador do processo frenético de urbanização e da construção de segregações sociais. Os habitantes, colocados na condição de ratos, são vistos como sujeitos que se encontram em diversas partes da cidade e demonstram os mais diferentes comportamentos sociais. Esses personagens de “Ode aos ratos” já estavam presentes na peça de teatro *O Cambaio* (2001).

Com efeito, é no DVD *Chico, o artista brasileiro* (2016) que o compositor revela sua apreciação pelo mítico. Ao falar de algumas de suas composições, ele explicita a relação delas com a criação, a memória inventada. Nas palavras do artista:

Acho que tudo é memória, na música que você faz, na música que você escreve, você trabalha com a memória. A memória, claro que ela se confunde um pouco com a imaginação, né. Você se lembra de coisa que, na verdade, você não viveu, você imaginou. Eu vi o Zepelim? Não, você não viu o Zepelim? Mas eu vi o Zepelim. Fiquem sabendo

⁸ Disponível em: <https://www.youtube.com/watch?v=nzDqzwlSxSY>

que eu não vi o Zepelim. O Zepelim lá na praia de Copacabana. Da varanda da minha “vó” eu “via” o Zepelim. Eu olhava e lá estava o Zepelim. Eu acho que eu estava no colo da minha “vó”. Não (risos), não existia o Zepelim. O trabalho da composição musical, ou por meio da literatura, se alimenta disso o tempo todo. Você lembra, você pensa que lembra, e a matéria da imaginação, que tem a ver com a memória, a memória real e a memória falsa, né. A matéria prima está aí. (CHICO, 2016, transcrição minha).

Em tempos de disputas sociais, reivindicações políticas e de exclusão de direitos sociais, é perceptível que, mais uma vez, as canções de Chico Buarque mostram-se como parte integrante da vida social de muitos indivíduos que compõem a sociedade brasileira. No ano de 2017, o compositor lança, até então, seu último disco, *Caravanas*, e entre as canções que compõe a coletânea, “Tua Cantiga”, já nos primeiros dias de audição, gerou questões polêmicas. Um texto que, permeado por um lirismo cheio de nuances, incitou sérios questionamentos. Essa obra foi considerada machista, na perspectiva de interlocutores ligados ao movimento feminista, por apresentar na letra um homem “que larga mulher e filhos” para ficar com sua amante. No entanto, o pesquisador Rinaldo de Fernandes (2018) questiona essa postura crítica à canção e apresenta outra argumentação:

A letra trata de três personagens: o sedutor-amante, que é o sujeito poético, a seduzida e o parceiro da seduzida (de pronto apontado como o rival do sedutor-amante). A única voz que se manifesta, assertiva, e sobretudo, reafirmo, exagerada, é a do sedutor-amante.

[...]

Portanto, a figura principal que Chico Buarque empregou para compor os versos de ‘Tua cantiga’ foi a hipérbole. A hipérbole pode vir recatada, mas também retumbante. Pode repousar no limite, mas também transbordar as margens do verso.

[...]

Portanto, com esse sedutor-machista, que age com a mesma malícia e desfaçatez dos personagens da *Ópera do malandro*, e embora em outro diapasão, ousar dizer, é do malandro, mais uma vez, que Chico Buarque está tratando (FERNANDES, 2018, p. 172, 174 e 177).

Ainda em *Caravanas* (2017), o compositor ironiza determinados aspectos da história da formação da sociedade brasileira, especificamente na canção “As caravanas”. Trata-se de uma composição que atua como uma sátira sobre o período de escravidão vivenciado pelos negros no Brasil. Uma letra que desvela uma escravidão mascarada, em que os negros não se encontram mais nos porões dos navios, mas sim amontoados nos morros das favelas, “empilhadas no porão” – conteúdo que será exposto mais diretamente no capítulo de análise. Assim, pode-se

perceber que o laço inexorável entre canção e história, especialmente na obra de Chico Buarque, é algo que possui um limiar tênue. Significa dizer que, mesmo sendo textos que se configuram como ficções, a proximidade destes com a história social é visível, seja no âmbito das relações entre os sujeitos ou entre os espaços urbanos – que são palcos de diversas canções. Em especial no disco *Caravanas*, o Rio de Janeiro volta a ser cenário de suas narrativas, embora haja outros espaços narrados pelo eu lírico.

1.2.2 Canção e os espaços urbanos

Para além da ideia de espaços urbanos delimitados, as cidades sempre estiveram presentes no imaginário dos artistas, sendo que muitos se esforçaram para construí-las simbolicamente e registrar nelas suas impressões. As teorias urbanas mais atuais – orientadas por paradigmas linguísticos, sociais e memorialísticos – tendem a compreender as cidades como texto. Texto este no qual várias vozes e discursos vão tecendo sua arquitetura, contribuindo para firmar imagens discursivas sobre os espaços.

Nestor Canclini (2005, p.195), ao falar da cidade na pós-modernidade, aponta que ela passou a ser compreendida como “texto, trama de signos e associação multicultural de narrativas” – concepção que norteará a presente pesquisa. Em síntese, a ideia de cidade será aqui elaborada em uma perspectiva que extrapola a noção tradicional, isto é, como um espaço de aglomeração humana que é localizado em uma área geográfica. Pelo contrário, as análises desta tese tendem a mostrar que esses espaços podem ser multifacetados, ocupados, imaginados, repletos de significações e peculiaridades. Por isso mesmo, os conceitos sobre espaço serão basilares para a compreensão dos pressupostos aqui traçados.

Nesse sentido, a concepção de Gaston Bachelard (1993) serve como ponto de partida. O filósofo compreende que o espaço percebido não é indiferente com a imaginação, permite sua recriação e ressignificação. Essa *imagem pura*, na concepção do filósofo, é processada pelo imaginário, posto que, nesse jogo entre a realidade e a imaginação, os processos combinatórios são distintos, sendo um fixo e outro autônomo, respectivamente. No entanto, a dinamicidade e a autenticidade irrestrita à reprodução mental encontram especificidades na trajetória quando se refere à sua representação, sendo imperioso levar em consideração os aspectos

geográficos. Compreende-se que esse dinamismo entre o que é imaginado e o que é percebido parte de uma dualidade que também se ancora no espaço físico representado. Milton Santos (2006), em *A natureza do espaço*, pontua que é necessário considerar que o espaço pode ser construído a partir do conjunto de fixos e fluxos.

Os elementos fixos, fixados em cada lugar, permitem ações que modificam o próprio lugar, fluxos novos ou renovados que recriam as condições ambientais e as condições sociais, e redefinem cada lugar. Os fluxos são um resultado direto ou indireto das ações e atravessam ou se instalam nos fixos, modificando a sua significação e o seu valor, ao mesmo tempo em que, também, se modificam (SANTOS, 2006, p. 38).

A letra de canção, ou outra forma de materialização do texto entendido como literário, ao se ater ao espaço geográfico, de modo mais específico à cidade, reitera essa duplicidade de fenômenos. Por isso, é importante compreender as vertentes do que é fixo e do que é fluxo e como se dá essa relação, em especial, frente ao homem, sujeito que ocupa e interage direta ou indiretamente com o espaço. Essa estratégia verbaliza múltiplas vozes e, de modo semelhante, seus efeitos frente ao social, ou seja, diante do espaço que este(s) sujeito(s) vivencia(m) e ocupa(m).

O fato de a canção ter se consolidado como um dos sistemas de comunicação mais utilizados na difusão de ideias e de visões sobre a realidade nacional, uma das formas de “riflessione brasiliana” (WISNIK, 2004, p. 215), tornou mais visíveis as narrativas engendradas pela palavra cantada para representar os espaços urbanos. Pode-se dizer que captar a dinâmica e a multiplicidade de vozes desses espaços foi o ponto essencial de muitos movimentos musicais brasileiros, como a Bossa nova e o Tropicalismo.

Percebe-se que, a partir da década de 1960, a população tem assistido à formação de um novo tipo de cidade, que pesquisadores tendem a denominá-la de contemporânea. Esse fenômeno pode ser observado na transformação da cidade compacta, de zonas sociais estagnadas e de limites precisos, cujo centro evidencia uma relativa homogeneidade social. Nas últimas décadas, observa-se que estes espaços têm se estilhaçado em “fragmentos distintos onde os efeitos de coesão, de continuidade e de legibilidade urbanística dão lugar a formações territoriais mais complexas, territorialmente descontínuas e sócio e espacialmente enclavadas” (MENDES, 2011, p.474). Por este motivo, é essencial pensar na cidade em uma

perspectiva mais atual, visto que ela pode ser entendida como um conglomerado de signos em contínuo trânsito, um núcleo dinâmico orquestrado e tecido por um complexo de vozes, que muitas vezes se encontra registrado na canção.

Herom Vargas (2015, p. 63) compreende que, por ser lugar de muitos lugares, “a cidade é também desterritorializada, não contém em si a raiz única original. Sua dinâmica de gestação e existência se encontra nas misturas e na mobilidade, o que impossibilita ser definida pela origem”. Ele ainda observa que o território dela é marcado pela diferença e por sua constante construção, sendo que “suas imagens sempre se redefinem, conforme a mobilidade de seus habitantes e de seus interesses individuais e coletivos” (VARGAS, 2015, p. 63).

Para mostrar que esta noção de cidade aparece em canções de Chico Buarque, segue uma breve leitura da canção “As vitrines”, do álbum *Almanaque* (1981).

As vitrines

Eu te vejo sumir por aí
 Te avisei que a cidade era um vão
 - Dá tua mão,
 - Olha pra mim
 - Não faz assim,
 - Não vá lá, não

Os letreiros a te colorir
 Embaraçam a minha visão
 Eu te vi suspirar de aflição
 E sair da sessão frouxa de rir

Já te vejo brincando gostando de ser
 Tua sombra se multiplicar
 Nos teus olhos também posso ver
 As vitrines te vendo passar

Na galeria, cada clarão
 É como um dia depois de outro dia
 Abrindo um salão
 Passas em exposição

Passas sem ver teu vigia
 Catando a poesia
 que entornas no chão

(HOLLANDA, 2006, p. 398)

Em primeiro plano, nota-se que o sujeito poético apresenta a cidade como um fenômeno vivenciado de diversas maneiras, já que se trata de um lugar onde os

sentidos são instaurados não apenas por meio das negociações coletivas, mas igualmente a partir de experiências subjetivas. A letra é composta por uma narrativa concisa, em que o sujeito lírico revela um desejo frustrado de união com sua amada, que “passas em exposição” pelas ruas, sem notar o seu vigia, que passa “catando a poesia que entornas do chão”. A letra de “As vitrines” evidencia a cidade enquanto um lugar que pode ser vivenciado de variadas formas, sendo que cada uma delas se cria e se estabelece “a partir de determinados discursos sobre o urbano que, por sua vez, emergem de cada experiência concreta e subjetiva dos atores sociais que a constroem” (VARGAS, 2015, p.63). Algo próximo à escrita de Baudelaire sobre a cidade, como será mostrado mais adiante.

Dessa maneira, sobre o entrelaçamento entre a canção e a cidade, nota-se que as variadas experiências musicais no período de expansão das cidades do Brasil (algo em torno da década de 1960/1970) foram essenciais para a consolidação de uma música popular. José Ramos Tinhorão, em seu livro *Os sons que vêm da rua* (2013), destaca a riqueza e a diversidade das manifestações musicais do povo brasileiro nesse período de intensa urbanização. Conforme o autor:

[...] pelas descrições dos cronistas da vida popular carioca, principalmente, pode-se perceber que, atingindo determinado processo de diversificação social, é o próprio mecanismo da vida urbana que gera os tipos de artistas que necessita para entretenimento das camadas em acesso aos quadros comuns do aproveitamento do lazer. Isto é, sem possibilidade de frequentar teatros, cinemas ou festas caseiras, o próprio povo miúdo das cidades forma espontaneamente os seus artistas, e ainda eventualmente permite que alguns deles estendam o conhecimento dos seus talentos ou habilidades a outras classes, através de exposições nas ruas, nas praças, restaurantes ou botequins (TINHORÃO, 2013, p. 34).

De fato, muitas cidades produziram seus próprios artistas, a maioria deles ainda anônimos. Por sinal, o cenário descrito pode ser estendido do norte ao sul do país. Tinhorão (2013) destaca também que esse espaço foi aproveitado por muitos literatos, que em seus registros faziam questão de mencionar os músicos que frequentavam as ruas. O crítico cita como exemplo Nelson Rodrigues, escritor que soube “valer-se literariamente da figura de alguns desses instrumentistas anônimos, ao transportá-los para suas crônicas como símbolos poéticos de cidades cosmopolitas como o Rio de Janeiro” (TINHORÃO, 2013, p. 38-39). No entanto, essa notoriedade também seria ampliada ao jornalismo, que, de igual modo, também seria veículo de propagação dos sons que emanavam das ruas das cidades, através das crônicas de muitos escritores

que iniciaram sua carreira publicando em jornal impresso que circulavam pelas cidades. A título de exemplo, vale citar autores como Lima Barreto, João do Rio e Carlos Drummond de Andrade.

Dando continuidade à sua abordagem sobre as vozes da rua, Tinhorão (2013) chama a atenção para uma manifestação musical pouco estudada, mas que, no pensamento do crítico, é o que melhor reflete o cotidiano de uma cidade. Trata-se do pregão, mencionado em canções de Chico Buarque, como é caso de “Carioca”. Tinhorão assim o define:

Criação sonora de profissionais livres – vendedores e compradores dos mais variados objetos, doceiros, baleiros, sorveteiros, ou pequenos artesãos, como amoladores, consertadores de guarda-chuva e panelas etc. – o pregão pode ser apontado como uma das formas mais antigas de publicidade do tipo *jingle*, considerada a origem mesmo dessa palavra inglesa, que inclui, entre outros significados, o da repetição de palavras de som igual ou semelhante, especialmente para chamar atenção (TINHORÃO, 2013, p. 59, grifos do autor).

Os profissionais mencionados por Tinhorão são sujeitos que cantam e vivenciam suas cidades de maneira simultânea. Mesmo que entoando uma única palavra, esta é pronunciada de forma musical. Dessa forma, os pregões evidenciam uma inevitável necessidade de a sonoridade da palavra transformar-se em música, pois o sujeito que a emite necessita ir aos poucos testando as múltiplas possibilidades de modulações da sua voz até identificar o melhor som para os artigos anunciados (TINHORÃO, 2013).

Ao observar o percurso da canção popular, nota-se sua forte ligação com o espírito das urbes. Em *As origens da canção popular urbana* (2011), Tinhorão afirma que a modinha e o lundu são as primeiras formas de música popular tipicamente urbana do mundo moderno. Em sua visão, a música popular, entendida enquanto criação típica das urbes que se transformaria no século XX em produção cultural de massa, surgiu “na passagem do século XV para o XVI como mais um resultado do processo de urbanização anunciador do fim do longo ciclo de economia rural da Idade Média” (TINHORÃO, 2011, p.13).

Sobre os espaços urbanos, vale ainda mencionar os estudos desenvolvidos por José Geraldo Vinci de Moraes. Em seu texto *Cantar e contar o cotidiano: as modinhas paulistanas* (2008), o pesquisador elabora um percurso sobre a história da modinha. Segundo o autor, as modinhas pretendiam registrar, de diferentes formas, os fatos

corriqueiros do cotidiano de uma cidade, já marcada pela vivência urbana. Ou seja, esse gênero musical representava os hábitos sentidos pelos sujeitos que experienciavam a dinâmica exigida para uma cidade. Assim, os compositores, por volta das décadas de 1920 e 1930, utilizavam sua arte poético-musical como uma estratégia de participarem “e darem seu recado à sociedade em transformação, sobretudo, às estruturas institucionais e formais, das quais estavam distanciados” (MORAES, 2008, p.182). O pesquisador complementa:

Para construir suas composições e alcançar o objetivo imediato de narrar acontecimentos, os ‘poetas falidos’ usavam uma série de táticas, como emprestar melodias de canções conhecidas, já registradas na escuta e na memória auditiva da população, para ‘contar’ suas histórias, geralmente de tom trágico. Sobre essas melodias sobrepunham novas letras sem respeitar integralmente a métrica, a prosódia, o ritmo, a lógica original da poesia e, sobretudo, da melodia (MORAES, 2008, p. 182).

Ao fazer uso dos recursos do pastiche e da paródia, os compositores davam ênfase, entre outros fatos, aos acontecimentos mais corriqueiros do dia-a-dia. Suas produções narravam atropelamentos, assassinatos, suicídios e amores não correspondidos. As composições de modinhas agregavam as mais diversas histórias de personagens distintos, como balconistas, sapateiros, prostitutas, entre outros. Sujeitos que “ganham vida real nas canções que contam suas vidas em São Paulo. E suas histórias se materializam em espaços concretos da cidade, geralmente em bairros como Mooca, Brás, Pari, Santo Amaro ou no centro. (São exemplos Adoniram Barbosa e Paulo Vanzolini)”. (MORAES, 2008, p. 187). Algo muito semelhante ao que Chico Buarque produziu em décadas posteriores, também dando vida aos mais diversos sujeitos que habitavam as urbes.

Retornando às discussões sobre canção e espaços urbanos, salienta-se que, desde os primeiros gêneros da MPB até os movimentos mais atuais, a cidade tem sido um tema central no discurso dos cancionistas brasileiros, como o *Manguebeat*, grupo que tem como proposta ir “da lama ao caos”, isto é, do mangue em direção aos espaços urbanos. A ideia é seguir um curso de deslocamento em que todo o percurso se torna relevante, tanto o ponto de origem como o ponto de chegada.

Cyntrão (2007), em seu texto *O imaginário na canção popular brasileira: vetor da reflexão e cultura nacional*, estabelece uma linha de visão dos elementos culturais que são representados no universo da canção brasileira, principalmente por meio dos manifestos, entre eles “Caranguejos com cérebro” (de autoria de Fred Zero4), texto

que abriu caminho para o movimento *Manguebeat*. A autora aponta as convergências do manifesto com a dinâmica dos novos processos de globalização e com “as ideias devoradoras de cunho renovador da proposta estética brasileira da primeira fase do Modernismo brasileiro” (CYNTRÃO, 2007, p. 390).

Com efeito, o *Manguebeat* é um movimento que trouxe uma nova compreensão das configurações da cidade. Moisés Neto destaca que “a discussão se dava dentro do Recife e ao mesmo tempo colocava a cidade como eixo de uma polêmica que envolvia um momento do planeta: a falência da antiga política de esquerda e estremecimento do neoliberalismo” (NETO, 2003, p. 45). Essa postura foi adotada pelo grupo e se estendeu, em grande parte, até a segunda parte do manifesto – “Manguetown, a cidade” – em que as condições de pobreza da população eram apresentadas como uma estratégia elaborada esteticamente para representar o social, o urbano, algo que será abordado mais diretamente no próximo capítulo.

Não é difícil perceber que há, em muitas obras do cancionário da música popular brasileira, um notório esforço dos compositores para trazerem à tona as lembranças vividas nos espaços urbanos. Algumas vezes, inclusive, eles cantaram a cidade com o claro propósito de depreciá-la. É o que já havia feito com a Bahia, no século XVII, o poeta satírico e tocador de viola Gregório de Matos, como se pode observar no soneto⁹ a seguir:

Triste Bahia

Triste Bahia! Ó quão dessemelhante
Estás e estou do nosso antigo estado!
Pobre te vejo a ti, tu a mi empenhado,
Rica te vi eu já, tu a mi abundante.

A ti trocou-te a máquina mercante,
Que em tua larga barra tem entrado,
A mim foi-me trocando, e tem trocado,
Tanto negócio e tanto negociante.

Deste em dar tanto açúcar excelente
Pelas drogas inúteis, que abelhuda
Simples aceitas do sagaz Brichote.

Oh se quisera Deus que de repente
Um dia amanheceras tão sisuda
Que fora de algodão o teu capote!

(MATOS, 2010, p. 41)

⁹ Soneto musicado por Caetano Veloso

No poema em tela, o eu lírico tanto ironiza, como constrói uma série de críticas corrosivas à sua cidade. Reconhece sua condição de homem em decadência, mas lamenta com mais veemência pela cidade, pelo espaço urbano que outrora fora rico e produtivo, mas que em virtude dos maus negócios, em busca de lucro e reconhecimento, foi se deixando levar e caindo em esfacelamento. Sobre este assunto, o pesquisador Sidney Barbosa, em seu texto *Gregório de Matos e Boileau: dois poetas seiscentistas contra a cidade* (2004), estabelece um paralelo entre as duas formas que os poetas percebem a cidade. O pesquisador afirma que a cidade é o sintoma concreto dessa situação complexa, pois “ela se engrandece, fortalece-se e obriga, no seu seio, vozes contestadoras e literárias, tanto na forma, como no conteúdo” (BARBOSA, 2004, p. 154). Especificamente sobre a cidade na obra do poeta baiano, o autor faz a seguinte ponderação:

Com relação ao espaço do ‘aqui’ do poeta, é importante que se destaque um ponto que pode passar despercebido pelo leitor mais desatento: na poesia de Gregório de Matos, há uma identidade entre instâncias do espaço nacional, de modo que, quanto à crítica à cidade, podemos encontrar perfeitamente a seguinte aproximação: Salvador = Bahia = Brasil = *Locus Horrendus*¹⁰ (BARBOSA, 2004, p. 171).

Percebe-se que, ao estabelecer um paralelo entre sua visão (do poeta) sobre a cidade como espaço frívolo, a referência aplica-se aos sujeitos que habitam esses ambientes, que podem ser considerados igualmente frívolos. Na realidade, o que a poesia de Gregório de Matos “ataca e destrói não é a cidade em si, mas a sociedade que dá existência ontológica ao espaço urbano. Uma vez que o ambiente citadino é o habitat fauna peçonhenta, este ambiente só poderia ser visto sob luzes disfóricas” (BARBOSA, 2004, p. 175). Dessa maneira, quando o poema representa a corrupção humana que se faz presente a todo instante, quase negando qualquer espaço, mostrando-se em cada esquina, em cada praça, o que se busca evidenciar é o espaço natural da humanidade: a cidade. Destarte, é importante destacar que essa postura crítica, uma visão mais ampliada do processo de depauperamento da cidade, é algo também presente na obra de Chico Buarque.

¹⁰Trata-se de um dos tópicos da literatura romântica (oposto a **locus amoenus**) que consiste na descrição da paisagem sombria, isolada, lúgubre, inquietante e decadente, em que a natureza se expressa no seu estado selvagem, e também na valorização da sensibilidade individual, do irreal e do sonho (BARBOSA, 2004).

Brunna Lima (2010), em sua tese sobre a hipermodernidade nas canções de Chico Buarque, também dedica parte do seu trabalho para evidenciar como a cidade é interpretada, nesse contexto contemporâneo. Segundo a autora, “a cidade, em um contexto hipermoderno, é vista como principal ator social, pois ela está no centro do processo de urbanização e da questão do consumo” (LIMA, 2015, p.49). Com o fito de ratificar suas considerações, a pesquisadora elenca um trecho de entrevistas em que o próprio compositor declara sua insatisfação com o significativo aumento da violência que o Rio de Janeiro sofreu (e vem sofrendo) ao longo dos anos, de modo mais específico nas áreas mais nobres da cidade:

O sujeito aqui corre risco de ser atropelado mesmo na faixa da segurança. Ficam falando em violência e violência, mas é violência também quem dirige um carro e avança o sinal. Outro dia estava lá andando, atravessando na faixa, o sinal aberto para mim, o cara quase me atropela. Podia ter quebrado a perna ou ter morrido. E o cara tinha um adesivo: "Basta!" Basta de violência. Violência também é isso (São Paulo, sábado, 30 de dezembro de 2006 - Folha de São Paulo. Plínio Fraga. Da sucursal do Rio) (LIMA, 2010, p. 50).

Lima (2010, p. 49) compara o Rio de Janeiro com uma hipercidade, ou seja, “uma encruzilhada infinitamente complexa”. Essas condições urbanas, vividas por tabela pelo sujeito que habita esses espaços, tende a uma nova lógica, em que o ideal da modernidade, mesmo que imaginário, é o que controla e rege suas práticas urbanas. Dessa forma, o Rio (ou outros espaços urbanos que vivenciam as mesmas experiências) passa à condição de cidade-organismo, também entendida como cidade moderna, onde “cada ribanceira é uma nação”, um mundo diferente, uma realidade diferente.

Essas características da hipercidade podem ser observadas na composição “Estação derradeira”, lançada na década de 1980. Nessa obra, Chico Buarque já debruçava seu olhar para a cidade, tendo em vista que o eu lírico menciona as festas, as batucadas e outros sons do ambiente urbano. Esses traços reveladores do *modus vivendi* do Rio de Janeiro podem ser identificados nas imagens poéticas da letra:

Estação Derradeira

Rio de ladeiras
Civilização encruzilhada
Cada ribanceira é uma nação

À sua maneira
 Com ladrão
 Lavadeiras, honra, tradição
 Fronteiras, munição pesada

São Sebastião crivado
 Nublai minha visão
 Na noite da grande
 Fogueira desvairada

Quero ver a Mangueira
 Derradeira estação
 Quero ouvir sua batucada, ai, ai

Rio do lado sem beira
 Cidadãos
 Inteiramente loucos
 Com carradas de razão

À sua maneira
 De calção
 Com bandeiras sem explicação
 Carreiras de paixão danada

São Sebastião crivado
 Nublai minha visão
 Na noite da grande
 Fogueira desvairada

Quero ver a Mangueira
 Derradeira estação
 Quero ouvir sua batucada, ai ai

(HOLLANDA, 2006, p. 382).

Sobre esse aspecto geográfico imbricado nas letras de canções, Caroline Pereira (2013), em seu trabalho *Geografias de mundo reveladas nas canções de Chico Buarque*, dedica-se a apresentar como as composições do artista carioca estão voltadas para o espaço geográfico que fez (e faz) parte de sua realidade. Segundo a autora “as geografias de mundo reveladas pela letra da canção são carregadas de percepção do mundo para o sujeito e este encontro se dá pelas relações que o sujeito estabelece com o lugar e que são despertadas pela memória” (PEREIRA, 2013, p. 55).

O fato é que, na perspectiva da pesquisadora, as letras de Chico Buarque proporcionam e desencadeiam leituras de mundo ao mesmo tempo em que desvelam geografias do lugar. Nas palavras da autora:

Vale ressaltar que lugar é um conceito-chave, quando se reflete sobre o espaço vivido, uma vez que assumem valores e significados para aqueles que nele vivem. Lugar é um espaço carregado de emotividade, no qual as relações sociais e as experiências se articulam, de forma a transformar meras localizações em espaços repletos de referências, esses espaços serão cuidadosamente armazenados na memória, e poderão ser acessados pelos sentidos que vão além da visão (PEREIRA, 2013, p. 55).

Pode-se afirmar que a letra poética é capaz de resgatar um lugar na memória e provocar efeitos diferentes nos sujeitos que recordam. A letra da canção de Chico Buarque, em especial, “propicia e desencadeia uma leitura de mundo na medida em que revela geografias do lugar” (PEREIRA, 2013, p. 55). Dessa maneira, torna-se possível estabelecer vínculos entre o mundo e os mundos elaborados nas letras, seja por meio dos sentidos e/ou dos estímulos que os interlocutores recebem, pois a letra da canção elabora um trabalho de compor a percepção do mundo e do lugar. É possível afirmar que ela revela geografias e, por conseguinte, encontra-se emaranhada com os espaços urbanos.

2 A CIDADE E A CANÇÃO POPULAR BRASILEIRA: ENTRE AS RUAS E AS AVENIDAS

*Voltei a cantar
porque senti saudade
do tempo em que eu andava pela cidade*

...

*No palco, na praça, no circo, num banco de jardim
Correndo no escuro, pichado no muro [...]
Debaixo da ponte, cantando
Por baixo da terra, cantando
Na boca do povo, cantando
Mendigo, malandro, moleque, molambo, marginal
Escravo fugido ou louco varrido¹¹*

(“Voltei a Cantar”, de Lamartine Babo e “Mambembe”, de Chico Buarque)

Lugar de muitas vivências, espaço de muitos sentidos, assim é a cidade. Um organismo vivo e repleto de significações que se entrelaçam com as múltiplas manifestações artísticas que permeiam o social. A cidade, bem como a canção,

¹¹Pot-pourri feito por Chico Buarque, uma junção das canções “Voltei a cantar”, “Mambembe” e “Dura na queda”. Letras que recompõem um espaço citadino e, de certo modo, se complementam. Disponível em <https://www.youtube.com/watch?v=pOoxKhvDvMQ>

também possui seus mistérios, também germina e se ramifica. Imaginada, transcrita ou representada, a cidade não se cala, suas vozes não são silenciadas, podem ser ouvidas pelos palcos, pelas praças, nos circos, nos bancos de jardim. Debaixo da ponte, por baixo da terra, na boca do povo, sempre se ouvirão seus ruídos e rumores, seus sussurros e esbravejos.

O objetivo desse capítulo é averiguar como a cidade está representada como elemento ficcional, permitindo assim a configuração de espaços urbanos singulares e a origem de personagens peculiares ao meio social, e que também permanecem na memória. Para isso, segue-se o percurso mostrando os processos de representações da cidade e dos ambientes citadinos, como espaços ficcionais na literatura e na letra de canção.

2.1 A cidade como espaço ficcional

Em tempos líquidos, para usar o termo de Bauman, refletir sobre a cidade significa remontar sua trajetória ao longo da história, como instrumento que deu suporte à vida humana, mas que também foi fortemente abalado pelas transformações sociais provocadas pelo homem, de forma direta ou indireta. Entender o processo de evolução das cidades é também compreender o processo ascendente (ou de decadência) do homem. Lewis Mumford, em seu livro *A cidade na história: suas origens, transformações e perspectivas* (2008), tece importantes reflexões e mostra, de maneira minuciosa, como o desenvolvimento das urbes está relacionado à ação humana.

Segundo o historiador, antes mesmo de ser configurada como uma cidade, nesses espaços sempre houve um vestígio de população, um lugar de encontro, uma razão para que as pessoas voltassem a se reunir. Assim, “o primeiro germe da cidade é, pois, o ponto de encontro cerimonial” (MUMFORD, 2008, p. 9). Nesse ínterim, aproveitando o ensejo dos encontros, as atividades de convivência social (por razões espirituais e/ou religiosas), aliadas à necessidade de sobrevivência, foram também relevantes para o estabelecimento das primeiras cidades. As inúmeras mudanças sociais provocadas pelos seus próprios aperfeiçoamentos, tanto mecânico quanto agrícola, geraram uma nova postura diante do coletivo. Com o comércio explodindo, por volta de 300 a.C, a relação entre os povos já começava a ser regida,

principalmente, pelo lado econômico, em que a sabedoria popular foi perdendo cada vez mais espaço, abrindo zonas para a ocupação dos reis. Dessa forma, por meio das implosões urbanas, os monarcas colocavam-se no centro, eles se tornavam os ímãs polarizadores que atraíam a cidade e as regiam sob seus comandos, regendo tanto as questões administrativas quanto as organizacionais (MUMFORD, 2008).

Esse crescimento, que envolvia relações espirituais, comerciais, além de outras, foi gerando aspectos negativos, muitos deles ficando apagados da memória. Apenas no século III a.C é que se tem o primeiro registro dos horrores que aconteciam no seio das primeiras cidadelas – o costume dos reis de praticarem sacrifícios com humanos com o objetivo de assegurar ao povo a prosperidade (costumes bastante comuns na Mesopotâmia e no Egito e que perdurou até, aproximadamente, o século XIX). Com o desenvolvimento das cidades, muitos dos problemas acompanhavam essa involução. Assim, além dos ritos tribais primitivos, as invasões (e assaltos) também atemorizavam a população das cidades. As guerras, em busca de território e poder, intensificavam-se cada vez mais. Quanto mais riquezas as cidades possuíam, mais estavam expostas aos perigos (MUMFORD, 2008). Deste modo, baseado nas palavras do historiador nova-iorquino, pode-se afirmar que “durante a maior parte da história, a escravização, o trabalho forçado e a destruição têm acompanhado – e imposto castigos – o desenvolvimento da civilização urbana” (MUMFORD, 2008, p. 50).

Com o aumento da população, aumentava também seu poder de armamento e sua capacidade de matar. A exibição de poderio armado passou a ser o grande atributo das realezas. As cidades com suas muralhas fortificadas, seus baluartes e fossos, impunham-se como admirável exibição de uma agressividade sempre ameaçadora. As pessoas se sentiam atraídas pela segurança que as cidades apresentavam, o que gerou a disseminação de muitas aldeias, fazendo com que deixassem suas vidas nômades para se resguardarem entre os muros desses ambientes. As guerras eram o que mais movimentava a vida nas cidades, os treinamentos, a construção de armamentos, pois:

A cidade murada não deu simplesmente uma estrutura coletiva permanente às pretensões e alucinações paranoicas da realeza, aumentando a suspeita, a hostilidade, a não-cooperação, mas a divisão do trabalho e das castas, levando ao extremo, tornou normal a esquizofrenia; ao passo que o trabalho repetitivo e compulsório imposto a uma grande parte da população urbana, sob a escravidão,

reproduziu a estrutura de uma neurose compulsiva. Assim, a cidade antiga, em sua própria constituição, tendia a transmitir uma estrutura coletiva de personalidade cujas manifestações mais extremas são agora conhecidas como patológicas nos indivíduos. Essa estrutura é ainda visível em nossos próprios dias, embora as muralhas exteriores tenham cedido lugar a cortinas de ferro (MUMFORD, 2008, p. 54).

Como se percebe na citação anterior, essas fraturas sociais permanecem ainda em nossos dias, no entanto, adotam outras configurações. Esses espaços citadinos, com ares de civilização, continuam atraindo as pessoas, provavelmente por suas representações e pela ambiguidade que apresentam. Desde o princípio, a cidade apresentava um caráter ambivalente, ou seja, transmitia a sensação máxima de segurança com os maiores incentivos à agressividade, mas, por outro lado, oferecia a mais ampla liberdade e diversidade possível ao receber povos oriundos de diversas aldeias.

Essa relação de intimidade, associada aos anseios religiosos e à obediência real, em muitos momentos, preparava o homem para enfrentar seu maior desafio. “Desarmado, exposto, nu, o homem primitivo tinha sido suficientemente esperto para dominar todos os seus rivais naturais. Entretanto, agora, criara afinal um ser cuja presença repetidamente levaria terror a sua alma: o Inimigo Humano” (MUMFORD, 2008, p. 59). Estar diante do outro, do diferente (que adorasse a outro deus), em outra cidade ou não, era o grande desafio a partir de então. A disputa por conquistas diversas, por trás de sua aparente segurança, evidenciava os enfrentamentos vivenciados nas cidades, ou seja, suas pequenas guerras internas, “dentro dos mercados, nos tribunais, no certame de dancas ou na arena” (MUMFORD, 2008, p. 59).

Diante desse cenário histórico, essa postura da cidade, em relação aos seus habitantes, permite compreender comportamentos que até os dias atuais podem ser identificados no meio urbano. A disputa por espaço (real ou simbólico), o enfrentamento do outro, da diversidade, ainda se encontram refletidos nos ambientes urbanos contemporâneos. Ao longo da história, o que se percebe são configurações e formas de manifestações distintas, mas a força motriz que desenrola essas relações permanece – o ímã ainda atrai e obriga os sujeitos a conviverem com suas diferenças e semelhanças no mesmo espaço, experienciando diversas situações.

Essa mesma metáfora da cidade como ímã é retomada por Raquel Rolnik (1995), em seu livro *O que é cidade*. Em seu texto, após uma breve introdução, a

autora afirma que a cidade pode ser interpretada como campo magnético que atraí, reúne e concentra pessoas – ou seja, “a cidade é antes de mais nada um ímã” (ROLNIK, 1995, p. 13). Em sua visão, por mais que o homem se esforce, inevitavelmente, quando o aglomerado sente a necessidade de estabelecer suas leis de convívio social, outros sujeitos se aproximam. Uma cidade estabelecida sempre incita outros a se agregarem a ela. Na realidade, são exatamente esses novos e diferentes sujeitos que constituem a multiplicidade de um espaço urbano, onde o outro e o diferente estão sempre frente a frente.

Para o geógrafo Yi-Fu Tuan (1983) essas relações com o espaço e com o lugar são muito significativas e geram implicações na forma do homem conceber e compreender estes ambientes, que embora estejam correlacionados, são distintos. O autor, em suas reflexões iniciais sobre o tema, argumenta que “o lugar é segurança e o espaço é liberdade: estamos ligados ao primeiro, mas desejamos o segundo” (TUAN, 1983, p. 3).

As pessoas que se voltam para as urbes estão em busca de espaço, entretanto, para isso, é necessário habitar um lugar, viver sua espaciosidade e conhecer os desafios por ele propostos. Essas experiências são traduzidas em muitos registros cancionais, não é raro encontrarmos vozes que transitam pela rua em busca de conhecer o lugar, vivenciar o espaço do cotidiano. O crescimento dessas cidades e o processo evolutivo dos seus habitantes geraram transformações, tanto na geografia – alterando suas paisagens, originando os subúrbios e outras margens – como na própria concepção de cidade-metrópole e de homem cidadão que vivencia esses espaços.

Já Milton Santos (2006) enfatiza a concepção de espaço e o aproxima da paisagem. Para o geógrafo, em muitos momentos é provável que confundamos os conceitos – o que seria aceitável, visto que ambos se inter-relacionam, embora não sejam sinônimos. “A paisagem é o conjunto de formas que, num dado momento, exprimem as heranças que representam as sucessivas relações localizadas entre homem e natureza. O espaço são essas formas mais a vida que as anima” (SANTOS, 2006, p. 66). Com uma definição muito próxima a de Yi-Fu Tuan, Santos compreende que a presença do homem é um elemento essencial para a existência do espaço. Este pode ser entendido como um sistema de valores mutável e dinâmico porque agrega à sua conjuntura social o homem e seus respectivos efeitos no meio o qual se integra. Em suas próprias palavras:

A paisagem existe através de suas formas, criadas em momentos históricos diferentes, porém coexistindo no momento atual. No espaço, as formas de que se compõe a paisagem preenchem, no momento atual, uma função atual, como resposta às necessidades atuais da sociedade. Tais formas nasceram sob diferentes necessidades, emanaram de sociedades sucessivas, mas só as formas mais recentes correspondem a determinações da sociedade atual (SANTOS, 2006, p. 67).

O espaço, diante desse prisma, é o social, e, por conseguinte, encontra-se atrelado a todos os aspectos que esse meio carrega em si. Sua face única e múltipla se completa em suas diversas áreas. Composto por diferentes paisagens e agregados a distintos sujeitos, o espaço é o que permite ao homem a “espaciosidade”, nos termos de Yi-Fu Tuan. Nesse sentido, a paisagem, mesmo que fragmentada, pode ser concebida como algo estático, algo que surge naturalmente ou criado pelo homem, como as cidades, mas que depende de algo a mais para ter vida. Já o espaço, mesmo que disforme, é dinâmico, encontra-se em constante transformação e busca, através do homem, sua significação. Para isso, incorpora e ressignifica suas especificidades. O espaço citadino é um forte exemplo desse dinamismo que faz parte do cotidiano humano, a necessidade de estar em constante evolução, em rotatividade.

Para Santos (2006), é importante levarmos em consideração a relação com o passado que perpassa a paisagem e o espaço, cada uma à sua maneira. A paisagem, em si, já pressupõe um passado, uma evolução do meio social. No entanto, essa história quando narrada no presente constitui uma nova narratologia, visto que os sujeitos que relatam seu percurso agora vivenciam outro período (temporalmente marcado). É possível reconstituir a história pretérita da paisagem, mas, a partir do momento em que isso ocorre no presente, sua significação ganha novos elementos, quiçá, novas significações. “A paisagem é história congelada, mas participa da história viva. São as suas formas que realizam, no espaço, as funções sociais. Assim, pode-se falar, com toda legitimidade, de um funcionamento da paisagem” (SANTOS, 2006, p. 69).

Essa dialética entre o que é fixo e o que é fluxo participa diretamente da vida social do homem. Suas formas de representações se constituem como a síntese desses encontros. Sempre ativa e renovada, a sociedade se impõe ao que lhe é imposto. As formas fixas da paisagem, das diferentes paisagens, mesmo com suas

funções específicas, são incapazes de desenvolverem movimentos próprios, só ganham “vida” quando há a presença dinâmica do homem.

Uma casa vazia ou um terreno baldio, um lago, uma floresta, uma montanha não participam do processo dialético senão porque lhes são atribuídos determinados valores, isto é, quando são transformados em espaço. O simples fato de existirem como formas, isto é, como paisagem, não basta. A forma já utilizada é coisa diferente, pois seu conteúdo é social. Ela se torna espaço, porque forma conteúdo (SANTOS, 2006, p. 71).

A ênfase no processo dialético entre o homem e o meio é o ponto de partida para se pensar a representação de um determinado espaço. Como foi mencionado em outros momentos, mas cabe reforçar, a presente tese tem como um dos propósitos apresentar como essa relação dialógica se manifesta em determinadas canções de Chico Buarque, trazendo o sujeito e a cidade, ou a ideia que se tem de cidade, pelo viés da memória. É necessário pensar o ambiente urbano como espaço vivido e experienciado que define e se deixa definir pela sociedade, compreendendo que “a dialética, pois, não é entre sociedade e paisagem, mas entre sociedade e espaço” (SANTOS, 2006, p. 71).

Ao longo desse processo evolutivo, a cidade constrói o seu mapa de experiências, narra suas histórias e mantém sua característica de texto. Para a pesquisadora Rolnik (1995), construir cidades também significa uma forma de escrita, impulsionada, principalmente, pelo desejo de permanecer na história, anseio de ser memória. Desse modo, “na cidade-escrita, habitar ganha dimensão completamente nova, uma vez que se fixa em uma memória que, ao contrário da lembrança, não se dissipa com a morte” (ROLNIK, 1995, p. 16). Em sua compreensão, “o desenho das ruas e das casas, das praças e dos templos, além de contar a experiência daqueles que os construíram, denota o seu mundo” (ROLNIK, 1995, p.17). Dessa maneira, não somente os textos propriamente ditos que a cidade produz são registros memorialísticos (como os documentos, ordens, inventários), mas a própria arquitetura urbana auxilia no registro dessas memórias. Valendo-se dos versos de Carlos Drummond de Andrade (2007), no poema *Retrato da cidade*, pode-se dizer que “cada cidade tem sua linguagem”.

Henri Lefebvre (2006), em *A produção do espaço*, entre outras questões, aborda a relação do espaço social com a linguagem. Para o autor, as abordagens de contiguidade e similaridade, inerentes aos sistemas dos signos (verbais e não-

verbais), não são suficientes para consolidar o vínculo entre a cidade, enquanto espaço social, e a linguagem. É necessário levar em consideração os mesmos critérios vinculados ao discurso, pois “como no discurso, as partes de um espaço se articulam: se incluem, se excluem. Na linguagem, como no espaço, existem antes e depois, e o passado e o futuro” (LEFEBVRE, 2006, p. 187). Compreender a dialética das situações discursivas que envolvem o cotidiano das cidades é também depreender a prática discursiva, pois “toda linguagem se situa num espaço” (LEFEBVRE, 2006, p. 189).

A cidade, como espaço produzido *pele* e *para* o homem, também carrega em si as formas de comunicação que mantêm as relações sociais ativas e necessárias para o cumprimento da dinâmica do cotidiano, trazendo as diversas facetas do lugar.

Todo discurso diz qualquer coisa sobre um espaço (lugares ou conjuntos de lugares); todo discurso fala de um espaço. É preciso distinguir o discurso **no espaço**, o discurso **sobre o espaço** e o discurso **do espaço**. Por conseguinte, entre a linguagem e o espaço existem relações mais ou menos mal conhecidas (LEFEBVRE, 2006, p. 189, grifos meus).

Como se pode perceber, o espaço, citadino ou não, tem muitas linguagens a serem reveladas, registradas e interpretadas sob diferentes pontos de vista. Essa alternância de posicionamento, em muitos casos, pode gerar uma visão dúbia sobre a cidade – espaço de redenção, prazer e alegria *versus* espaço de opressão e intolerância e segregação. Um espaço paradoxal em que vive uma sociedade também paradoxal. É nesse lugar que o homem vislumbra suas palavras, “cada ‘sujeito’ se situa num espaço onde ele se reconhece ou então se perde, do qual ele usufrui ou modifica” (LEFEBVRE, 2006, p. 61).

Preservar esses espaços físicos é manter uma memória, é manter o texto vivo, pronto para ser lido e interpretado. Rolnik (1995), ao tratar desse tema, argumenta que a cidade, quando modifica sua arquitetura, ela apresenta novos sentidos, tanto para os seus leitores como para os seus transeuntes. Em sua compreensão:

[...] a arquitetura da cidade é ao mesmo tempo continente e registro da vida social: quando os cortiçados transformam o palacete em maloca estão, ao mesmo tempo, ocupando e conferindo um novo significado para um território; estão escrevendo um novo texto. É como se a cidade fosse um imenso alfabeto, com o qual se montam e desmontam palavras e frases. É esta dimensão que permite que o próprio espaço da cidade se encarregue de contar sua história (ROLNIK, 1995, p. 18).

Convém salientar que esse caráter narrativo, inerente à cidade, é um aspecto que pertence a um estilo de vida, seja em cidades modernas ou antigas. Suas histórias são sempre narradas, e porque não dizer cantadas, através das canções. No limiar entre o efeito social e manifestação artística, a cidade nunca está só. Essa subjetivação do coletivo deixa sua marca nos diversos espaços que, de maneira congruente, unem-se ao urbano. Dessa maneira, como no universo social dos tempos medievais – em que as cidades cresciam sem planejamento, mas se ajustavam aos seus efeitos, as narrativas atuais também não estão prontas e acabadas, elas se constroem na dinâmica do cotidiano e se colocam disponíveis à leitura.

No entanto, para realizar a decodificação e decifração de um espaço, sobretudo do espaço urbano, faz-se necessário que o leitor esteja atento aos rascunhos e a tudo que é rascunhado. É preciso entender que a cidade não é uma página em branco, mas sim um espaço significante. Segundo Lefebvre (2006), esses lugares não dizem tudo, eles dizem, sobretudo, os interditos, seus modos de existência e realidades.

Os textos-cidades são construídos e divulgados simultaneamente. Cabe aos expectadores a missão de interpretar suas descrições, entendendo que “ler a cidade consiste não em reproduzir o visível, mas torná-la visível, através dos mecanismos da linguagem que atinge o ‘equilíbrio geométrico e as sínteses’” (GOMES, 2008, p. 35), pois “nas dobras da linguagem transparente, o gesto de pura inscrição fere a superfície da folha do livro de registro da cidade” (GOMES, 2008, p. 35).

No entanto, para esse exercício de leitura da cidade proposto por Renato Cordeiro Gomes (2008), é necessário evocarmos a concepção de texto abordada por Roland Barthes, em *Da obra ao texto* (2004). O autor compreende texto como uma tessitura que não pode ser entendida como um objeto computável, tampouco como algo estático, pois “o seu movimento constitutivo é a *travessia* (ele pode especialmente atravessar a obra, várias obras)” (BARTHES, 2004, p. 67, grifos do autor). Nesse sentido, o texto é sempre dilatatório, ou seja, tende a adiar a finitude de possibilidade de sua interpretação e classificação. O significante, elemento que faz parte do seu sentido, não deve ser entendido como o princípio, mas como o seu *depois*. Assim, significante e significado atuam em um jogo contínuo no campo do texto. Nas palavras do escritor:

O texto é *radicalmente* simbólico: *uma obra se concebe, percebe e recebe a natureza integralmente simbólica é um texto*. O texto é assim restituído à linguagem; como esta, ele é estruturado, mas descentralizado, sem fechamento (notemos, para responder à suspeita desdenhosa de ‘moda’ que se levanta às vezes contra o estruturalismo, que o privilégio epistemológico reconhecido atualmente à linguagem deve-se precisamente ao fato de termos nele descoberto uma idéia paradoxal de estrutura: um sistema sem fim nem centro) (BARTHES, 2004, p. 69, grifos do autor, *ipsis litteris*).

Assim dito, a leitura de uma cidade, interpretada como texto, não pode ser fechada, unilateral, mas se configura como passagem, travessia, que se coloca em diversos lugares, simboliza diversos espaços. Segundo Gomes (2008), o texto é o relato sensível das formas de ver a cidade, no entanto, não se apresenta como uma mera descrição física, “mas como cidade simbólica, que cruza lugar e metáfora, produzindo uma cartografia dinâmica, tensão entre racionalidade geométrica e emaranhado de existências humanas. Essa cidade torna-se um labirinto de ruas feitas de textos, essa rede de significados móveis, que dificulta a sua legibilidade” (GOMES, 2008, p. 24).

Nessa busca de compreender a cidade como texto, é fundamental entender as formas de suas representações. Para tanto, vale destacar as considerações do historiador Roger Chartier (1990), em sua obra *A história cultural: entre práticas e representações*. Para esse autor, as estruturas sociais não se configuram como um dado objetivo, ou como categorias já estabelecidas intelectualmente e/ou psicologicamente. Elas são sim, historicamente produzidas, ou seja, a partir de suas práticas sociais, políticas e discursivas, constituindo-se enquanto figuras. Assim:

[...] são essas demarcações, e os esquemas que as modelam, que constituem seu objeto de uma história cultural levada a repensar completamente a relação tradicionalmente postulada entre o social, identificado com um real bem real, existindo por si próprio, e as representações, supostas como reflectindo ou dele se desviando (CHARTIER, 1990, p. 27).

Trabalhar com essas modulações sociais e suas representações é, antes de tudo, entender seu processo de evolução no meio social e os novos direcionamentos adotados pela sociedade. Dessa forma, ao buscar o ponto de articulação entre o mundo do texto e o mundo do sujeito, é necessário se colocar diante dos discursos e buscar compreendê-los, isto é, perscrutar a maneira como estes afetam os leitores e os conduzem a uma nova forma de compreensão de si mesmo e do mundo. Nesta

pesquisa, o anseio em desvelar os espaços citadinos também se molda nessa mesma estrutura – buscar compreender os discursos elaborados sobre as cidades e a forma como estes afetam o sujeito/leitor.

Sendo assim, “como pensar a cidade”? Ao redizer a indagação de Lefebvre (2006), somos instigados a refletir sobre outras questões, também motivadas pelos pensamentos do filósofo em relação ao espaço urbano: como compreender sua explosão-implosão generalizada? Como aferir o urbano como espaço moderno? Para discutir essas questões, é necessário levar em consideração o espaço como produto, que produz e é produzido.

[...] o espaço (mal ou bem organizado) entra nas relações de produção e nas forças produtivas. Seu conceito não pode, portanto, ser isolado e permanecer estático. Ele se dialetiza: produto-produtor, suporte de relações econômicas e sociais (LEFEBVRE, 2006, p. 7).

As considerações anteriores reafirmam o pensamento defendido ao longo desta tese, qual seja, a cidade e o espaço urbano, com suas especificidades, encontram-se atrelados diretamente com a dinâmica do meio social e reúnem o imaginário, o cultural e o histórico. Portanto, trata-se de um encadeamento de memórias e recordações que permitem a leitura do que é descoberto, produzido e criado.

Os cenários urbanos possuem uma estreita relação com os registros literários. O discurso literário é fortemente marcado pelas imagens da cidade e suas expressões são o motivo central de muitos romances, letras de canções, etc. Desse modo, a partir de quando se busca o espaço nos textos literários, descobre-se muitas faces do lugar, o que foi incluído, descrito, projetado, sonhado, especulado. A arquitetura do texto se adapta ao meio que é representado.

São exatamente esses espaços e lugares imbricados nos meios urbanos que permeiam o imaginário nas letras de canções. Um trânsito que apresenta a cidade enquanto texto, não como um organismo que cresce naturalmente, mas que se desenvolve e amplia as relações do homem consigo mesmo. Paradoxalmente, essa concepção (a cidade como organismo natural) apreende “os instantâneos culturais que focalizam a cidade como organismo vivo, mutante e ágil para agasalhar as relações sociais que a caracterizam” (GOMES, 2008, p. 24). A seguir, veremos de que forma essa visão é representada na literatura e nas letras de canção.

2.1.1 A cidade na literatura

*O sonho é meu e eu sonho que
Deve ter alamedas verdes
A cidade dos meus amores*

“A cidade Ideal” – *Chico Buarque*

Ler a cidade consiste não em reproduzir o visível, mas torná-la visível, através dos mecanismos de linguagem que atinge o “equilíbrio geométrico e a síntese”.

Renato Cordeiro Gomes (2008, p. 35)

O entrelaçamento da cidade com a literatura não é algo novo. Não raramente, identificamos em narrativas a presença do espaço citadino como centro das ações, que representam o coletivo ou até mesmo comportamentos individuais, mas que estão sempre atrelados a um espaço físico. Sobre essa temática, são importantes as considerações da historiadora Sandra Jatahy Pesavento, que escreveu a obra *O imaginário da cidade: visões literárias do urbano* (2002). Nesse livro, a autora busca trabalhar a cidade a partir das suas representações, mais especificamente as representações literárias.

Ao discorrer sobre o tema da representação, a autora afirma que “tal procedimento implica pensar a literatura como uma leitura específica do urbano, capaz de conferir sentidos e resgatar sensibilidades aos cenários citadinos, às suas ruas e formas arquitetônicas, aos seus personagens e às sociabilidades que nesse espaço têm lugar” (PESAVENTO, 2002, p. 12). Nesse contexto, pode-se dizer que, em âmbito ficcional, o que é narrado é sempre verossímil– a cidade construída pelos homens, que traz marcas da ação social. Essa relação entre o texto e a cidade é o que a pesquisadora chama de “cidade pedra”, erguida, criada e recriada através dos tempos, derrubada e transformada em sua forma e traçado.

Sobre tal cidade, ou em tal cidade, se exercita o olhar literário, que sonha e reconstrói a materialidade da pedra sob a forma de um texto. O escritor, como espectador privilegiado do social, exerce a sua sensibilidade para criar uma cidade do pensamento, traduzida em palavras e figurações mentais e imagéticas do espaço urbano e seus atores (PESAVENTO, 2002, p. 12).

Diante dessa afirmativa, pode-se inferir que, pensar a representação da cidade no meio literário é construir laços entre a experiência irreal e o que poderia ser

vivido, pois a literatura ao “dizer a cidade”, condensa a experiência do vivido na expressão de uma sensibilidade feita texto. Segundo Pesavento (2002) é exatamente (e inevitavelmente) o cruzamento das imagens com os discursos da cidade que conduz a um aprofundamento das relações entre os sujeitos. Dessa forma, quando a literatura elabora suas representações do urbano não está apenas desvelando as transformações do espaço, mas também as sensibilidades e sociabilidades de seus agentes. Essa configuração se torna possível pela capacidade mediadora da linguagem em desvelar a dupla ilusão do espaço social. Para Lefebvre (2006, p. 55) “cada ilusão contém a outra e a mantém” e essa oscilação tem relevância, tanto por sua junção quanto pelas partes tomadas isoladamente.

Para que se possa compreender de modo mais claro as peculiaridades e as multiplicidades do espaço, é importante uma discussão acerca das relações elencadas por Lefebvre (2006) sobre a transparência e a opacidade do espaço. Na visão do autor, a princípio, todas essas concepções são “ilusórias”, ou seja, sua percepção e atenuação dependem, em sua totalidade, do olhar do observador sobre o espaço. Em linhas gerais, a ilusão da transparência confere a esses ambientes o teor de luminoso, inteligível, um campo livre à ação, já que não apresenta ciladas, nem esconderijos. Sua exposição chega a ser inocente, tornando-se semelhante a um espaço mental e um espaço social, posto que ambos podem ser apreendidos pela escrita, que é capaz de conduzir o objeto para e pelo sujeito. Afinal, a ilusão de transparência é também transcendental, pois se encontra muito próxima da linguagem dos filósofos – quase mágica, mas com seus álibis, suas máscaras. Por outro lado, existe a ilusão de opacidade, aquela que dissimula, oculta e é perigosa. Uma instância que provoca a ilusão de ingenuidade e de ingênuos, que se avizinha do materialismo (naturalista e mecanicista). Envolve adesão ao puro pensamento, ao Espírito e/ou Desejo. Por fim, é uma ilusão cujo conteúdo simbólico escapa à inocência ingênua.

Como se percebe, o paralelismo entre as duas formas de ilusão evidencia o aspecto de completude, característica inerente ao espaço, ao sujeito que o ocupa e, em especial, ao literário. Ao reconstruir o espaço citadino e, conseqüentemente, de seus transeuntes, os registros revelam os estratos ambivalentes do espaço que dinamizam a escrita e permitem uma rede de inter-relações entre os diferentes e peculiares ambientes representados. Uma concepção disforme do espaço, mas que permite sua escrita, sua leitura.

Na verdade, o espaço social ‘incorpora’ atos sociais, os de sujeitos ao mesmo tempo coletivos e individuais, que nascem e morrem, padecem e agem. Para eles, seu espaço se comporta, ao mesmo tempo, vital e mortalmente; eles aí se desenvolvem, se dizem e encontram os interditos (LEFEBVRE, 2006, p. 59).

Diante da assertiva anterior, o espaço, pelo fato de incorporar em sua estrutura os atos sociais, é um componente essencial para se compreender a dinâmica de uma sociedade. Nesse sentido, a literatura, como representação das formas urbanas, tem o poder metafórico de conferir aos lugares um sentido e uma função. Para Pesavento (2002), em diálogo com o pensamento de Odile Marcel, “é nessa medida que as obras literárias, em prosa ou verso, têm contribuído para a recuperação, a identificação, a interpretação e a crítica das formas urbanas” (PESAVENTO, 2002, p.15). Nessa mesma linha de pensamento, destaca-se que as letras de canções, de igual modo, reconstroem esses cenários e suas configurações. Essa potencialidade metafórica de transfiguração do real não apenas transmite as sensibilidades passadas do “viver em cidades”, como também revela os sonhos de uma comunidade, que projeta no espaço vivido as suas utopias.

[...] os relatos literários nos colocam diante das cenas urbanas que reconstituem uma possibilidade de existência do social, expressando as forças em luta, os projetos realizados e as propostas vencidas, aquilo que se concretizou e aquilo que poderia ter sido, mas não ultrapassou o nível do projeto, do sonho e do ‘desiderato’. Tratam-se, sem dúvida, de espaços e personagens imaginários que, contudo, se constroem sobre experiências vividas na trama das relações sociais (PESAVENTO, 2002, p. 16).

Em consonância com o pensamento de Pesavento (2002), entende-se que a literatura pode ser compreendida como um “sintoma” de mutação de *habitus*, de atração e adaptação às novas formas de viver. Assim, a literatura passa a ser portavoza, anuncia e denuncia as formas sociais de existência urbana, bem como suas formas materiais de expressão. O autor ficcional “que ‘diz’ a cidade a seu modo, é o que se chamaria um espectador privilegiado do social, capaz de traduzir em forma literária [...] um urbano que ‘poderia ter sido’ e que assume um ‘efeito real” (PESAVENTO, 2002, p. 16). Nessa configuração, o discurso atribui uma nova existência ao que é narrado, algo que se expõe de peculiar. O registro, a linguagem utilizada e a própria estrutura do texto conferem-lhe esse atributo diferenciado, pois os discursos e imagens construídas sobre o urbano configuram-se como um indicativo

social e um objeto do imaginário coletivo, sendo também capazes de migrar no tempo e no espaço, aproximando assim esses dois tempos imbricados na relação da literatura com a cidade – o passado e o presente.

Outra observação feita por Pesavento (2002) é sobre a posição de Paris como uma cidade-mito, tão descrita e revelada pelos olhos dos artistas, dentre eles o poeta Charles Baudelaire, “que via na cidade de Paris a possibilidade de uma transcendência do olhar; tais as correspondências possíveis de serem apreendidas pelas múltiplas figuras, espaço e práticas sociais oferecidas” (PESAVENTO, 2002, p. 20).

Walter Benjamin (2012), em *Sobre alguns temas em Baudelaire*, destaca a maneira como o poeta francês compreende e representa a multidão, especialmente da cidade grande, a exemplo de Paris. O crítico observa que nos versos de Baudelaire é possível perceber a significação da massa, “o véu agitado através do qual Baudelaire via Paris. Sua presença caracteriza um dos poemas mais célebres de *As flores do mal*”. O filósofo ainda acrescenta: “nenhuma expressão, nenhuma palavra designa a multidão no soneto ‘A uma passante’. No entanto, o seu desenvolvimento repousa inteiramente nela, do mesmo modo como o curso do veleiro depende do vento” (BENJAMIN, 2012, p. 117). Vejamos:

A uma passante¹²

A rua em torno era um frenético alarido.
Toda de luto, alta e sutil, dor majestosa,
Uma mulher passou, com sua mão suntuosa
Erguendo e sacudindo a barra do vestido.

Pernas de estátua, era-lhe a imagem nobre e fina.
Qual bizarro basbaque, afoito eu lhe bebia
No olhar, céu lívido onde aflora a ventania,
A doçura que envolve e o prazer que assassina.

Que luz... e a noite após! – Efêmera beldade
Cujos olhos me fazem nascer outra vez,
Não mais hei de te ver senão na eternidade?

Longe daqui! tarde demais! “nunca” talvez!
Pois de ti já me fui, de mim tu já fugiste,
Tu que eu teria amado, ó tu que bem o viste!

¹²Tradução de Ivan Junqueira

A une passante

La rue assourdissante autour de moi hurlait.
Longue, mince, en grand deuil, douleur [majestueuse,
Une femme passa, d'une main fastueuse
Soulevant, balançant le feston et l'ourlet;

Agile et noble, avec sa jambe de statue.
Moi, je buvais, crispé comme un extravagant,
Dans son oeil, ciel livide où germe l'ouragan,
La douceur qui fascine et le plaisir qui tue.

Un éclair... puis la nuit! - Fugitive beauté
Dont le regard m'a fait soudainement renaître,
Ne te verrai-je plus que dans l'éternité?

Ailleurs, bien loin d'ici! trop tard! jamais
[peut-être!
Car j'ignore où tu fuis, tu ne sais où je vais,
O toi que j'eusse aimée, ô toi qui le savais!

(BAUDELAIRE, 1985, p. 40)

Segundo Benjamin (2012, p. 118), o poema evidencia a presença de uma mulher misteriosa “em seu ar taciturno ao ser arrastada pela multidão”. O olhar do poeta é afetado por uma desconhecida. O texto poético, na compreensão do crítico, pode ser resumido em uma única frase: “a visão que fascina o habitante da cidade grande” (BENJAMIN, 2012, p. 118). Em meio à multidão, há apenas um único fenômeno que lhe chama atenção – a mulher que passa. “O encanto desse habitante da metrópole é um amor não tanto à primeira quanto à última vista” (BENJAMIN, 2012, p. 119). O sentimento que atrai o sujeito é, ao mesmo tempo, o que também o apavora, ou seja, que revelam as dissonâncias do amor em uma cidade grande.

Gomes (2008, p. 32), ao se referir a esse tema, aponta a metrópole como a reunião de abundância, da proliferação, e, baseado em Sennett, argumenta que “os sentidos humanos são inundados por imagens, mas a diferença de valor entre uma imagem e outra tornam-se tão transitória quanto o próprio movimento da passante”. Desse modo, a diferença torna-se um mero desfilar de variedades. Marca evanescente do lugar, conforme se dá em Baudelaire, a cidade – “aquela que passa” – projeta-se como uma cidade de “transitoriedade permanente”, algo semelhante ao que ocorre em “As vitrines”, de Chico Buarque.

Maria Cecília de Moraes Pinto, em *Charles Baudelaire, o poeta da cidade moderna* (2004), traz o literato francês como o “poeta da cidade moderna”, ou seja,

aquele que capta a direção da história, conferindo a ela uma reflexão por meio da arte, entrelaçando o fazer poético com a dinâmica do tempo. A autora mostra que “a cidade ostenta múltiplas faces: é real, imaginária; preserva, acolhedora; símbolo de conquista, sinal de decadência; a cidade é o dia de hoje e o dia de ontem...ou tudo isso ao mesmo tempo para a sensibilidade do artista” (PINTO, 2004, p. 226).

Para a pesquisadora, a Paris de Baudelaire mostra-se como uma das primeiras capitais do mundo, onde foram abertas as primeiras ruas e *boulevards*. Assim, a cidade passa a ser espaço de circulação das multidões, onde o artista moderno torna-se o observador fascinado por esse fluxo humano do qual se destacam rostos que se perdem tragados pela massa. Nessa configuração, a cidade apresenta-se dupla, ao mesmo tempo em que tem algo de titânico, de maravilhoso, por outro lado, apresenta suas fraturas e seus vícios, também registrados nos textos poéticos. “Os tipos focalizados por Baudelaire, na sua *flânerie* por Paris, apontam como os croquis para instantâneo da cidade. Predominam os marginalizados e exilados” (PINTO, 2004, p. 234). É assim que o artista moderno revive e traz a lume a miséria, transpondo-a para o plano da criação poética, no entanto, também emprega o amor (mesmo que não se concretize) na beleza daquela que passa. Em meio ao ruído ensurdecido da rua, a modernidade desenvolve-se no seio do movimento e não foge aos registros do poeta.

Dando continuidade às discussões sobre o espaço citadino no âmbito literário, convém mencionar as narrativas de Ítalo Calvino em *As cidades invisíveis* (1972, ano de publicação na Itália. No Brasil, a primeira publicação foi apenas no ano de 1990). Através de Marco Polo, e indiretamente pelo ouvido de Kublai Khan, personagens principais do romance, o leitor é direcionado ao mundo simbólico das cidades, seja pelas geografias ou suas metáforas. As simbologias citadinas tornam-se guias nesse novo mundo que se abre pelos caminhos da palavra escrita.

A obra de Calvino abre as possibilidades de se compreender a cidade como um organismo vivo, um texto que pode ser lido, relido, recordado, escrito e imaginado. As cidades descritas por Marco Polo são portas de entrada para o “desconhecido”, que permite aplanar várias possibilidades de interpretação. Sobre esse aspecto, Renato Cordeiro Gomes, em seu texto *Todas as cidades, a cidade: literatura e experiências urbanas* (2008), chama a atenção para a proposta elaborada por Calvino em seu romance. Segundo Gomes (2008), a opção do escritor demonstra que:

[...] construir, por este caminho, possíveis leituras é descrever e articular os fios secretos e descontínuos do discurso da cidade; é a tentativa de ler o ilegível. Apreender, portanto, seus sentidos múltiplos e em colapso, sentidos inseguros, é indicativo da nostalgia daquela legibilidade do labirinto urbano que os textos representam. Ler a escrita da cidade e a cidades como escrita é buscar o legível num jogo sem solução (GOMES, 2008, p. 18).

Como se pode perceber, falar de cidade é falar sobre os múltiplos, sobre os outros, sobre os diversos aspectos que compõem um único lugar. Narrar a cidade, como afirma Gomes (2008), não é apenas descrevê-la, mas sim, e antes de tudo, perceber suas nuances, compreender suas metáforas e cartografias geográficas como mapa de uma racionalidade expressa em ruas, avenidas e esquinas – todas essas ambientações ligadas diretamente à existência humana. O texto-cidade está pautado sob uma estrutura que mescla diversas vozes e múltiplas culturas, compreendendo citações de universos diferentes. Para Yi-Fu Tuan (1983) os elementos culturais são significativos na experiência cidadina.

Cada sujeito que ocupa um espaço traz a sua cultura e ajuda a construir uma nova. Em outros termos, essa mescla de sentidos atrelados ao sujeito também contribuem na montagem textual de uma cidade. Por isso, “ler/escrever a cidade é tentar captá-la nessas dobras: é inventar a metáfora que a inscreve, é construir a sua possível leitura. Cidade: linguagem dobrada, em busca de ordenação” (GOMES, 2008, p. 30).

Dessa forma, juntar essas múltiplas culturas é como constituir uma malha textual, nas palavras de Gomes (2008). O pesquisador observa que é essa malha textual que permite uma gama de possibilidades de leitura, em que há sempre outra nova contingência de leitura que inscreve sob o texto (cidade). O narrador de *As cidades invisíveis* constrói outro livro pautado em uma dicotomia – a chama e o cristal.

Nessa operação, em que tudo se movimenta, num jogo infinitamente aberto e sem solução, somos guiados por Marco Polo, o fabulador proliferante (imagem da chama), que viaja no império da linguagem. Esse narrador traz uma forma vazia (uma imagem abstrata da cidade) que é preenchida por formas singulares e sensíveis, descritas com grande abundância de detalhes. Entra, porém, em tensão com a tendência geometrizzante, racionalizante, personificada por Kublai Khan (a imagem do cristal), que quer reduzir seu império a uma idéia una, representada pelo tabuleiro de xadrez: um ‘emblema do nada’ (GOMES, 2008, p. 43).

É nesse jogo cambiante que se sustenta a narrativa de Calvino. Cidades que estão mais próximas do sujeito homem do que necessariamente dos limites geográficos, em que o leitor compartilha com Kublai a função de ouvinte e se permite ver e compreender cada um dos espaços narrados pelo protagonista. As memórias de Marco Polo reconstituem uma tradição, tanto pela retomada da narrativa oral, como pela elaboração poética da linguagem de que faz uso. Assim, o leitor é levado a conhecer Zora (cidade que quem viu uma vez nunca mais esquece), Olívia (que ensina que a mentira não está nos discursos, mas nas coisas), Valdrada (onde nem tudo o que parece valer acima do espelho resiste a si próprio refletido no espelho), Eufêmia (a cidade em que se troca de memória em todos os solstícios e equinócios), Despina (a cidade que se apresenta de forma diferente para quem chega por terra ou por mar), Ercília (cidade repleta de teias de aranhas de relações intrincadas à procura de uma forma) e Raissa (a cidade infeliz que contém uma cidade feliz que nem mesmo sabe que existe). Cada uma com suas características e mistérios narrados ao longo do romance, mas que se completam.

Em resumo, a leitura pelos olhos de Marco Polo sugere duas proposições: 1 – cada sujeito possui na mente uma formação de cidade, com suas ambivalências e particularidades, mas que, no entanto, necessitam de outras cidades/experiências para se constituir; 2 – as cidades necessitam ser narradas para não se deixarem morrer pelo esquecimento. A literatura, bem como outros suportes textuais, como a letra de canção, atua no sentido de amparar o não esquecimento. Narrar, deixar o registro para ser lido posteriormente é resistir contra a fragilidade da memória. É deixar sua marca textual no universo letrado que possui como elemento de narratividade um lugar que também pode ser entendido como espaço – a cidade.

No tocante à memória, e ainda sobre a narrativa de cidades no âmbito literário, encontramos a pesquisa de Carolina Ramos Henrique, intitulada *Memória e imagem em Atlas de Jorge Luis Borges e em As cidades invisíveis de Ítalo Calvino* (2018). Em seu texto, ela faz um paralelo entre esses dois autores e suas respectivas obras, esclarecendo como a narrativa literária pode se valer da memória (real ou ficcional) e da imagem para se constituir enquanto texto. No entanto, o olhar aqui será voltado exclusivamente para as reflexões da autora em torno da obra de Borges, que, tal como se observou em Calvino, também se encontra imbricada ao universo citadino e memorialístico.

Atlas: Jorge Luis Borges com María Kodama foi um dos últimos livros do escritor argentino, publicado em 1984. A obra é composta por ensaios e contos sobre suas memórias de viagens (e imaginações). Nas palavras do autor, “não se trata de uma série de textos ilustrados por fotografias nem de uma série de fotografias explicadas por uma epígrafe. Cada título abarca uma unidade, feita de imagens e de palavras” (BORGES, 2010, p. 9).

Para Carolina Henrique (2018), em *Atlas* presenciamos uma (re)descoberta do mundo através de suas narrativas. Um mundo que o autor não mais percebia concretamente – tendo em vista que já estava acometido por uma cegueira hereditária. No entanto, os seus registros literários se tornaram reconhecidos sem que houvesse a necessidade de questionar se são reais ou falsas as histórias ali narradas. Ao leitor, assim como em *As cidades invisíveis*, só lhe é permitido contemplar o percurso elaborado pelo eu lírico para desvendar um mundo permeado de significações, através da memória de quem o compartilha. “A terra, agora insegura sob seus pés, pode ser sentida de uma maneira nova, povoada por personagens literários, vista através do ‘cinema mental’ possuído por todos nós” (HENRIQUE, 2018, p. 25).

Para a pesquisadora, Jorge Luis Borges ressignifica sua cegueira. O escritor se utiliza dos recursos da memória para registrar (e criar) suas viagens em diversas partes do mundo. As muitas cidades por ele visitadas, na companhia de María Kodama, sua então esposa, tornaram-se cenários narrativos literários, ganharam personagens e tramas próprias. Mesmo com o auxílio das fotografias que compõem o livro, as narrativas textuais configuram-se como os elementos que conduzem o leitor ao mundo revisitado pelo escritor, agora apenas com os olhos da memória. No entanto, “Borges contribuiu para que leitura, escrita e memória se tornassem interdependentes”. Desse modo, ele “se assemelha a Homero, como poeta que, sem enxergar, invoca a memória para escrever” (HENRIQUE, 2018, p. 25). E, para ratificar seu posicionamento, a pesquisadora faz uso do pensamento de Denise Schittine¹³:

Seja por sua cegueira ou por excesso de abstração e lógica, Borges acreditava que um texto deveria ter a força para gerar imagens

¹³Denise Schittine lançou um livro *Ler e escrever no escuro: a literatura através da cegueira*, publicado no ano de 2016, em que elabora um percurso dos autores que foram afetadas pela ausência de visão, mas que continuaram com a escrita literária, inserindo em seus textos a poeticidade que é ver com os olhos da memória vivida, e por que não, imaginada. O livro é fruto de sua tese de doutorado defendida na PUC- Rio, no ano de 2011.

mentais poderosas nos leitores. O processo de leitura é a conjugação de ver as palavras e dotá-las de sentido pela voz e pelas imagens interiores. Esse processo sempre o encantou não só como leitor, mas também como autor. Ele acreditava e defendia a ficção no lugar da realidade, a palavra no lugar da imagem. Enfim, acreditava no 'mundo de papel', seu universo de criação (SCHITTINE, 2016, p. 203, Apud HENRIQUE, 2018, p. 25).

Registrar as vivências é uma estratégia para não permitir que suas lembranças se esvaziem no tempo, tanto as memórias do que foi vivido, como as memórias do que foi lido (uma vez que muitos de seus personagens, especificamente nessa obra, são oriundos de outras obras literárias). Tanto o que foi experienciado, ao longo de suas viagens, como o que gostaria de ter vivenciado, como no texto "Um sonho na Alemanha", agora se encontram registradas ficcionalmente. Ainda em *Atlas*, "pode-se perceber [...] o movimento duplo entre memória e leitura: enquanto lemos, podemos emprestar imagens já vistas aos lugares descritos nos textos; simultaneamente, a memória (e por vezes as imagens) do que lemos povoa nossa mente" (HENRIQUE, 2018, p. 56). O mundo, agora desvelado pelos "olhos" de Borges, conta a descoberta de um mundo através de sonhos, comentários, pensamentos filosóficos sobre as cidades, pequenos relatos e memórias. Henrique (2018) finaliza suas considerações pontuando que o registro poético pode ser entendido como uma espécie de "monumento" que, semelhante às fotografias que acompanham boa parte dos textos, de certa forma, imortalizam suas experiências, ou seja, suas vivências cidadinas.

No âmbito da literatura brasileira, há muito tempo, a escrita aborda questões relativas ao meio urbano. Nota-se em diversas obras a cidade contando sua história, ressoando seus símbolos e significações. Machado de Assis, Lima Barreto, entre outros, são exemplos de autores que, através de seus textos, narram as rupturas nas ruas do espaço das cidades. Em relação a essas questões, Ivete Lara Camargo Walty, no livro *A rua da literatura e a literatura da rua* (2014), apresenta, especialmente na primeira parte, textos que evidenciam como a cidade e suas vias encontram-se relacionadas com o fazer literário.

A autora, para ratificar suas considerações, traz os apontamentos sobre espaço e cidade da cientista social e geográfica Doreen Massey. Para as autoras, o espaço passa a ser entendido como uma construção relacional, aberta, múltipla, não acabada e sempre em devir, com aspecto de continuidade, por meio das estórias e

trajetórias que trazem imbricadas em si. Já as cidades “se constroem como intensas e heterogêneas constelações de trajetórias, exigindo negociações complexas” (WALTY, 2014, p. 106). Nesse sentido, a literatura não só acolhe os movimentos da rua, mas faz deles sua envergadura de escrita. As personagens se confundem entre quem transita pela cidade e aqueles que as leem.

Interessante exemplificar relembrando a história da Rua do Ouvidor, da passagem dos ‘tempos do rei’, de Manuel Antônio de Almeida, aos momentos de transformação gradativa rumo à modernidade, suas vitrines e modas. Joaquim Manuel de Macedo, acolhendo essa metáfora/metonímia, ilustra o aplainamento da rua, palco de encontros e desencontros, entre o popular e o elitista, entre a sujeira e a higienização, entre o público e o privado. Machado de Assis, em sua escrita faz operar o encontro entre do *boulevard* e da rua ou da rua e do beco, como melhor convém ao caso brasileiro, permeando sua escrita da ambiguidade que povoa a rua, a despeito da tentativa de aplainamento (WALTY, 2014, p. 106).

Como se pode notar, o espaço urbano é algo significativo nas narrativas literárias. Os encontros (e desencontros) das personagens ficcionais, como atesta Walty (2014), são proporcionados pela existência de lugar, ou melhor, de um espaço que lhes permite o ir e vir em meio ao turbilhão da massa, à maneira de Baudelaire. O encontro com o outro se torna inevitável, no entanto este ocorre entre, no mínimo, três sujeitos – o eu, o outro e a cidade.

Em outro texto, *Narrador, cidade, literatura* (2000), de autoria de Ronaldo Costa Fernandes, o autor observa como a cidade se incorpora à narrativa literária e também se configura como um personagem. Segundo ele, essa inserção, de modo mais intenso, deu-se após o Realismo, quando o espaço urbano passou a substituir a natureza. Até mesmo quando é negada (como na maioria dos romances regionalistas da década de 1930), ela continua presente e sendo símbolo de discussões nos textos. Real ou imaginada, a cidade mostra um ponto de vista, um olhar sobre seus espaços, sobre suas ruas e contornos, do ponto de vista do autor-criador. A cidade na obra *O cortiço*, por exemplo,

[...] é a cidade do Rio de Janeiro, em uma época, com as tensões do confronto de classes sociais com interesses divergentes. Mas teremos de reconhecer, também, que é a cidade [...] vista pelo seu autor. Não é uma cidade do ensaio, cheia de números, estatística, análise. É uma cidade intermediada pela necessidade de se ajustar a um tema, que hospeda personagem com densa psicologia individualizada; ou, no caso de obras com forte conteúdo alegórico, o lugar onde ocorrem as paixões humanas. Embora alguns romances sejam claros em relação

ao tempo e ao lugar, a cidade apresentada pelo narrador pertence a um tempo suspensivo e a uma cidade idealizada (FERNANDES, 2000, p. 30).

É sobre essa cidade narrada, pelo autor criador e/ou pelo autor personagem, que se pode atribuir o valor de cidade-texto, com suas modulações e reverberações. Sua descrição, enquanto espaço ou enquanto lugar, é que se torna o caminho para ser percebida e compreendida como sintoma de organismos maiores – os sujeitos urbanos. Complementando suas considerações, Fernandes (2000) traz como exemplo o romance *Memórias de um Sargento de Milícias*. Na visão do pesquisador, nesse texto é possível identificar cidades narradas que concretizam as tensões entre as personagens. De maneira suplementar, ao descrever as festas populares e outros momentos de coletividade, Manoel Antônio de Almeida mostra-se um cronista de sua cidade e de seu tempo, pois ao expor os hábitos e costumes domésticos, o autor, de igual modo, descreve a cidade, revelando suas fraturas.

Assim fizeram outros escritores como Carlos Drummond de Andrade, Ferreira Gullar, H. Dobal, João do Rio, Rubem Fonseca, Marques Rebelo, Milton Hatoum, Nicolas Behr, entre outros. São autores que permitem o leitor enveredar pelas ruas de suas letras, conhecer a visão de mundo que suas frases apresentam e as singularidades com que descrevem seus textos. Esse posicionamento literário também é identificado em Chico Buarque, enquanto escritor. Além de suas canções, seus textos em prosa também enveredam para uma dialética com a cidade, ou mais especificamente, exploram as relações que envolvem o sujeito e o meio urbano.

Em 1974, Chico Buarque publica *Fazenda Modelo*, uma novela pecuária. O texto apresenta uma fazenda que enfrenta o processo de progresso, por meio da reprodução artificial, tentativas que não alcançam bons resultados, o que resulta na substituição da criação de gado pelo plantio de soja. O cenário para a narrativa é uma fazenda, no entanto, mesmo se afastando do espaço urbano, o texto literário pode se configurar como uma representação do ambiente citadino. A negação é também uma estratégia literária de afirmação. Sandro Viana Essencio em seu texto *A prosa de Chico Buarque em “Fazenda Modelo”* (2013), afirma que o que se passa na fazenda, pode ser entendido como uma alegoria sobre a sociedade brasileira. Baseado nos pensamentos de Zygmunt Bauman, o pesquisador considera que a fábula de Chico Buarque “desenvolve de maneira sério-cômica uma profunda reflexão sobre a transformação do capitalismo no Brasil. Enquanto nas primeiras décadas do século

XXI houve uma ênfase de crescimento da sociedade de produção” (ESSENCIO, 2013, p. 101).

Esse mesmo pensamento é mencionado por Regina Zilberman em seu texto *Não é conversa mole pra boi dormir* (2004). Logo nas primeiras páginas, ela já menciona que a comparação entre bois e submissão não era algo novo. No entanto, mesmo sendo continuidade de uma tendência da época¹⁴, a prosa de Chico Buarque foi pertinente, pois elucidava um período administrativo caracterizado pela ótica desenvolvimentista. Nas palavras da autora: “*Fazenda Modelo* conserva, do começo à conclusão, a perspectiva crítica, não se deixando enganar por promessas de mudanças” (ZILBERMAN, 2004, p. 369). Em sua conclusão, a autora afirma que a novela não faz referência, tão somente, a um período da história, mas sim à trajetória de um país marcado pela exploração e submissão dos menos favorecidos. Assim, “*Fazenda Modelo* oferece para os leitores do século XXI o retrato de um Brasil indesejado, condição básica para sua alteração” (ZILBERMAN, 2004, p. 370). É válido lembrar que o musical *Saltimbancos*, de igual modo, apresenta animais como personagens que buscam a cidade ideal. Mesmo não sendo de autoria de Chico Buarque (trata-se de uma tradução da obra de Jorge Paeikat), a referida obra ganhou notoriedade a partir desse artista.

Em 1991, Chico Buarque, paralelamente aos trabalhos de cancionista, lança seu primeiro romance, *Estorvo*, uma narrativa que traz como personagem principal um homem atormentado por uma possível perseguição. Incomodado com tal situação, o sujeito da trama se sente obrigado a percorrer diversos espaços. Os diversos ambientes que são significativos para o personagem ganham novas significações para os seus leitores – a cidade parece ser o grande incômodo. Esse mesmo *topos* é retomado em seus romances seguintes, especialmente em *Budapeste*, publicado em 2003, que apresenta um personagem dividido entre duas cidades, culturas distintas, idiomas diferentes e, conseqüentemente, personalidades diferentes. Trata-se de um romance estruturado por meio de um processo metalinguístico, cuja narrativa é configurada a partir da mistura de duas cidades completamente opostas: Budapeste e Rio de Janeiro.

¹⁴O *boi velho*, de João Simões Lopes (1912); *Conversas de bois*, de Guimarães Rosa (1946) e *A revolução dos bichos* (*Animal Farms*), de George Orwell. Importante registrar que, quando lançada, a novela de Chico Buarque foi imediatamente comparada com o texto de Orwell.

O romance *Leite derramado*, publicado em 2009 e vencedor do Prêmio Jabuti como melhor ficção do ano, é o texto buarqueano no qual se percebe, de fato, o espaço urbano como cidade-texto. É durante as narrativas do velho Eulálio que o leitor acompanha, simultaneamente, o declínio da cidade do Rio de Janeiro e da saúde do personagem central. Ao relatar suas vivências passadas, o narrador também desnuda o passado de uma cidade que enfrenta o processo de urbanização, onde os prédios históricos são substituídos por estacionamentos e outros espaços exigidos pelo mundo moderno e globalizado. Nas palavras de Leyla Perrone-Moisés (2009, s/p), no prefácio do livro, afirma que “o discurso da personagem parece espontâneo, mas o escritor domina com mão firme as associações livres, as falsidades e os não-ditos, de modo que o leitor pode ler nas entrelinhas, partilhando a ironia do autor, verdades que a personagem não consegue enfrentar”.

No ano de 2019, Chico Buarque lança o romance *Essa Gente* (cinco anos após a publicação de *O irmão Alemão* – romance que apresenta um drama familiar). O escritor publicou essa obra logo após o anúncio do Prêmio Camões,¹⁵ logrado por ele no mesmo ano. A narrativa do romance confirma a inclinação de Chico Buarque para as questões sociais, especialmente para as questões que envolvem a cidade. A trama de *Essa Gente*, desde o título, procura mostrar a vivência dos sujeitos que habitam a cidade retratada no texto – novamente o Rio de Janeiro.

O romance apresenta a vida de um escritor em decadência, mas que, no passado, fora muito famoso. Pressionado para produzir uma nova obra, o personagem oscila entre a “realidade” e a “ficção”. É nesse entremeio que suas andanças pela cidade, especialmente no bairro Leblon e no morro, tornam-se basilares para a constituição da trama. Cambiante entre os dilemas familiares e as amizades inusitadas, Duarte é conduzido a experimentar novas paixões e aventuras. O personagem principal não se nega aos momentos de prazer, mesmo que estes se encontrem no limiar do real e do imaginário. Pelas histórias desse escritor em potencial, é possível conhecer uma cidade repleta de encantos, de mistérios e de perigos, que impressiona por sua ilusão de transparência e opacidade. O que se nota no livro, afinal, é que as palavras de Duarte se misturam com as de Buarque, cabendo

¹⁵O Prêmio Camões de Literatura foi instituído em 1988 com o objetivo de consagrar um autor de língua portuguesa que, pelo conjunto de sua obra, tenha contribuído para o enriquecimento do patrimônio literário e cultural de nossa língua comum. Disponível em: <https://www.bn.gov.br/explore/premios-literarios/premio-camoes-literatura>.

aos leitores desvendar as singularidades dos espaços e, conseqüentemente, dos sujeitos representados. Um elo entre cidade e literatura.

2.1.2 A cidade na letra da canção

Na seção anterior foram abordados os diversos modos e peculiaridades dos discursos que envolvem a cidade como elemento significativo nos textos literários. Um passeio que vislumbra versos, parágrafos e enredos que se desenrolam entremeando o homem e a cidade, e a dinamicidade que vivificam suas ruas e avenidas, atribuindo-lhe um teor poético e lírico nas mãos de um escritor e entregue ao seu público. Nos poemas, nos romances, nos contos e em outros textos, a estrutura interdiscursiva não deixa de revelar uma narrativa sobre o lugar e o espaço que o sujeito ocupa e como esses ambientes são ressignificados, seja na perspectiva de quem o vivencia ou até mesmo diante daquele que observa sua dinamicidade.

No que se refere ao cenário musical, especialmente no caso das canções, não é raro encontrar compositores e grupos musicais que fazem da cidade o elemento central de suas composições. Manifestações artísticas que atuam como “espaço” para as muitas vozes daqueles que foram silenciados por questões sociais, e até mesmo por outras “conseqüências do urbano” – fazendo uso do termo de Bauman. Uma elaboração que mescla os diversos elementos que compõem a natureza da canção, como a letra, a melodia e a performance, mas que não deixam de ser instrumento de denúncia, reivindicação e saudosismo de um espaço ocupado e experienciado de diferentes modos e com diferentes percepções.

Sobre esse aspecto, canção e literatura continuam a concretizar sua relação de similaridade e continuidade, visto que, em muitas ocasiões, o teor poético permanece nas letras e ambas as artes podem atuar como formas de representação do real. O verossímil, especificamente sobre os espaços urbanos, ganha forma e ritmo nesses dois universos. Entre versos e melodias, reverberam-se diferentes realidades. O *frenesi* das urbes não ecoa somente “paisagens sonoras¹⁶”, mas torna-se uma realidade artística entre o fazer literário e a composição de muitas canções.

¹⁶Na perspectiva de Murray Schafer (2001, p. 22, grifos do autor), “uma paisagem sonora consiste em eventos *ouvidos*”, ou seja, pode ser compreendida como um conjunto de sons emitidos de modo natural e/ou artificial que se ancoram no espaço e são possíveis de serem descritos. No entanto, vale destacar

Como é sabido, dialogar sobre a cidade é mais que captar sua celeridade e rotina de acontecimentos, é também uma forma de compreender suas funções e interditos entre o simbólico e o ficcional, que se constituem como novos significados para o território urbano ou para aqueles os quais se atribuem o imaginário de uma organicidade cidadina. Como uma paisagem utilizada e ocupada pelo homem, a cidade e suas elaborações culturais encontram-se no cerne das produções que insinuem e denotam esses lugares como espaços de produção. Desse modo, tendem a desmontar, por meio da arte, as diferenças que se estabelecem em sua gênese e se proliferam a partir dos processos de urbanização a que sujeitos e espaços são submetidos.

Henri Lefebvre, em *O direito à cidade* (2001), afirma que a arte, através de suas formas de representações, configura múltiplas figuras topográficas e de espacialidade que envolvem a experiência da cidade e o simbólico. O direito à cidade e à vida urbana em relação ao homem encontra-se, assim como os demais direitos (liberdade, individualização, apropriação), no cerne das relações sociais que o indivíduo consolida. Através da atividade criativa é possível se instigar encontros, possibilidades de confronto, visibilidade de diferentes ações e ressonâncias do meio urbano múltiplo.

Nesse sentido, a arte pode ser compreendida como a força motriz do objeto urbano. Como forma de apreciar a ciência e a arte, pensar sobre esses aspectos é uma estratégia de consolidar a força social e a capacidade de conhecimento através das representações artísticas, pois:

Necessária como a ciência, não suficiente, a arte traz para a realização da sociedade urbana sua longa meditação sobre a vida como drama e fruição. Além do mais, e sobretudo, a arte restitui o sentido da obra; ela oferece múltiplas figuras de tempos e espaços apropriados: não impostos, não aceitos por uma resignação passiva, mas metamorfoseados em obra (LEFEBVRE, 2001, p. 115).

Ao afirmar que “a arte restitui o sentido da obra”, o autor fornece subsídios para se entender que a representação do urbano pode ser assimilada como uma estratégia de consolidar as nuances do direito à cidade. Assim, ao mesmo tempo em que é lugar, é também espaço. É um ambiente de convergência dos atos

que, na presente tese, não se fará o uso dessa concepção como um campo de estudo, uma vez que as abordagens seguirão pelas trilhas da canção – um construto elaborado para fins auditivos (diferentes dos ruídos eventuais que compõem a paisagem sonora de um lugar).

comunicativos e informacionais, sem deixar de ser o que sempre foi: lugar de desejo e equilíbrio entre as normalidades, passivo de ludicidade e concretização do imprevisível. A cidade reúne formas plurais de ver o mundo e os sujeitos atuam como usuários que se apropriam dessa dinamicidade e fazem dela sua moeda de troca (LEFEBVRE, 2001).

Sobre esse aspecto, Anita Oliveira, em sua pesquisa *Música e vida urbana: encontros na cidade do Rio de Janeiro* (2008), observa que: “[...] a palavra através da música é mais sutil. Assim, com a sutileza da música, temas de difícil abordagem podem atingir a sensibilidade de muitos e inesperados outros” (OLIVEIRA, 2008, p. 69).

Oliveira (2008) enfatiza a ideia já defendida por Lefebvre sobre a cidade e pontua como o homem, sujeito criativo, pode ser o protagonista da vida na urbe. Nesse ínterim, a problemática urbana contemporânea passa a constituir o fundamento das relações sociais, seus usos e apropriações simbólicas. Para ela, a “música referida aos espaços populares ou às áreas opacas revela apropriações e usos simultâneos da cidade” (OLIVEIRA, 2008, p. 73). Ao fazer uso da expressão “cidade subjetiva”, a pesquisadora consolida a possibilidade do sujeito de ler/ouvir a cidade por intermédio das produções desta. Oliveira (2008), ao empregar o termo cunhado por Félix Guattari (1992), no tocante à subjetividade, também menciona o discurso da cidade que, ao abrir campos para diferentes formas de manifestações, abre também espaço para uma democracia urbana. Assim, uma cidade subjetiva seria aquela que permite a articulação dos níveis mais singulares de uma pessoa aos mais coletivos e sustenta a ação dirigida por valores que ganham a cultura dominante. Segundo a autora:

Através da música é possível ouvir as vozes dos que não pesquisam a vida urbana, mas cuja experiência vivida na cidade revela uma racionalidade alternativa ao chamado pensamento único. Como toda arte, a música é criação, representação e comunicação e, por isso, nos permite fazer uma abordagem sensível da vida urbana. Esta abordagem é feita através de sonoridades, versos, narrativas com cenários e personagens que retratam e que, muitas vezes, reinventam o cotidiano e as maneiras de viver e conviver na cidade (OLIVEIRA, 2008, p. 40).

Diante dessas considerações, a cidade registrada na música pode propor novas formas de ver e viver o local, posto que as letras delineiam “também desejo, delírios, e, os assim considerados, excessos da vida social” (OLIVEIRA, 2008, p. 74).

Além disso, contribuem para a construção de certa identidade local. Como exemplo, pode-se mencionar os muitos estilos que facilmente são associados a determinadas regiões ou cidades: o frevo (Recife-PE); o samba (Rio de Janeiro-RJ); o forró (Nordeste brasileiro), o boi (São Luís-MA); o *tecnobrega* (Belém-PA). O fato é que, ao unir letra e melodia, os compositores confirmam suas formas de interpretar a cidade e consolidar os aspectos culturais, indissociáveis do meio social.

Herom Vargas, em seu texto *Manguetown: a cidade de Recife nas canções de Chico Science & Nação Zumbi* (2015), analisa como o grupo pernambucano, através de suas canções, descreveu e problematizou a cidade de Recife. Vargas (2015) discute as formas de apropriação e de narração dos ambientes urbanos, cenários, situações socioeconômicas e personagens urbanas pelas canções. Nas palavras do autor:

[...] fortemente experimental, a característica básica do trabalho do grupo foi a mescla de elementos musicais dos folguedos de Pernambuco (maracatu, ciranda, embolada) com a música pop globalizada. Incorporando as metáforas de 'raiz' e 'antena', sua postura de dupla atenção às tradições locais e ao que soava fora dali revelou dois aspectos importantes: por um lado, se contrapôs àqueles que pensavam a cultura local como repositório inerte de tradições perenes, calcificada no passado idílico; por outro, a propensão ao hibridismo retomou a dinâmica simbólica da cultura brasileira baseada nas misturas antropofágicas (VARGAS, 2015, p. 61).

A estratégia cultural do grupo de unir os dois modos de elaborar e propagar cultura, certamente, foi uma forma de ganhar notoriedade com o novo *modus operandi*. Isso porque, a partir de uma linguagem diferenciada, atrelada aos elementos da música, as denúncias e as críticas ao social ganharam novas formas de atuação e divulgação. Pode-se dizer também que foi uma estratégia que gerou novos olhares, uma vez que, os adeptos desse estilo musical, também se tornaram ouvintes atentos aos conteúdos narrados nas letras. Eram vozes oriundas do mangue, mas que agora ocupavam novas plataformas, constituindo e fortalecendo uma espécie de memória da cidade.

De acordo com Vargas (2015), essa forma diferenciada de compor do grupo foi fruto do trabalho decisivo de um dos principais compositores do movimento *Manguebeat*, Chico Science, que, com sua "fina atenção", nas palavras do pesquisador, deu origem ao modo singular de narrar cenários, situações e personagens. Suas composições evidenciam seu modo de "cronista atencioso". "[...]

as letras, as formas do canto e os gêneros musicais reconstruem, de maneira singular, o entorno urbano de Recife dando-lhe novas significações” (VARGAS, 2015, p. 61).

Ao se referir à cidade, Vargas (2015) mostra como esta consolida seu território, seja pela proximidade dos pares, seja pelas diferenças constantes de sua construção. A partir de considerações que se aproximam ao pensamento de Lefebvre, mesmo sem fazer referência direta ao filósofo, o autor destaca como cidade pode ser “lugar de muitos lugares”. Isso porque ela é também espaço desterritorializado, não é único em si mesmo, tampouco em suas raízes. Suas imagens são sempre (re)definidas pelos múltiplos sujeitos que a ocupam.

Compreendida como espaço de todos, a cidade tem diversas formas e permite o olhar de diversos ângulos. Seja nos grandes centros, nas periferias, na esfera jurídica, no âmbito do trabalho ou nos lares, todos são ambientes que espelham a dinamicidade da vida urbana. Dos menos aos mais favorecidos, com alegria ou aparente falta de expectativa, ela não se permite ser narrada por uma única voz, sua unicidade encontra-se fincada exatamente no modo diverso que engendra sua urdidura. Como bem observa Vargas (2015), há variadas formas, cada uma à sua maneira, de se estabelecer um discurso sobre a cidade e seus atores sociais, que são os protagonistas dessa narrativa de várias culturas e várias fronteiras. Espaço produzido e produtor de comportamentos, entre metáforas e legitimações, o urbano é memória, é algo observado, poetizado, cantado e ouvido por muitos. Assim, é por intermédio dessas formas de conceber a cidade que o homem se solidifica, principalmente através da arte, não só de ser o construtor de seus espaços físicos, mas também, e porque não dizer, de seus discursos.

Cada ator social narra a cidade de formas particulares que, por sua vez e em certa medida, traduzem suas posições sociais e culturais. Tais discursos, porém, não são apenas produtos mecânicos, mais do que isso, têm ingredientes subjetivos que revelam formas específicas de traduzir a experiência cidadina em determinadas construções semióticas. Isso é importante, pois é o referencial para o compositor de canções que, como um cronista, observa seu entorno e o traduz a partir de suas experiências estéticas, de sua idiossincrática percepção, dos materiais que possui para seu trabalho criativo e dos seus repertórios culturais (VARGAS, 2015, p. 64).

A partir da proposta defendida por Vargas (2015), perceber-se como um compositor pode atuar, de forma poética, na função de cronista da dinâmica urbana. Na realidade, isso ocorre porque as estratégias de recriação da cidade revelam mais

que uma simples percepção, elas catalisam “também as contradições do mundo urbano, seu nomadismo e suas instabilidades” (VARGAS, 2015, p. 64). Com elementos que oscilam entre a memória e a imaginação poética, os registros fincados na letra da canção são também sua forma de compartilhar suas experiências poéticas e de poeticidade. Nesse sentido, a canção se torna o modo de recriar a cidade e se metaforizar em sons e palavras. Ademais, transforma-se também em uma forma de viabilizar as relações entre os sujeitos e os discursos urbanos.

Para reforçar seus argumentos, Vargas (2015) aponta como exemplo o disco *Da lama ao caos*, o qual considera uma narrativa especificamente sobre a cidade. E entre os muitos espaços existentes, há duas escolhas recorrentes e muito significativas: *o mangue e as ruas*. O mangue é representado no disco de diferentes formas, atua como metáfora da situação de pobreza e, ao mesmo tempo, libertação do quem vive em Recife. Isso porque, mesmo sendo, por um lado, o lugar de sustento para as pessoas pobres; por outro, é uma alegoria da riqueza cultural. É no mangue, entre a lama e o ambiente de odores desagradáveis, que os catadores de caranguejo buscam sua sobrevivência. Em contrapartida, as ruas são representadas como espaços de motivação e descritas com uma postura crítica.

Cada lugar citado, cada cena construída, cada personagem que fala ou que é indicado nas canções, mostra para o ouvinte/observador uma faceta da cidade. Essas percepções, às vezes, reforçam o entendimento mais comum sobre o espaço urbano ou, em outras ocasiões, desvendam sensações inusitadas. Nas letras e músicas, o ambiente se traduz em ritmo, fluxo, sons e contradições, com Recife pulsando suas veias (rios) em seu corpo sólido (ruas, becos, prédios) e em sua alma de lama (mangue). Vejamos a letra da canção:

A cidade

Oi minha amada veja o que eu vou lhe contar
 Não se preocupe que eu não vou lhe perturbar
 Eu tenho pena de ver o seu sofrer
 Aí meu canto e vamos nós juntinho viver
 Eu tenho pena de ver o seu sofrer
 Boa noite pra quem chegou
 Boa noite pra quem 'tá chegado

O sol nasce e ilumina as pedras evoluídas
 Que cresceram com a força de pedreiros suicidas
 Cavaleiros circulam vigiando as pessoas
 Não importa se são ruins, nem importa se são boas
 E a cidade se apresenta centro das ambições

Para mendigos ou ricos e outras armações
 Coletivos, automóveis, motos e metrô
 Trabalhadores, patrões, policiais, camelôs
 A cidade não para, a cidade só cresce
 O de cima sobe e o de baixo desce
 A cidade não para, a cidade só cresce
 O de cima sobe e o de baixo desce

A cidade se encontra prostituída
 Por aqueles que a usaram em busca de saída
 Ilusora de pessoas de outros lugares
 A cidade e sua fama vai além dos mares

[...]

Fonte: <https://www.lettras.mus.br/chico-science/45205/>

Na letra supracitada, a ideia de cidade como uma prostituta, ao mesmo tempo em que causa espanto, é explicada pela forma como esta é tratada por seus ocupantes. A letra revela também, em contrapartida, como a cidade trata os seus habitantes. Ela é “usada”, mas também ilude. Assim, diante de uma ilusão do crescimento urbano, as pessoas se agregam, aproximam-se como ímãs e, a partir dessa junção e proximidade, descobrem suas fraturas. Desse modo, a subjetividade do “narrador” da cidade de Recife é o ponto basilar das percepções traduzidas nas letras, e, mesmo quando faz uso de uma linguagem simbólica, especialmente quando toca em assuntos caros ao Manguebeat, o trabalho artístico dialoga com seu entorno espacial. De igual modo, formula sentidos para esses locais, cenas, personagens e sons que ajudam a legitimar simbolicamente uma determinada área geográfica e ambiente cultural. Uma narrativa poético-musical que se apropria das possibilidades da criação artística para (re)criar espaços simbólicos e (re)inventar a cidade.

Luciana Ferreira Moura Mendonça, em sua tese intitulada *Do mangue para o mundo: o local e o global na produção e recepção da música popular* (2004), dialoga com muitas das considerações antes pontuadas. No entanto, a autora busca esclarecer, de forma detalhada, como o mangue – enquanto conceito, cidade e cena – foi o espaço que serviu de base para os artistas comporem canções que refletem sobre diversas questões sociais que afetam diretamente os diferentes sujeitos que vivenciam o cotidiano do mangue. Nas palavras da autora: “O movimento manguebeat criou um vocabulário baseado na gíria local e inspirado por metáforas que descrevem o mangue e seus habitantes, especialmente os diversos tipos de caranguejos. Não é à toa que o movimento valoriza a diversidade” (MENDONÇA, 2004, p. 13).

Para a autora, essa diversidade é oriunda especialmente da própria cultura pernambucana, uma mescla entre raízes indígenas, africanas e ibéricas que se entrecruzam e formulam um universo culturalmente heterogêneo. Além disso, a pluralidade das festas populares, ritmos e canções encontram-se fortemente presente na memória das pessoas. E, mesmo quando esse amálgama de expressões se afasta dos momentos pontuais, faz-se presente no cotidiano do trabalho, nos ritos religiosos, como em outros momentos. Segundo Mendonça (2004), muitas letras do grupo pernambucano reverberam essas tradições e reafirmam essa pluralidade, principalmente através dos maracatus e da embolada.

A música, de modo geral, sempre esteve fortemente marcada no meio cultural da cena pernambucana. Os registros musicais, em geral, passavam ao largo das questões sociais, priorizavam a evocação ao belo, as praias e outras maravilhas tropicais (MENDONÇA, 2004). Somente a partir das articulações da cooperativa social¹⁷, no início dos anos 1990, é que o discurso das canções passa a também capturar a realidade social, seja por intermédio das denúncias ou até mesmo do regaste da autoestima, ao valorizar as tradições que envolvem os mais diversos comportamentos do meio social. Era exatamente essa a postura do compositor Chico Science, que priorizava uma produção cultural que tivesse como ponto de partida situações que as pessoas viveram e/ou ouviram, deixando emergir os mais diversos pensamentos e memória (e o inconsciente). A partir desse pensamento e prática de fazer canções, com esse mesmo direcionamento, é que a banda se tornou um ícone, permanecendo com o seu estilo singular.

Outro movimento musical que não hesitou em destacar aspectos da vida urbana, embora por meio de uma dicção oposta ao Mangubeat, foi o Clube da Esquina. Composto por músicos que ainda são muito atuantes no cenário musical, o grupo de artistas mineiros elaboraram um tipo de lirismo que revela um encantamento pela vida urbana e pela relação com o outro. No discurso que emana das letras poéticas, a cidade surge com saudosismo, uma memória afetiva que se traduz em

¹⁷Iniciativas pioneiras como o festival Abril Pro Rock, a partir de 1993, contribuíram para aproximar bandas, gravadoras e imprensa nacional. O idealizador do projeto, o produtor Paulo André, posteriormente se tornou o empresário de Chico Science e Nação Zumbi. Ele conta que precisou buscar a projeção internacional do álbum “Da Lama ao Caos” para emplacar a banda, que ainda enfrentava dificuldades para tocar nas rádios do Brasil [...]. O movimento impactou a vida das pessoas, inclusive nas relações do cotidiano [...], foi uma referência importante para os moradores perceberem a ligação com o ecossistema em que vivem... Disponível em: <https://www.alepe.pe.gov.br/audioalepe/25-anos-de-mangubeat-legado-do-movimento-influencia-cultura-pernambucana-ate-os-dias-atuais/>. Acesso em 24 de agosto de 2021.

versos e acordes. Um novo estilo de música que serviu (e ainda serve) de paradigma para muitos músicos no Brasil, especialmente na região mineira.

Rafael Coelho (2013), em seu trabalho intitulado *Dois lados da mesma viagem: a mineiridade e o clube da esquina*, retrata como a cidade de Belo-Horizonte, em especial as vivências e relações de irmandade entre os amigos, foi constituinte de uma nova forma de olhar para o urbano. Um olhar de quem representou em versos um passado ainda presente. Uma elaboração artística que, ao constituir sua identidade artística, revela sua singularidade e originalidade. Conquanto possa ser localizada no tempo e no espaço, o grupo reelaborou tradições culturais de outras localidades e uniu às tendências que influenciavam o *modus operandi* de compor e divulgar canções. Nas palavras do pesquisador: “Ao lado de elementos musicais das tradições mineiras, esses artistas conseguiram unir diversos outros gêneros, como a bossa nova, o jazz, rock’n rool, ritmos latinos, dentre outros” (COELHO, 2013, p. 21). Uma mescla cultural e, conseqüentemente, de identidade, que se enquadra na perspectiva de modernidade pontuada por Bauman (2001). Essa perspectiva envolve tempo e espaço, de modos complementares, porém distintos.

As idéias de Bauman sobre a modernidade e seu caráter ‘fluido’ permitem entender não só as condições que permitiram a formação do Clube da Esquina enquanto movimento, mas também como a mudança dessas condições fez com que o caráter gregário do movimento se arrefecesse. E mais: com o avanço cada vez mais notável da velocidade das informações e das tecnologias (que, a partir da década de 80, alguns teóricos definem como pós-modernidade) e, conseqüentemente, a fragmentação das tradições e das relações humanas duradouras, é possível refletir por que movimentos culturais gregários como foi o Clube passaram a surgir em escala bem menor – ou pelo menos, sob condições bem diferenciadas (COELHO, 2010, p. 25, *ipsis litteris*).

Segundo o pesquisador, a própria escolha do termo “esquina” para intitular o “clube” já apresenta sua singularidade com o meio urbano, pois as esquinas são lugares privilegiados, ou seja, permitem a tomada de decisões em seguir novos caminhos e novas possibilidades. É um espaço de utopias, lugar de encontro e celebração da amizade. Em concordância com o pensamento de Brandão (2009, Apud COELHO, 2010), o pesquisador compreende a ideia da esquina como espaço transcendente, que abre caminhos para o novo e para questionamentos.

É exatamente nesse contexto de múltiplas possibilidades que surge o movimento musical mineiro. Sem a pretensão de se tornar artisticamente conhecido, pelo menos no início, o grupo, formado por amigos, reunia-se e cantava composições próprias. Esse comportamento chamou a atenção de Milton Nascimento, que posteriormente se tornou integrante do grupo e compôs muitas canções em parceria com os irmãos Lô Borges e Márcio Borges. Conforme Coelho (2010, p. 42): “Tendo Milton à frente, com sua atitude mais voltada para somar influências diversas do que subtrair subjetividades, os integrantes puderam participar do projeto estético do Clube da Esquina sem limitações externas”. O autor ainda salienta que, certamente, a autonomia dada aos integrantes do grupo impulsionou a qualidade das músicas produzidas.

O movimento musical não tinha como objetivo uniformizar a escrita coletiva, pelo contrário, suas escolhas e subjetividades originaram o que hoje conhecemos como o “som” do Clube da Esquina. Trata-se de uma proposta pensada e concretizada entre os diferentes músicos que habitavam o mesmo espaço. A partir de suas formas de perceber e produzir o espaço, esses artistas foram ressignificando suas experiências individuais e/ou com o coletivo. Na visão de Coelho:

No Clube da Esquina, havia uma complementação entre as expressões individuais. Uma composição aparentemente simples de um integrante poderia adquirir novas e imprevisíveis matizes sonoras a partir das variadas contribuições dos outros membros, em um processo em que diversos estilos musicais se somavam. Esse certo ‘hibridismo’ presente no movimento, muito mais que no âmbito musical, se faz notar pela diversidade de origens de alguns componentes do grupo, que vêm de diferentes estados brasileiros. Entretanto, o horizonte estético que todos os integrantes perseguiram tangenciava uma idéia de mineiridade, de um cântico representativo do estado de Minas Gerais (COELHO, 2010, p. 43 *ipsis litteris*).

Esse hibridismo proposto pelo grupo surge notadamente na canção “Canción por la Unidad de Latino América”, composição de Pablo Milanês, adaptada por Chico Buarque (que também participa da gravação do disco, em 1978). A canção ganhou uma versão cantada por Milton Nascimento e Chico Buarque. A letra poética evidencia como o grupo se relacionava com as questões que transcendem os limites geográficos do estado. As relações sociais representadas na canção ultrapassam fronteiras, mas se nota que o arranjo musical procura criar uma dicção “mineira”, embora sem excluir

a sonoridade latina. Coelho (2010) destaca que, para o grupo, Minas era um estado latino-americano. Vejamos um trecho da canção:

El nacimiento de un mundo
Se aplazó por un momento
Fue un breve lapso del tiempo
Del universo un segundo

[...]

Que distância tão sofrida
Que mundo tão separado
Jamás se hubiera encontrado
Sin aportar nuevas vidas

E quem garante que a História
É carroça abandonada
Numa beira de estrada
Ou numa estação inglória

A História é um carro alegre
Cheio de um povo contente
Que atropela indiferente
Todo aquele que a negue

[...]

Fonte: <https://www.letras.mus.br/milton-nascimento/808215/>

O eu lírico da canção enfatiza o rompimento dessa homogeneidade no mundo. A composição busca o questionamento sobre os muitos sujeitos que dão sentido à vida e constituem sua história e que, mesmo separada pelo tempo e pelo espaço, há um “carro alegre”, cheio de gente – cada um com sua individualidade. Essa fusão evidenciada no discurso se faz presente na própria língua, ou melhor, nas línguas. Isso pelo fato de os compositores, de nacionalidades distintas, fundarem seus diferentes registros gráficos para fazer uma única canção. E é exatamente essa fusão que pulveriza a singularidade inegável na composição.

Ao longo da existência do grupo, muitos artistas internacionais se tornaram “parceiros” dos músicos mineiros. Essa inserção de compositores e estilos musicais estrangeiros na textura lírica das canções impulsionou a divulgação da música do clube. Em parte, isso ajudou o movimento a não se envolver na defesa de um nacionalismo cultural fechado, como defenderam muitos artistas da época. Um desses momentos de luta contra a cultura estrangeira foi a conhecida “Marcha contra a

Guitarra Elétrica”, ocorrida em 1967, em São Paulo, sob a liderança de Elis Regina e outros músicos ligados à MPB.

Diante desse cenário, o Clube da Esquina considerou que o envolvimento da música brasileira com a estética da música estrangeira, mais cedo ou mais tarde, se tornaria inevitável – fato que distanciou o grupo do nacionalismo musical fechado de certos artistas da MPB. Devido a essa postura, os músicos receberam muitas críticas na época. Porém, o espírito revolucionário, como bem pontua Coelho (2010), estava presente no grupo mineiro. Mesmo com o lirismo afastado de uma crítica social direta, a maneira de pensar as memórias da dinâmica do social se tornou uma marca das composições dos jovens mineiros.

Outro espaço citadino que também se tornou bastante representado em letras poéticas foi a cidade de São Paulo. Sua dinâmica, seus discursos e seus interditos se tornaram conteúdo de muitos textos líricos. Marcos Virgílio (2010), em seu livro intitulado *São Paulo 1946-1957 representação da cidade na música popular*, deu destaque ao modo como se concebeu a representação da cidade na música popular. O trabalho dá notoriedade às composições de Adoniran Barbosa, um compositor, que assim como um cronista, registra em seus escritos o cotidiano da vida urbana. Segundo Virgílio (2010), muitas de suas letras tentam traduzir as representações da cidade. Desse modo, as informações que estas trazem, embora não permitam indicar precisamente um cenário, permitem o interlocutor perceber alguns possíveis, tais como a favela, o cortiço, o viaduto, a linha do trem, entre outros. O pesquisador argumenta que:

Mesmo quando a narrativa se dá no tempo passado, este passado é em geral um dia, alguns dias, um ano, alguns poucos anos no máximo. Não há menção a épocas remotas, o que é, desde já, um dado significativo. As músicas são relatos instantâneos, crônicas e testemunhos do dia-a-dia: não raro os motes para as músicas são extraídos das páginas de jornais, como no caso de Iracema, de Adoniran. Tantas outras vezes as composições nascem de experiências pessoais do autor, que não se mostra interessado em acontecimentos longínquos, ‘biográficos’, mas no seu tempo presente (VIRGÍLIO, 2010, p. 11).

O interesse e a sensibilidade do artista em “narrar” as mudanças urbanas não se desvencilham de suas experiências com a cidade. Ao selecionar um determinado lugar como mote de suas composições, o artista opta por não se silenciar diante das relações existentes entre um determinado grupo social e o processo de modernização

enfrentado pela cidade. Com uma linguagem, por vezes irônica, por vezes humorística, a crítica e a denúncia dos fenômenos passam a significar uma forte característica de composição poético-musical de Adoniran. Como observador do cotidiano social, ao elaborar uma letra de canção, a memória passa a ser materializada em um novo suporte. O registro e, por consequência sua divulgação, atuam como formas de reforçar os diferentes momentos que envolvem as características que solidificam a tessitura do urbano em um determinado lugar.

Em São Paulo, de modo bem particular, o estereótipo de “povo trabalhador” sempre esteve associado ao modo de vida dos paulistas. Com o crescimento da cidade, primeiro com o café, depois com a indústria, a ideia de forte interesse pelo trabalho foi ocupando diferentes âmbitos da cultura desse estado. Por isso mesmo, costumou-se falar dos paulistas como “um povo que não tem tempo para se divertir”. Uma postura que, “se não foi em determinado momento até mesmo incentivada, certamente não foi repreendida” (VIRGÍLIO, 2010, p. 101).

No entanto, Adoniran Barbosa, através de seus sambas, ironiza esse estereótipo canonizado socialmente. Os personagens de suas composições “brincam” com a ideia de trabalho. A aceitação da ideologia do homem trabalhador como forma de progresso é um aspecto recorrente das “narrativas” do compositor, mesmo que saindo do senso comum e fazendo algumas ressalvas.

Ressalvas essas que podem ser comprovadas em sua disposição em ser um atento e impiedoso denunciador dos aspectos negativos desse progresso – o crime, os despejos e as demolições, os problemas de trânsito, a descaracterização da cidade (VIRGÍLIO, 2010, p. 101).

Esses apontamentos desmitificam, através das metáforas e das analogias, o progresso conquistado pela cidade de São Paulo. Um espaço que, em prol de um embelezamento, distancia a população do centro da metrópole para as regiões mais periféricas e reforçam outras formas de “consequências do urbano”, formas estas que geram as múltiplas desigualdades sociais. A polarização cosmopolita/ provinciano ou progressista/culturalista é o grande mote das composições de Adoniran. Cantar essas questões é um modo de reverberar a percepção do homem diante dos acontecimentos que o circundam. Um forte exemplo é a canção que se tornou um ícone da carreira do compositor, “Saudosa Maloca” (1951).

Saudosa Maloca

Se o senhor não está lembrado
Dá licença de contar
Que aqui onde agora está
Este adifício arto

Era uma casa velha
Um palacete abandonado
Foi aqui seu moço
Que eu, Mato Grosso e o Joca
Construímos nossa maloca

Mas um dia
Nem quero me lembrá
Veio os homem com as ferramenta
E o dono mandou derrubar

Peguemos todas nossas coisas
E fomos pro meio da rua
Apreciar a demolição
Que tristeza, que eu sentia
Cada táuba que caía
Doía no coração

[...]

Fonte: <https://www.lettras.mus.br/adoniran-barbosa/43969/>

Para Virgílio (2010), a opção de Adoniran de descrever o drama dos inúmeros imigrantes recém-chegados à cidade evidencia uma denúncia às aglomerações habitacionais que se formaram nas zonas periféricas. Uma denúncia ao “novo” estilo de vida dos sujeitos que ocupavam a cidade, mas, em muitos momentos, encontravam-se distantes de seu espaço. O compositor busca descrever, com precisão, os problemas frequentemente vivenciados pelos atores sociais que compõem a malha da cidade. Um diálogo que emana do próprio lugar, o que Santos (1997) compreende como a força que vem das ações, por vezes menos significativas e menos pragmáticas, porém são as mais espontâneas e incitam a criatividade. Em resumo, são essas questões referentes ao urbano que o compositor capta em suas letras.

A tese de Anita Oliveira (2008), mencionada em páginas anteriores, está voltada especificamente para a cidade do Rio de Janeiro e sua relação com a música. Uma paisagem que tem em seu espaço elementos de consumo, produção e apreciação de diferentes modos de vida. Uma cidade dinâmica, múltipla e disforme que sugere musicalidade e poeticidade. Cenário de muitas crônicas, romances e poesias, o meio urbano carioca, mesmo com suas peculiaridades e (in)segurança,

ainda é um cenário de muitas vozes, de muitos olhares, de muitos sons. Para Oliveira (2008, p. 18):

A cidade do Rio de Janeiro pode ser o cenário apropriado para o reconhecimento da atual vitalidade das práticas musicais coletivas. O caráter político destas práticas reside nas representações do espaço que as letras e sonoridades das canções revelam, mas também nos modos de produzir, fazer circular e consumir a música.

A ideia de ocupação do espaço e sua representação através da arte, especialmente na música, é o mecanismo que permite o interlocutor relacionar a letra de canção como fenômeno de memória de um determinado espaço, um diálogo que Oliveira (2008) chama de “polifonia urbana”. Assim, quando os compositores selecionam os espaços citadinos, relevam também seus interditos. Trata-se de uma visão filtrada pelo olhar do observador e que não foge ao universo espaço-temporal da cidade. A autora discute aspectos amplos sobre a produção e a divulgação da música, destacando como as composições podem atuar enquanto elementos de resistência às leituras do urbano. Mesmo não sendo o foco principal desta pesquisa, vale mencionar como a estrutura heterogênea da cidade é representada por diferentes estilos e grupos musicais, que buscam exatamente resistir às estruturas políticas e sociais que lhe são impostas.

Oliveira (2008) destaca como a Lapa, bairro considerado um dos mais boêmios da cidade do Rio de Janeiro, pode ser entendida como um forte exemplo da prática coletiva de músicos e como essa relação se concretiza no diálogo frequente com o local. Lugar repleto de memória e simbolismo, a Lapa pode ser interpretada também como *locus* espontâneo, ambiente onde muitos agentes buscam intervir no meio cultural, com o intuito de transformar o presente e projetar novas perspectivas de futuro. Uma dinâmica que se desenvolve em um espaço no qual a ação coletiva e as múltiplas formas de encontro e atividades festivas evidenciam as distintas racionalidades e intencionalidade presentes no lugar.

Pensar a cidade é pensar não apenas a materialidade do espaço urbano, mas também as relações sociais, políticas e econômicas que a animam. No caso do Rio de Janeiro, é muito freqüente o uso instrumental da cultura, e mais especificamente da música, na promoção da imagem da cidade e, por isso, a reflexão da cidade através das práticas musicais e da transformação que a produção musical pode produzir em determinados lugares precisa superar a

elevada naturalização que cerca as formas dominantes de uso do espaço urbano (OLIVEIRA, 2008, p. 50, *ipsis litteris*).

É perceptível que o discurso da cidade, como elemento que produz um espaço, pode ser concretizado em diversos elementos. A canção, de modo especial, por ser um forte instrumento de divulgação e apreciação de diferentes públicos, atua como esse mecanismo de interlocução entre quem vivencia o espaço, quem o observa e quem o descreve artisticamente.

Em decorrência de suas atividades musicais, a cidade do Rio de Janeiro ganhou notoriedade no cenário internacional, principalmente através de projetos que a divulgavam como um ícone de atrações turísticas. No entanto, mesmo com as imposições dos projetos que visavam a propagação da cidade como um seio cultural (como o Projeto Cidade do Samba e o Projeto Cidade da Música¹⁸), com a escolha de bairros específicos para essa exibição, a cidade é quem determina seus contornos. No entanto, com a autonomia de uma cidade-texto, os bairros ganham sua própria voz e passam a ser o espaço escolhido por seus transeuntes. Um exemplo disso é o bairro da Lapa, que, nas palavras de Oliveira (2008, p. 51), mesmo diante dos projetos politicamente impostos, “a Lapa é a cidade da música de coração dos cariocas e, mesmo não tendo sido diretamente atingida por políticas culturais e urbanas, sua atual vitalidade evidencia sua potencialidade integradora e criadora”.

Porém, essas determinações políticas terminam por reforçar e consolidar determinados ícones artísticos. Sobre esse aspecto, nota-se que determinadas canções, dependendo de sua propagação, chegam a ser uma espécie de cartão-postal da cidade e, sempre que são cantadas/registradas, evocam as imagens e lembranças do espaço representado. Em relação ao Rio de Janeiro, pode-se citar a canção de Gilberto Gil, “Aquele abraço”, que em seus versos mostra a beleza de um espaço que, apesar das consequências do processo de urbanização, “continua

¹⁸ Segundo Oliveira (2008, p. 177, grifos da autora): “A construção da Cidade do Samba, no bairro da Gamboa, como parte do plano de recuperação e ‘revitalização’ da área portuária foi orientada pelo modelo de marketing urbano, que privilegia ações voltadas para o turismo e, não, as práticas cotidianas da população”. É o espaço utilizado para produção de carros alegóricos, adereços e fantasias das escolas de samba cariocas e se tornou um ambiente de grande atração turística onde as pessoas que visitam podem alugar as fantasias, tirar fotos... sentir-se um folião. Já a Cidade da Música, também projetada em 2003, é um complexo que “visava projetar a imagem da cidade no exterior” (OLIVEIRA, 2008, p. 178). O espaço, localizado na Barra da Tijuca, abriga salas de concertos de orquestra, ópera... E a partir de 2013 passou a ser chamado de Cidade das Artes. No entanto, infelizmente, são projetos que geram polêmicas, no tocante ao investimento financeiro e questões políticas – que fogem das abordagens da presente tese, mas valem a menção.

lindo"... "continua sendo". Vale dizer que esses versos estão grafados em espaços públicos da cidade e a canção é comumente tocada nos principais pontos turísticos. Essa composição demonstra, enfim, que o Rio é uma cidade de muitos afetos, muitas histórias e confluências. Espaço de muito lirismo, que não nega a sua leitura e representatividade, qual seja, a de um cenário de grande beleza e de intensa produção de canções, através das quais grandes nomes da música brasileira tornaram-se reconhecidos.

Outra composição que, de igual modo, tornou-se uma referência sobre a capital carioca é "Samba do avião", de Antônio Carlos Jobim. Vejamos a letra:

Samba do Avião

Minha alma canta
Vejo o Rio de Janeiro
Estou morrendo de saudade
Rio teu mar, praias sem fim
Rio você foi feito pra mim
Cristo Redentor
Braços abertos sobre a Guanabara

Este samba é só porque
Rio eu gosto de você
A morena vai sambar
Seu corpo todo balançar

Rio de sol, de céu, de mar
Dentro de mais uns minutos
Estaremos no Galeão

Este samba é só porque
Rio eu gosto de você
A morena vai sambar
Seu corpo todo balançar

Aperte o cinto, vamos chegar
Água brilhando, olha a pista chegando
E vamos nós aterrar

Fonte: <https://www.lettras.mus.br/tom-jobim/49065/>

Como se pode perceber, logo na primeira leitura/audição, a letra possui um forte teor discursivo de exaltação. Trata-se de uma das músicas de maior notoriedade da carreira de Tom Jobim. Elaborada para um filme italiano gravado no Brasil, *Copacabana Palace* (1962), a canção busca captar os principais pontos turísticos da cidade. Nessa obra, o eu lírico observa a beleza da cidade, que é narrada como um *locus amoenus*, e elege a natureza como um dos aspectos que mais lhe chama a

atenção. Contudo, o sujeito lírico também menciona outros elementos que compõem o espaço: o samba, a morena, o Cristo Redentor, o Galeão.

Baseado nas discussões de Lefebvre (2004), o Rio de Janeiro pode ser entendido como um espaço produzido. A apropriação do lugar, entendida aqui de modo simbólico, vem carregada de troca de experiências e olhares. Uma forma mútua de perceber as marcas do vivido, de sua espaciosidade e seus pilares socialmente construídos – estes que carregam em si muitas memórias e sentidos. Assim, o lugar ganha seu valor através do sentido de pertencimento, uma experiência subjetiva e singular, entre o outro e o meio, bem como ao seu entorno.

Na seção que se segue, apresenta-se uma abordagem das composições de Chico Buarque e a relação destas com a cidade. A ideia central é destacar o modo como o compositor percebe e representa suas impressões sobre a urbe.

2.2 As composições buarqueanas e a relação com a cidade

A cidade e os espaços citadinos ocupam um lugar de destaque na obra de Chico Buarque, fato que pode ser observado não só em suas canções, como também em seus romances e em suas peças teatrais. Esses ambientes, retratos ficcionais de uma sociedade moderna e em constante modificação, são cenários que permitem e ratificam a habilidade do compositor em gerar reflexões sobre os espaços urbanos que ocupamos, como o compomos e o interpretamos.

Termo comumente utilizado no âmbito cênico, o cenário é conhecido por ser o espaço onde os atores representam a obra. Ou seja, há uma trama e sujeitos que a interpretam, mas sem o cenário – em outros termos, sem o espaço – abre-se uma grande lacuna na tríade que se constitui a encenação. Como já se mencionou em capítulos anteriores, esses lugares também podem ocupar a significação de espaços de memória, de retomar o passado de um indivíduo ou até mesmo de uma coletividade.

A proposta desta seção é realizar um estudo dos cenários elaborados por Chico Buarque, principalmente nas canções feitas para o teatro – uma vez que as canções independentes serão analisadas no capítulo 3.

2.2.1 Espaços e cenários de atuação poética nas obras de Chico Buarque

Em páginas anteriores, discutiu-se sobre as características da cidade como espaço literário imaginado, de representação e representado, produzido e produtor de questões sociais. Faz-se necessário agora compreender esses aspectos no universo da escrita de Chico Buarque. Dada a amplitude de sua obra – algo que alcança seis romances, cinco peças teatrais e 49 álbuns (entre discos inéditos, regravações e parcerias com outros artistas)¹⁹ –, convém dizer que não seria possível contemplá-la em sua totalidade. De todo o modo, é necessário apresentar um panorama das características do discurso buarqueano, especificamente o cidadão. Assim, antes de adentrar nas letras selecionadas para análise, o que permitirá expor com mais critérios e particularidades as questões sobre memória e cidades nas letras do compositor, eis um breve olhar analítico, um passeio pelos cenários urbanos de sua poética: “vem ver de perto uma cidade a cantar”.

Como se destacou em seções anteriores, especialmente no segundo capítulo, o espaço só pode ser entendido como organismo vivo quando há pessoas que o vivenciam. A dinâmica da cidade não se distancia dessa vertente. O espaço sem o homem é apenas uma paisagem, um lugar, um ambiente que não abre possibilidades de uma espaciosidade. Por outro lado, o homem também é dependente do espaço. É nele que se mostra vívido, que representa os seus papéis sociais e se permite envolver em distintas situações do convívio urbano, ou das ideias que se projetam sobre esse.

Conhecer os cenários e, por conseguinte, os personagens que nele atuam, é fundamental para desnudar a escrita das letras de autoria do artista em sua relação direta com a urbe. Para tanto, as peças teatrais são fundamentais para desvendar esse universo, pois, além dos conteúdos, em sua maioria de cunho social de engajamento, muitas de suas canções ganharam voz, mesmo afastadas dos textos

¹⁹Dados atualizados em 25 de agosto de 2021. Para além de suas composições nos diversos gêneros, Chico Buarque ainda participa ativamente de movimentos políticos e campanhas de cunho social. Como exemplo, citamos a canção “Manifestação”, com letra de Carlos Rennó e música de Russo Passupusso, Ricon Sapiência e Xuxa Levy. A canção foi interpretada por Chico Buarque e outros artistas em uma homenagem aos 70 anos da Declaração Universal dos Direitos Humanos. Uma bandeira erguida através da arte, uma letra que expõe mazelas “manifestando o desejo/ de uma cidade includente/ e uma nação cidadã/ traduzido em canção”.
Fonte: <https://entretenimento.uol.com.br/noticias/redacao/2018/05/28/chico-buarque-e-ludmilla-cantam-juntos-para-musica-em-prol-dos-direitos-humanos.htm>

teatrais. Essas obras proporcionaram uma maior visibilidade aos arquétipos elaborados em suas produções. Como exemplo, pode-se mencionar “o malandro”, personagem de tantas canções, e que, no universo buarqueano, surgiu em umas das primeiras peças do autor, ainda no começo de sua carreira. Essa figura representa um arquétipo social e traz em sua voz a fala de muitos “malandros” que perambulam pela cidade.

Oriundo da peça “A ópera do Malandro” (1978), uma das mais famosas de Chico Buarque, o discurso mítico do malandro, como consequência, tornou-se um ícone na carreira do compositor, arquétipo que o próprio cantor chega a performatizar em alguns shows²⁰. O personagem buarqueano oscila entre o real e ficcional, um sujeito que ocupa um espaço e faz dele seu lugar. Ambiente propício para demonstrar a oscilação entre a ordem e a desordem. Um perfil que acompanha o percurso da carreira do compositor e o fez perceber, inclusive, sua evolução: um malandro ingênuo, o da “astúcia pela astúcia”, ora boêmio, ora trabalhador, que encontra na música a redenção para o seu dia cansativo.

Gleicielle Moscardo, em seu trabalho a *A ‘Ópera do Malandro’ de Chico Buarque de Hollanda: uma metáfora do cenário brasileiro na década de 1970* (2012), elabora um estudo sobre o texto dramaturgic do compositor, incluindo as canções que, em sua maioria, desnudaram o cotidiano citadino da época (década de 1970), mesmo sendo ambientalizada na década de 1940 (período estadonovista). Um trabalho artístico que entrecruza diferentes temporalidades, mas em contextos similares. Nas palavras da autora: “Chico representa a realidade vivida se valendo do passado” (MOSCARDO, 2012, p. 19), especialmente por intermédio das canções “O Malandro”, “Homenagem ao Malandro”, “Ópera” e “O Malandro nº2”, que ratificam o jogo de significações e identidades imbricadas na temática em questão: o malandro carioca.

Com letras carregadas de ironia, ou nos termos de Vasconcellos (1977), repletas da ‘linguagem da fresta’, as canções da peça buarqueana permitem aos receptores/ouvintes a atribuição de múltiplos significados ao que está sendo dito. Tais significados remetem ao conceito de representações, [...] as letras das canções

²⁰ Um exemplo desse arquétipo foi retomado no encerramento do show “Caravana”, realizado ao longo da turnê. O compositor colocou seu chapéu e se “transformou” no típico malandro, esbanjando abraços e sambando diante da plateia. A persona que se postou no palco, além de ter extraído muitos aplausos do público, também homenageou o baterista Wilson das Neves, que acompanhou Chico Buarque durante muitos anos de sua carreira. Este músico faleceu no mesmo ano do lançamento do novo álbum, em 2017.

carregam significações ocultas. O conteúdo poético diz mais do que enuncia (MOSCARDO, 2012, p. 115).

A visão de Roger Chartier acerca das representações sociais pode contribuir para uma melhor compreensão das canções aqui apresentadas. O historiador concebe a dimensão simbólica como a esfera significativa, atribuindo sentidos e significados próprios. Assim, em seu entendimento, a obra adquire sua significação por intermédio de quem a interpreta, não desconsiderando o lugar do criador, que é o autor de uma linguagem que traz suas percepções sobre o mundo exterior, mas não elimina o símbolo, a imaginação e os demais elementos inerentes à arte literária. No caso específico da figura do malandro, nota-se que sua imagem é resultado não apenas das representações de quem o criou, mas também de quem interpreta essas criações.

Sandra Pesavento (1995) segue a mesma linha do pensamento de Chartier sobre representação. Segundo a autora, o imaginário encontra-se diretamente relacionado com o campo representacional, que é capaz de expressar o pensamento que obtém sobre a realidade e sua cultura, porém isso ocorre através dos discursos multifacetados. Nesse sentido, o imaginário, enquanto representação do real, encontra-se sempre fundamentado em algo ausente, que é evocado pelos ditames da memória – sendo essa reminiscência vivida ou não. Assim, pode-se entender a realidade “não só como ‘o que aconteceu’, mas também como ‘o que foi pensando’ ou mesmo o que desejou que acontecesse” (PESAVENTO, 1995, p. 17), desde que não se distanciem da verossimilhança com o mundo e que esteja ligada à dimensão coletiva do meio social.

Dessa forma, para compreender as considerações de uma representação, seja qual for a sua esfera de execução, é importante considerar sua representação também social, isto é, assimilar como esses aspectos emanam dos papéis sociais. Entendendo que não há concreta oposição entre o mundo imaginário e o mundo real, essa relação, mais que reflexos do social, precisa se consolidar como instrumento catalisador da realidade. Na compreensão de Pesavento (1995, p. 18): “[...] a representação do real, ou imaginário, é, em si, elementos de transformação do real e de atribuição de sentido do mundo”. Segundo a autora:

[...] se a realidade por vezes nos parece opaca e incompreensível, é preciso buscar indícios, estabelecer relações e procurar significados em dados aparentemente irrelevantes, mas que adquirem sentido

dentro de um contexto mais amplo, que é a necessária referência para a interpretação (PESAVENTO, 1995, p. 18).

Conforme a assertiva citada, o contexto, de modo único e específico, atua como o cenário ideal para a atuação dos mais diferentes sujeitos. Na obra de Chico Buarque, o palco, a canção, a cidade, tornam-se signos de atuação e confronto do meio urbano. Suas obras, que ratificam a percepção cultural que se tem da cidade do Rio de Janeiro, não extinguem as ações simbólicas e suas respectivas representações no âmbito da cultura. Pesavento (1995), pautada nos estudos de Clifford Geertz, que entende a cultura como um sistema simbólico, “indica que a sua decifração implica uma busca de significados. É preciso resgatar nos comportamentos humanos, constituídos como ações simbólicas, o seu significado socialmente reconhecido” (PESAVENTO, 1995, p. 19).

Outro aspecto que a historiadora mostra é a propriedade de autonomia que a sociedade tem para elaborar sua ordem simbólica. Uma articulação efetiva entre o significante (imagens, palavras) e o significado (representações, significações), resultando em ideias-imagens. Em suas palavras: “Logo, o real é, ao mesmo tempo, concretude e representação. Nesta medida, a sociedade é instituída imaginariamente, uma vez que ela se expressa simbolicamente por um sistema de idéias-imagens que constituem a representação do real” (PESAVENTO, 1995, p. 16). Assim, embora de natureza dúbia, todo o processo envolve os ditames do social, e, por conseguinte, os sujeitos que dinamizam esse espaço.

Alinhando-se aos moldes de representação simbólica, muitas das canções de Chico Buarque atuam como essas ideias-imagens, defendidas por Pesavento (1995). Nesse sentido, “o malandro”, personagem antes mencionado, atua como uma espécie de alegoria, ou seja, uma imagem que designa outra coisa que não ela própria, em que o sentido está para além do símbolo ali representado. Como nota a autora: [...] “subjacente ao que se vê, se lê ou se imagina, a alegoria comporta outro conteúdo” (PESAVENTO, 1995, p. 22). Para tanto, ao falar de um sujeito, é possível se falar de muitos, de uma coletividade. Referir-se a um perfil é trazer aos cenários vários outros, comportamentos coletivos que desempenham funções múltiplas na vida social. Observemos a letra:

Homenagem ao malandro

[...]

O que dá de malandro regular, profissional
 Malandro com aparato de malandro oficial
 Malandro candidato a malandro federal
 Malandro com retrato na coluna social
 Malandro com contrato, com gravata e capital
 Que nunca se dá mal

Mas o malandro pra valer não espalha
 Aposentou a navalha
 Tem mulher e filho e tralha e tal
 Dizem as más línguas que ele até trabalha
 Mora lá longe e chacoalha
 Num trem da central

[...] (HOLLANDA, 2006, p. 262)

Moscardo (2012), ao discutir sobre a figura do malandro no cenário brasileiro, destaca que João Alegre, personagem do texto teatral e intérprete da canção “Homenagem ao malandro”, sinaliza para a existência de um malandro “autêntico”, porém mutável. Nessa canção, João narra ironicamente que o sujeito “de outros carnavais” se transformou no “malandro profissional”.

No que se refere a essa temática na canção de Chico Buarque, Nelson Barros da Costa (2009) afirma, em seu estudo sobre as paratopias²¹ buarqueanas, que o “novo” malandro assume valores anteriormente renegados. Em seu entendimento:

[...] esses valores consistem, (...) na recusa da ética do status quo, na canção representada pela participação política (‘malandro candidato a malandro federal’), pelo trabalho e documentação trabalhista (‘malandro, regular, profissional’) (...), pela oficialidade (em oposição à clandestinidade: ‘malandro com aparato de malandro oficial’), pela participação nos círculos de elite (‘malandro com retrato na coluna social’), etc. (COSTA, 2009, p. 349).

Como se pode perceber, o novo molde de malandragem, narrado pelo eu lírico da canção, enquadra-se em diversos papéis sociais: um funcionário corrupto, um empresário sonegador, um político ilícito, entre outros. São sujeitos que desempenham funções acima de qualquer suspeita, no entanto, quando surgem as “oportunidades” não a desperdiçam. O novo malandro agora pode ser também concebido como o “oportunista”. Nos diversos espaços urbanos, sempre que possível,

²¹Para empregar esse termo, o autor retoma o pensamento de Dominique Mangueneau, “que [...] qualifica a condição social do escritor e da atividade literária de *paratópica*, querendo dizer com isso que a literatura, diferentemente das outras atividades sociais, não define um espaço estável no âmbito da sociedade. Segundo o autor, o escritor constitui sua enunciação através da própria impossibilidade de designar um lugar definido para uma atividade que, se não desvinculada absolutamente da concretude socioeconômica da esfera terrena, não tem nem deseja ter lugar comum no âmbito social” (COSTA, 2009, p. 327).

aloca-se e faz desse velho e mais novo lugar o seu local de vivência. Por outro lado, o antigo malandro pode ser caracterizado como o sujeito que se distancia das estruturas convencionais da sociedade, tendo em conta que ele está mais voltado para os prazeres da vida boêmia. Para além da figura do malandro, Costa (2009) revela outros personagens paratópicos, os quais ele classifica em diferentes categorias:

[...] os *artistas de circo*, incluindo aí a *bailarina*, a *atriz*, o *palhaço*, dentre outros (cf. as canções dos discos *Os saltimbancos*, 1977; *Os saltimbancos trapalhões*, 1981; *O grande cisco místico*, com Edu Lobo, 1982); as *prostitutas* ('Folhetim', 1977; 'Sob medida', 1979); os *homossexuais* (em 'Geni e zepelim', 1977; 'Mar e lua', 1980); os *retirantes* (em 'A violeira', *op. cit.*; 'Assentamento' e 'Levantados do chão', *op. cit.*); *mulheres* ('Sem açúcar', 1975; 'Mil perdões', 1983), etc. [...] Em todos esses casos podemos constatar uma relação problemática com a sociedade, da qual eles não são meramente excluídos mais interagem simbioticamente com os incluídos, que, por sua vez, nutrem por eles fascínio e temor (COSTA, 2009, p. 344, grifos do autor).

Conforme se nota, são personagens que, de certo modo, foram consagrados através de uma canção (ou peça teatral na qual a canção está inserida). São perfis que se espalham pelo meio social e ganham vivacidade no imaginário dos sujeitos que propagam suas imagens e personalidades. Para Moscardo (2012, p. 124) ainda é possível a permanência desses perfis nos dias atuais por causa da ênfase e da divulgação produzida pelas canções que perduram ao longo dos anos. A falar de "Homenagem ao Malandro", a autora diz que "a letra dessa canção atravessou o tempo". Enfim, trata-se de um samba que narra(va) o passado e que ainda está presente.

Diante desse contexto, percebe-se que as peças teatrais de Chico Buarque (em parceria ou não) foram elementos fundamentais para subsidiar a percepção do autor e sua relação com a cidade, ou seja, de seus personagens e os cenários que atuam. No que se refere a essa discussão sobre o teatro, vale mencionar o trabalho de Gabriel da Cunha Pereira (2017). Em seu livro *Imaginando o Brasil: cultura popular urbana no teatro de Chico Buarque e outras páginas*, o autor analisa quatro peças teatrais: *Roda-Viva* (1968); *Calabar: o elogio da traição* (1973); *Gota d'água* (1975); *Ópera do Malandro* (1978). As análises apresentam as referidas obras como alegorias sobre o Brasil, identificando, nas entrelinhas, o cotidiano das pessoas.

Segundo Pereira (2017), as peças de Chico Buarque são narrativas de pequenas histórias que contribuem para se criar uma visão geral do Brasil. Na realidade, trata-se de histórias indispensáveis para se ter uma compreensão do aspecto global de uma determinada época, pensamento esse que se reforça através das canções elaboradas especificamente para as personagens. Importante lembrar que, na época, a cultura brasileira enfrentava a forte repressão do estado – entre os anos de 1960 e 1970 (em plena efervescência da Ditadura Militar). É notório que a dramaturgia buarqueana “teve sua quota de participação na construção de uma identidade nacional, proveniente da capital carioca” (PEREIRA, 2017, p. 90).

Para respaldar suas considerações, Pereira (2017) defende Chico Buarque como um intelectual-artista, partindo das definições de Gramsci. Nesse sentido, o compositor se enquadra no perfil daquele que está atento aos detalhes da vida social e suas diferenças e contradições. Um intelectual que não deve possuir qualquer imagem fixa sobre os estratos sociais, quiçá generalizá-los. Sua missão é descrever, narrar o que existe, situando-se em um registro temporal. Um artista que cria uma cultura popular capturando os sentimentos e os problemas universais e os devolve ao povo.

No cenário buarqueano, além dos malandros, que perfilam diversos ambientes em suas diferentes configurações, outro perfil também ganha significativa notoriedade – as mulheres. Percebe-se que, em muitos discos, elas são interpretadas por uma voz masculina, mas com o eu lírico feminino. Especificamente sobre essa temática, Adélia Bezerra de Meneses – autora também do livro *Desenho mágico: poesia e política em Chico Buarque*²²- escreveu o livro *Figuras do Feminino na canção de Chico Buarque*, publicado em 2000. Nesse trabalho, ela tem como proposta fazer “um estudo temático das letras que modulam o feminino”. Os estudos que compõem o livro foram elaborados com embasamento ora sociológico, ora psicanalítico. Um dos pontos que a autora sempre destaca é a necessidade de desnudar o homem para falar sobre a mulher, pois é impossível tratar da mulher sem que se desvende também o homem, sem que o masculino seja convocado (MENESES, 2000).

Para a pesquisadora é diante de uma intensa relação afetiva que se flagra o fundamental do feminino. Chico Buarque, conhecido como um dos poetas/compositores que mais soube captar o feminino, traz em suas composições

²²Nessa obra, Meneses classifica o trabalho de Chico em três categorias: lirismo nostálgico, variante utópica, vertente crítica. Segundo a autora, as três formas seriam “uma forma de resistência”.

diversos tipos de relacionamentos traduzidos em palavra e música. É precisamente por meio dessas elaborações que Adélia Bezerra de Meneses descreveu os diversos tipos de mulheres, envolvidas, direta ou indiretamente, em várias formas de relacionamentos – ficcionais, utópicos, entre outros.

Embora não seja o foco desta tese, é relevante mencionar os perfis femininos que se estabeleceram nos cenários buarqueanos, pois, como foi dito, descrever esses personagens é, direta ou indiretamente, também uma forma de perceber os espaços que esses sujeitos ocupam e compreender sua dinâmica no meio social. Meneses (2000), ao retomar a uma indagação sem resposta de Freud (O que quer uma mulher?), busca desvelar esses desejos transcritos no discurso das canções. No entanto, mais que saber o que essa mulher deseja, interessa aqui saber o lugar que ela ocupa e, principalmente, como esses espaços moldam e se deixam moldar por essa figura que o ocupa.

O livro foi dividido em seis capítulos e a autora tenta alcançar o máximo possível de letras (lançadas até o ano 2000) poéticas que apresentam o eu lírico feminino. Logo no primeiro capítulo, intitulado “O poeta e a vida dos afetas”, a autora salienta como as mulheres e seus desejos influenciaram a escrita de Chico Buarque, compreendido como um poeta da canção popular. Para ilustrar suas considerações, são mencionadas as canções “Beatriz”, “Pedaço de mim”, “Você, você”, “Eu te amo”, “Trocando em miúdos”, “Todo sentimento”. Com essas letras, a autora conclui o primeiro capítulo, defendendo que “a temática feminina das letras” de Chico Buarque “representaria apenas um dos pólos, contracenando com o masculino”. Isso porque em todas as relações, principalmente as de rupturas, há sempre o lado do outro, embora Chico Buarque demonstre em qual perspectiva está elaborada sua abordagem.

O segundo capítulo traz a “Mulher como protagonista”, ocasião que, segundo a autora, o discurso dá voz àqueles que em geral não têm, ou seja, que estão sob a tradição do dionisismo – à margem da ordem social reconhecida. Isso pode ser observado em canções como “Ela dasatinou”, “O que será”, “Logo eu”, “Com açúcar, com afeto”, “Quotidiano”, “Sem açúcar”. Nesse contexto, as mulheres que desatinam, as Madalenas, as morenas, servem para mostrar que a “poesia não existe para duplicar a realidade, mas para rasgar-lhe caminhos” (MENESES, 2000).

Chico Buarque apresenta mulheres diversas, não apenas as que são entregues aos desejos dos homens, mas também traz as que seguem a vertente do

desejo, da utopia. Especialmente no disco de 1985, *Sentimental*, ele traduz com veemência as questões referentes ao universo feminino e suas articulações com o social. É o caso de “Angélica”, canção que homenageia Zuzu Angel, uma estilista mineira que se tornou conhecida pela incansável busca de seu filho Stuart Angel Jones, militante político torturado e assassinado na década de 1970. Nessa obra, “Zuzu Angel torna-se Angélica: passou do individual para o social, passou de pessoa para personagem; de documento de seu tempo para obra de arte” (MENESES, 2000, p. 57).

O terceiro e o quarto capítulo, intitulados respectivamente “Ruptura com o discurso habitual sobre as mulheres” e “Uma evolução: da janela para a vida”, evidenciam a mulher como anti-herói, com o discurso da dissimulada, da perfídia insidiosa, que sob o beijo destila o veneno e sob o afago oculta o desprezo. “Ana de Amsterdam”, “Tango de Nancy” e “Folhetim” traduzem a fala de mulheres que manipulam os homens, ludibriando-os com meias verdades e finalmente descartando-os. Em canções como “Ela e sua janela”, a mulher que está na janela sai para a varanda, para rua e para a vida. O interior do lar não é mais o seu espaço limite. Os verbos sair e viver passam a ser sinônimos. Uma inocência inicial, mas que aos poucos ganha mais tônica na canção e não perde, inclusive, sua linha erótica (Ela e o fogareiro/ Ela e seu calor/ Ela e sua janela). Mulheres fortes, que emergem no discurso sua braveza e intensidade, que, em muitas circunstâncias, incomodam.

O quinto capítulo, “Do *Eros* politizado à *polis erotizada*”, menciona canções que, mesmo apresentando um caráter “engajado”, em nada diminuem seu “quilate poético”. “Cala a Boca, Bárbara” seria um exemplo do que a autora defende – um poema em que o corpo feminino, intensamente presente, sobrepõe-se a imagens da terra: rios, matas, vazantes, enchentes, selvas, pântanos. Cada um desses termos pode ser submetido a uma dupla leitura, no registro paisagístico, e no registro erótico. No entanto, essa terra/mulher não há de ser considerada só do ponto de vista telúrico, mas também do ponto político: é a terra pátria. Essa politização do amor aparecerá ainda em outras canções como “Morena de Angola”, “Tanto Amor” e “Amando sobre os jornais”. Os elementos metafóricos e literais do ato sexual misturam-se com as notícias: fogo e água se transmudam em incêndio e enchentes.

Em outras canções assistir-se-á a uma erotização da *polis*: “Pelas Tabelas” e “As vitrines” – canção que repercute ecos baudelairianos e benjaminianos – que está na mesma linha poética de *A une passante* de Baudelaire. “As vitrines” trata da

temática de uma “mulher que passa”, correndo o risco de ser tragada pelo turbilhão da cidade (que é um vão), e cuja imagem se superpõe à da metrópole (Os letreiros a te colorir/ embaraçam a minha visão). Já em “Pelos Tabelas” verifica-se uma superposição de imagens da mulher amada e da massa, da massa altamente erotizada da poderosa mobilização popular que constituiu o movimento das Diretas-Já. Além dessas canções, a pesquisadora também acrescenta “Iracema Voou”, em que a mulher é relacionada não a uma cidade específica, mas sim a um país e a um continente; e “Sonhos sonhos são”, em que há uma sobreposição da imagem da mulher e da política, criando uma atmosfera onírica na qual a amada despe a luva para que o poeta leia a sua mão (“e não tem linhas tua palma”, como diz o eu lírico da letra). Como se pode notar, nesse sonho-pesadelo angustiante ainda subsiste uma força geradora de energia, radicada no mundo dos afetos.

No último capítulo, retornando à indagação que principia o livro – O que quer uma mulher? –, Meneses (2000) ratifica a ideia de que o desejo é a mola-mestre que move o ser, seja ele feminino ou não. A busca pela felicidade, ou algo que ocupe a mesma esfera da catarse, configura-se como o ponto essencial que sustenta as figuras femininas representadas nas canções buarqueanas.

As contribuições de Rinaldo de Fernandes, que dedica grande parte de suas pesquisas à obra buarqueana, são dignas de nota. Além de ensaios, artigos, entre outros textos, há dois livros, sob sua organização, que reúnem diversas pesquisas acerca da poética do compositor carioca. São eles: *Chico Buarque: o poeta das mulheres, dos desvalidos e dos perdidos* (2013) e *Chico Buarque do Brasil: textos sobre as canções, o teatro, e a ficção de um artista brasileiro* (2004). Essas duas coletâneas destacam múltiplos olhares sobre as faces representadas nas canções buarqueanas. O primeiro livro contém 14 ensaios que versam sobre as três temáticas que apresentam desde o título da obra: a mulher, os desvalidos e a repressão militar. O segundo livro, por sua vez, é uma homenagem aos 60 anos do compositor e, diferente do anterior, é uma obra que apresenta uma maior diversidade temática, tendo em vista que tem como objetivo exatamente evidenciar Chico Buarque como um sujeito múltiplo.

Na perspectiva de Fernandes (2013), Chico Buarque transforma em “protagonista da História” todos os personagens que fazem parte do imaginário social brasileiro – malandros, sambistas, pedreiros, pivetes, prostitutas, pequenos funcionários, sem-terra, mulheres abandonadas. Essa gente – os desvalidos e

oprimidos – é o elemento central, por exemplo, da obra “O que será”, considerada uma “grande canção utópica” (FERNANDES, 2013, p. 59). Nota-se, enfim, que Chico é um artista de duplo engajamento, com a palavra e com a sociedade.

Essas muitas faces presentes nas canções são as que compõem a diversidade do Brasil, um país plural que, ao longo da história, foi se consolidando como um espaço de diversidades, tendo como aspecto motivador o forte processo de globalização, o desejo de ser contemporâneo, de aproveitar os espaços, de moldar novos lugares e se deixar ser moldado. Nesse contexto, os textos poéticos estão para além de um reflexo do vivido. Para uma melhor compreensão desse processo, vale mencionar as questões levantadas por Pesavento (1995): Como se articulam as representações do mundo social com o próprio mundo social, uma vez que não são o seu reflexo? Ou, em outras palavras, qual a articulação que se estabelece entre texto e contextos?

Partindo dessa co-relação entre o texto e o contexto no universo literário, como fenômeno de representação, Pesavento (1995) retoma as questões de Alain Pessin, sociólogo francês, que defende que o “lugar” da formação do imaginário e do mito pode se constituir como um lugar autônomo. Sendo assim, é necessário compreender que, para se enquadrar na esfera do imaginário, de modo representativo, é necessário que os complexos imaginários ganhem sentido a partir do momento que subvertem as condições ditas estruturais da vida coletiva. Chico Buarque, ao montar os “seus” cenários, de certo modo, equipara os diferentes sujeitos, todos são personagens do espaço social e incitam reflexões sobre o lugar e os sujeitos que ali ocupam, ou ocuparam no passado. Sobre o discurso da história, a autora argumenta:

Recorrendo a Barthes, encontramos a consideração de que a história é modo de representação baseada no que se chama ‘ilusão referencial’. Todo fato histórico – e, como tal, fato passado – tem uma existência linguística, embora o seu referente (o real) seja exterior ao discurso. Entretanto, o passado já nos chega enquanto discurso, uma vez que não é possível restaurar o real já vivido em sua integridade. Nesse sentido, tentar reconstituir o real é reimaginar o imaginado (PESAVENTO, 1995, p. 17).

Compreende-se que, no campo literário, ligado organicamente com a história, pensar sobre o fato histórico e tecer ideias sobre ele é, como consequência (ou como causa?), um modo de representação. Para Pesavento (1995), falar do passado já é

um ato de representação. Em Chico Buarque, de forma bem visível, o discurso literário não se separa do social, as “ilusões referenciais” construídas em sua obra contribuem para uma intertextualidade entre suas próprias canções. Por isso, comumente, há referência aos malandros, aos sambistas, às prostitutas, aos operários, entre outros. São atores que constituem as muitas narrativas que consolidam a história do Brasil e muitos deles habitam a cidade, um espaço também formado por variados discursos.

Vivian Carvalho, em um ensaio sobre a poesia urbana de Chico Buarque, expõe como o compositor é capaz de representar o espaço citadino em seus textos. Ela menciona – como marca primordial da modernidade – o individualismo, a marginalidade, a malandragem e a desigualdade social. Porém, revela que, mesmo diante dos problemas sociais, não se perde o encanto com a beleza da cidade carioca.

Ou seja, depois de perceber e cantar aspectos específicos da vida urbana, o poeta passa a lançar um olhar mais amplo sobre a cidade, chegando a uma visão de conjunto própria de quem já tem maturidade suficiente para perceber que estamos todos no mesmo barco. A urbanização já é não mais um processo, é um fato concretizado do qual não podemos fugir. E os problemas que vieram com ela atingem e dizem respeito a todos nós, ainda que de formas diversas. Mas, por outro lado, não podemos deixar que eles nos impeçam de apreciar a beleza que a cidade pode nos proporcionar (CARVALHO, 2007, p. 13-14).

Carvalho (2007) apresenta seus argumentos a partir de uma espécie de linha do tempo. Evidencia que, desde as primeiras canções (inclusive as extraídas das peças teatrais), Chico Buarque se dedica às questões do cotidiano, porém não as transforma em uma linguagem puramente lírica e de fácil degustação. Pois, assim como a sociedade vai, ao longo dos anos, modificando-se, a perspectiva representada nas canções do compositor também ganha nova roupagem. Nota-se que nos anos 60, “temos um artista consciente dos problemas, mas otimistas com relação ao futuro. Nos anos 70, temos a expressão da falta de esperança diante do horror da ditadura militar” (CARVALHO, 2007, p. 1). E, por fim, a partir da década de 90, percebe-se uma visão holística sobre a cidade “maravilhosa”, revelando um caráter dúbio, em que se enaltece a beleza, mas também se reconhecem os problemas de cunho social.

Canções como “Pedro Pedreiro” (1965), “A Banda” (1966), “Construção” (1971), “O malandro” (1978), “Homenagem ao malandro” (1978), “Brejo da Cruz” (1984), “O Meu guri” (1981), “Carioca” (1998) e “Subúrbio” (2006) são os exemplos utilizados por Carvalho para exemplificar como Chico Buarque não se posicionou

alheio às mudanças que circundaram e/ou ainda circundam o espaço urbano. De forma geral, a ensaísta demonstra como os personagens anônimos, os pedreiros, os malandros, os guris, entre outros, são utilizados com veemência no cenário de beleza e caos citadino. Isso se deve à necessidade de enfatizar as características singulares que fazem com que esses sujeitos se aloquem e ganhem “vida” não apenas nas canções, mas também no imaginário dos ouvintes, representando sujeitos urbanos e efeitos da urbanização.

Para que se possa compreender os personagens e os cenários em que estes atuam, é necessário assimilar os fenômenos resultantes do processo no qual estão envolvidos. Para a autora, no caso do Rio de Janeiro, Chico Buarque não deixou de contemplar as belezas naturais que a Cidade Maravilhosa proporciona, mas também não fechou os olhos para as consequências da globalização. Por intermédio de suas canções, os habitantes desprovidos de poder, ou até mesmo desprezados, ultrapassam “os guetos” – utilizando aqui o termo de Bauman (1999). Na visão desse pensador:

O território urbano torna-se o campo de batalha de uma contínua guerra espacial, que às vezes irrompem no espetáculo público de motins internos, escaramuças, rituais com a política, ocasionais tropelias de torcidas de futebol, mas travadas diariamente logo abaixo da superfície da versão oficial pública (publicada) da ordem urbana rotineira (BAUMAN, 1999, 29).

Os personagens buarqueanos não se preocupam com essa ordem urbana, pelo contrário, eles promovem a “desordem” social. Em geral, perfilam os mais variados cenários, ocupam os grandes palcos, são protagonistas de suas histórias. Dividem opiniões, pois, se por um lado a sociedade os repele, por outro são ovacionados e perpetuam sua trajetória ao longo dos anos.

No capítulo seguinte, a proposta é mostrar, de forma detalhada, como Chico Buarque, por meio de estratégias da poesia da canção, consegue estabelecer sentido ao que se chamou aqui de espaço-canção, isto é, o aspecto comum às canções que singularizam lugares de espaciosidade e dialogam com os diversos sujeitos urbanos.

3 MEMÓRIAS DO ESPAÇO URBANO NAS CANÇÕES DE CHICO BUARQUE DE HOLLANDA

Ao longo da carreira de Chico Buarque, em muitos momentos, encontram-se registros referentes às cidades. Desde suas primeiras canções, como “A Banda” (1966), conforme se mencionou nos capítulos anteriores, o compositor parece chamar o interlocutor para as ruas, para sair dos espaços fechados e se encontrar com o outro, com o diferente. Para Henri Lefebvre (1991), é na rua que se efetuam os movimentos e as misturas, eventos essenciais para que haja vida urbana. Esses aspectos também trouxeram suas consequências, como a separação, a segregação de determinados grupos étnicos e sociais. Essa dinâmica ajuda a compreender a relação intrínseca entre a forma e a função de uma cidade ou de um espaço social, que mesmo sendo previamente estabelecida, também é passiva de alteração e, aos poucos, vai ganhando seu próprio contorno, a partir dos movimentos dos seus transeuntes.

A função e a forma de um espaço atuam como os binários significante e significado, que nem sempre são icônicos. Um espaço com forma preliminar conduz o leitor a interpretar uma função coerente à sua estrutura, no entanto, no ir e vir do frenético mundo urbano, essa regularidade pode ser rompida. Um lugar de estrutura fixa, como as ruas, as avenidas e os arranha céus, pode desempenhar uma função

ambivalente, tanto de alegria como de opressão, a depender do sujeito que o ocupa e do modo como ocorre essa ocupação. (LEFEBVRE, 2006).

Nesse sentido, considera-se que a função do espaço é um aspecto independente da forma, que está para além dela, que se sobrepõe ao seu significante e ao que lhe fora condicionado. Constituída por diversos signos, a cidade também está sujeita a uma múltipla condição semântica, sua leitura nem sempre segue as expectativas lineares. Assim, é diante dessa duplicidade de impressões que a rua da urbe, mesmo estática, não perde sua função informativa, simbólica e lúdica.

A seção seguinte destina-se a registrar as memórias dessa (des)ordem da cidade e, conseqüentemente, dos espaços urbanos. Para subsidiar as análises, serão basilares as concepções de Lefebvre (1991), que explora a ideia de “representação do espaço”, com seus signos e códigos passivos de leitura – discursos citadinos a serem interpretados. Para o autor, o capitalismo move a dinâmica dos espaços que os sujeitos ocupam e que envolvem a realidade cotidiana e a realidade urbana. Isso se relaciona, em muitos momentos, ao trabalho, à vida privada e ao lazer, às múltiplas realidades que se misturam no meio urbano. Nesses ambientes vividos, também entendidos como espaços de representações, nota-se um envolvimento entre o real e o imaginário – o que Edward Soja vai chamar, mais tarde, de “terceiro espaço”.

Para Lefebvre, os espaços de representação estão repletos de símbolos [...]. Esses espaços também são vitalmente cheios de política e capitalismo, racismo, patriarcado e outras práticas espaciais materiais que concretizam as relações sociais de produção, reprodução, exploração, dominação e sujeição (SOJA, 1993, p. 68).

Portanto, é por meio dessa possibilidade dialógica da linguagem urbana que são compreendidos os espaços analisados nesta tese, muitos deles resistentes ao tempo, posicionados à margem, regiões marginalizadas, periféricas e subordinadas, com seus objetos de significação e sensações simbólicas – aspectos característicos dos textos literários.

As letras de canções, entendidas como texto poético, trazem em suas tessituras a junção da crítica com o discurso imaginado. A ideia de terceiro espaço surge como uma estratégia de sair do objetivo concreto espacial e envolve a morfologia social na estrutura do texto literário, ou seja, ficcional. O limiar entre o real e o imaginário, segundo Edward Soja (1993), é o que abre possibilidades de uma

trialética semiótica da espacialidade, que contempla três aspectos fundamentais: a) prática social; b) representações do espaço; c) espaços de representação.

Em termos de práticas sociais, as referências analíticas estão diretamente atreladas ao modo como o espaço é percebido, tanto em sua ocupação como em sua descrição, observando os sujeitos em suas atividades, seus comportamentos e experiências do cotidiano. No que diz respeito à representação do espaço, as alusões estão direcionadas aos aspectos vinculados ao desejo, à imaginação, à visão que se cria sobre um determinado lugar, real ou fictício. E para concretizar essas ambições, o elemento linguístico é o recurso de maior evidência. Por meio das palavras, textos e discursos, os artistas e poetas constituem suas representações espaciais. E, como resultado de uma aglutinação dos dois aspectos anteriores, chega-se aos espaços de representação, ou seja, lugares eminentemente simbólicos. Nesse sentido, as canções do *corpus* de análise, ao abordar a cidade e os espaços urbanos, representam os diferentes modos de ver/conceber a vida social e, por conseguinte, perceber as atividades envolvidas nos espaços representados e/ou de representação.

Dos discos *As cidades* (1998), *Carioca* (2006) e *Caravanas* (2017) foram selecionadas oito canções que evidenciam como as dinâmicas da sociedade urbana se efetivam na letra da canção, como registro memorialístico. Por intermédio de suas composições, Chico Buarque sugere que a cidade e suas ruas não se configuram simplesmente como um lugar de passagem e circulação, mas também de encontros possíveis. Nas palavras de Lefebvre (1991, p. 29), “todos os elementos da vida urbana [...] liberam-se e afluem às ruas e por elas em direção aos centros: aí se encontram arrancados de seus lugares fixos. Essa desordem vive. Informa. Surpreende”.

Visando uma explanação mais clara da tese, as análises das canções foram divididas em dois grandes blocos: 1) Aquelas onde o Rio de Janeiro surge como espaço essencialmente poético e simbólico; 2) Aquelas que exploram os espaços urbanos específicos, partindo da memória e da representação do social. Na primeira seção, a capital carioca configura-se como analogia das cidades que enfrentam as consequências dos processos de globalização, entre elas o medo urbano e a segregação das classes sociais. Canções como “Carioca”, “As caravanas” e “Renata Maria” são exemplos de composições que expõem o Rio de Janeiro como cenário simbólico de uma cidade “maravilhosa” – que também tem o lado oposto – uma cidade que oscila entre os labirintos do subúrbio e a redenção nos dias do carnaval, da exaltação das geografias urbanas à crítica social. No que se refere à segunda parte,

a análise se debruça sobre outros espaços urbanos, representando a atemporalidade da existência das recordações. As letras das canções “Xote na navegação”, “Assentamento”, “Odes aos ratos” e “Massarandupió” comportam em seus versos um tempo vivido que privilegia a permanência das memórias. Existe também o desejo de retornar aos espaços do passado e o anseio em “abandonar” a cidade que se ocupa no momento. No entanto, vale ressaltar que essas letras também revelam uma crítica ao processo de urbanização e ao crescimento da urbe. Fazendo uso do termo de Lefebvre, esses registros poéticos atuam como uma “máquina de possibilidades”.

3.1 O Rio de Janeiro como espaço de representação: reflexos de uma cidade-texto

*Aqui
amanhece como em qualquer parte do mundo
mas vibra o sentimento*

Carlos Drummond de Andrade

Na tentativa de refletir sobre os processos contemporâneos sociais, especialmente os registrados nas letras de canções, o objetivo desta seção é analisar quatro composições de Chico Buarque. Estas composições revelam como a construção artística, mais diretamente a poesia para ser cantada, pode, através da hibridação entre música e letra, representar a cidade ao ecoar vozes silenciadas. Canções como “Carioca” (1998), “Subúrbio” (2006) “As Caravanas” (2017) e “Renata Maria” (2006) são exemplos de textos que incorporam em sua tessitura realidades similares: sujeitos que enfrentam o crescimento da cidade e, ao mesmo tempo, são forçados a se ajustarem em meio aos processos fragmentados que a sociedade impõe, muito embora eles encontrem nessa mesma cidade sua âncora de ressignificação. Em outros termos, nas obras supracitadas nota-se a presença de sujeitos que vivem entre o espaço e o lugar do meio urbano, ou seja, que se encontram no limiar entre o ambiente que seus corpos ocupam e os espaços que o desejo habita na cidade – no caso, o Rio de Janeiro, a cidade maravilhosa.

Gomes (2008), ao remontar as características simbólicas que envolvem a capital carioca, chama a atenção para a ironia presente no título cunhado pela

escritora francesa, Jeanne Cattulle Mendés. Em 1912, ela visitou o Rio de Janeiro e a atribuiu o conhecido epíteto de “cidade maravilhosa”. Uma visão que ganhou o imaginário coletivo, com referências positivas e de exaltação, sempre aludindo à beleza e ao encanto de sua estrutura paradisíaca. Em 1935, a marchinha de carnaval “Cidade Maravilhosa”, de autoria de André Filho, ajudou a fixar a imagem de uma cidade “cheia de encantos mil”. A composição tornou-se uma espécie de hino.

Cidade Maravilhosa

Cidade maravilhosa
Cheia de encantos mil
Cidade maravilhosa
Coração do meu Brasil!

[...]

Berço do samba
E das lindas canções
Que vivem n'alma da gente
És o altar dos nossos corações
Que cantam alegremente

[...]

Jardim florido de amor e saudade
Terra que a todos seduz...

Fonte: <https://www.lettras.mus.br/marchinhas-de-carnaval/497940/>

Nas palavras de Gomes (2008, p. 112), essa composição tornou-se uma espécie de sacralização da “alegria que reveste a imagem do mito da cidade”. Desse modo, o progresso civilizatório pelo qual enfrentou o Rio de Janeiro, mesclado ao encanto e à diversidade presente nas ruas da cidade, contribuiu para a transformação do espaço público, e, conseqüentemente, para suas formas de representação. Muitos escritores, como Figueiredo Pimentel, Marques Rabelo e Lima Barreto, encontraram nesse modelo de cosmopolitismo um viés para seus registros literários, que não se desvencilharam da vida carioca. Uma escrita que articula ironias, críticas e exaltações, trazendo sempre à tona os sujeitos envolvidos nesse contexto. Para o crítico:

A literatura que representa esse processo é filha da cidade, que experimenta novos ritmos e ganha reputação de centro de mudanças

intelectuais e culturais. Escrever/ler o Rio de Janeiro era, desta forma, conjugar experiência urbana e modernidade (GOMES, 2008, p. 114).

A mistura entre esses dois aspectos, o urbano e a modernidade, desvela transformações que o conjunto de experiências lhe permite. É por meio das metáforas do lugar físico e do lugar simbólico que a cidade exhibe suas mudanças. Uma alternância que autoriza a ler a cidade real, o outro lado da cidade que abre possibilidade de uma visão disfórica, pois “vê o terrível ao lado do belo, o cômico somado ao trágico, a loucura em tensão com o lógico” (GOMES, 2008, p. 115). Trata-se, afinal, de um modo de alternar as diversas formas de conceber a urbe.

Esse processo evolutivo de perceber os espaços sociais, em muitas instâncias, ressignifica o espaço. O ambiente que inicialmente fora criado (e habitado) para ser espaço de liberdade e segurança passa a ser algo estranho, alheio tanto para quem o habita, como para quem o observa. É nesse jogo de mutações de formas que a cidade reelabora seus textos, reverbera suas vozes, quando o sujeito busca suas identificações em meio ao caos da urbe. De igual modo, é nesse ir e vir do trânsito urbano, ainda alheio aos efeitos e ressonâncias, que o registro se torna relevante. Mais do que ver e sentir esses impactos do processo de globalização, em diferentes espaços e tempos, é preciso também registrá-lo.

Bauman (1999), em *Globalização: as consequências humanas*, logo nas primeiras páginas, aponta dois elementos que atuam como diferenciadores e diferentes no processo de globalização: o *tempo* e o *espaço*. Estes, segundo o autor, são os responsáveis por movimentar a mola-mestre da globalização. Com efeito, são categorias que se encontram diretamente relacionadas com a ideia de movimento. “O que para alguns parece globalização, para outros significa localização; o que para alguns é sinalização de liberdade, para muitos outros é um destino indesejável e cruel” (BAUMAN, 1999, p. 8). Já em Gomes (2008), o processo de globalização, dentro do âmbito literário, é o modo de ler a cidade, enquanto lugar real e espaço ideal. Um processo que mostra como a cidade, de diferentes modos e meios, nivela as diferentes identidades, além de revelar as peculiaridades de suas nuances.

Essa ideia de mobilidade, por vontade própria ou a contragosto, faz com que se esteja sempre em movimento, mesmo que estático fisicamente. Em tardios tempos modernos (ou contemporâneos), o mundo está em permanente mudança. E como consequência integrante desses processos alguns sintomas sociais surgem: a

segregação espacial, a progressiva separação e a exclusão. Com efeito, esses sintomas podem ser entendidos como consequências comuns do meio urbano globalizado. E é exatamente sobre esses fenômenos que se debruçam as letras aqui selecionadas, canções que expõem as fraturas sociais, com lirismo e ironia, crítica e exaltação. A cidade é cantada e narrada entre os versos, que exploram, tanto na letra como na música, as diferentes faces de uma cidade-texto típica das narrativas musicais e literárias, como é o Rio de Janeiro. Ademais, as composições também refletem sobre outras cidades que enfrentam situações semelhantes.

3.1.1 “Carioca”: estilhaços de uma mesma cidade

Carioca: adjetivo (ou substantivo) referente ao Rio de Janeiro, palavra que traz em si muitos sinônimos, não somente por seu significado literal, mas especialmente pelo modo de ser e ser visto. Termo que não se restringe a pessoas ou a objetos, mas que singulariza uma cidade, um espaço urbano com muitas faces, de encantos e desencantos. É um significante com amplo significado. No entanto, percebe-se que não é de hoje que a cidade carioca se inter-relaciona com o discurso literário. Muitas vezes foi cantada, muitas vezes foi poetizada.

Talvez por esse motivo é que Gomes (2008) a compara com Paris, uma cidade que também contém, na visão de muitos escritores, uma alma poética, podendo ser entendida como uma cidade-texto, ou seja, possui sua autonomia de narrativa e poeticidade. Para ratificar seu pensamento, o autor menciona escritores que fizeram do Rio de Janeiro o motivo central de suas escritas (João do Rio, Carlos Drummond de Andrade, Lima Barreto, entre outros). Entre prosa e poesia, a cidade vai se reconstituindo como espaço literário. Desse modo, ao descrever as particularidades de cada bairro, os escritores recompõem uma cidade em expansão, pois:

Cada texto constitui, na verdade, pequenas sínteses da história desses bairros, em que enfatiza a vida miúda, as tradições, a memória coletiva [...] em seu eterno movimento e mutação ainda responde ao olhar do sujeito que faz paisagem com o que olha e sente (GOMES, 2008, p. 108).

Desse modo, os escritores que lançam sua escrita sobre uma cidade como o Rio de Janeiro buscam(ram) abdicar de um olhar turístico, ingênuo, que tende a ser

superficial. Por outro lado, também procuram(ram) se afastar da perspectiva mais densa do historiador. O que pretendem é ver as “várias cidades que ela contém” (GOMES, 2008, p. 108). No entanto, um ponto em comum nos registros dos que seguem esse estilo é a escolha de um lugar afetivo – ou lugares afetivos. Assim, ao selecionar um bairro ou zona da cidade, o texto se debruça sobre o entrelaçamento de temporalidades que envolvem suas peculiaridades.

Isso posto, segue a análise da letra da canção de Chico Buarque, “Carioca”, composta em 1998, como agradecimento à Escola de Samba Estação Primeira de Mangueira. Como já se mencionou em capítulos anteriores, o artista foi tema para o enredo da escola de samba e rendeu a esta mais um título de campeã do Carnaval carioca. Na letra do samba-enredo, o compositor foi homenageado como um artista singular e representativo do Rio de Janeiro. Mesmo desligado dos rótulos, o compositor se sentiu tocado ao ser mencionado como um “carioca da gema”²³ e, sentindo-se em “dívida”, compôs uma canção para o Rio – “Carioca”.

Nas palavras do compositor: “para batizar essa música, precisei fazer um esforço, mas acho que hoje posso me dar o direito de me sentir carioca”. Para Homem (2009, p. 290), esta canção é “a música, que canta o Rio de Janeiro real, com suas belezas e mazelas”. Eis a letra:

Carioca

Gostosa
 Quentinha
 Tapioca
 O pregão abre o dia
 Hoje tem baile funk
 Tem samba no Flamengo
 O reverendo
 No palanque lendo
 O Apocalipse
 O homem da Gávea criou asas
 Vadia
 Gaivota
 Sobrevoa à tardinha
 E a neblina da ganja
 O povaréu sonâmbulo
 Ambulando
 Que nem muamba
 Nas ondas do mar

²³Comentário do próprio Chico Buarque em entrevista a Regina Zappa (2016). Disponível em: <https://books.google.com.br/books/chicobuarqueparatodos>.

Cidade maravilhosa
 És minha
 O poente na espinha
 Das tuas montanhas
 Quase arromba a retina
 De quem vê
 De noite
 Meninas
 Peitinhos de pitomba
 Vendendo por Copacabana
 As suas bugigangas
 Suas bugigangas

(HOLLANDA, 2006, p. 413)

Em uma única estrofe, como um pregão, Chico Buarque apresenta a “cidade maravilhosa”, exatamente em um único dia. O eu lírico equipara-se ao feirante, que objetiva divulgar o seu produto com o intuito de vendê-lo. O *jingle*²⁴ utilizado, de maneira contundente, atua como estratégia linguística para alcançar o ouvinte de modo rápido e eficaz. O pregão que abre o dia também inicia a canção, inclusive em termos entoativos²⁵, e segue efervescendo o cotidiano carioca. As imagens sobrepostas delineiam tanto uma cidade “abençoada por Deus”, remetendo ao sagrado, como uma cidade permeada por um espírito festivo, dionisíaco. O baile funk e o evento religioso (o reverendo lendo o apocalipse) encontram-se bem próximos. Mesmo com significações díspares, ambos são partes desse organismo vivo que chamamos de cidade.

Observa-se também que a ideia de cidade dionisíaca e plural não está apenas no conteúdo da canção, mas, igualmente, na estruturação de seus versos, que apontam para o ritmo intenso da vida urbana. Segundo Torres (2019, p. 61):

Os versos estão dispostos de uma maneira que nos faz sentir um efeito de simultaneidade, pois o que existe neles é uma sobreposição e não concatenação de ideias [...]. Os versos iniciais de cada estrofe [...] são estruturados de forma que nos transmitem a ideia de síntese e rapidez. A sintaxe da letra obedece ao influxo poético do autor-compositor, que apresenta uma sequência de cenas do dia-a-dia, e não à construção de uma sequência lógica do discurso.

²⁴ *Jingle* é um termo inglês cujo significado refere-se à música composta para promover uma marca ou um produto em publicidades de rádio ou televisão.

²⁵ Em todas as gravações o compositor se assemelha a um feirante, especialmente nos dois primeiros versos, ao referir-se ao produto que está sendo anunciado – a tapioca. Versão utilizada nessa análise – BUARQUE, Chico. *As cidades*. Rio de Janeiro: RCA, 1998 faixa 1.

Na perspectiva do pesquisador, tal composição se enquadrara nos moldes de uma canção com lirismo modernista, pois, embora não abandone a sintaxe gramatical, busca uma construção fraseológica mais sugestiva. Assim, a forma que Chico Buarque apresentou a cidade pode ser considerada moderna. Essa escrita reforça a ideia de que, em sua totalidade, a cidade possui muitas contradições – contradições que são próprias de uma sociedade que surge da confluência de culturas distintas.

Outro ponto que se destaca é o registro das ações que, em sua maioria, encontram-se no tempo presente, inclusive quando o eu lírico exclama “– És minha!”, momento que ele toma posse da cidade. A cidade é sua e o cotidiano do espaço ali representado também é o seu. O sujeito e a metrópole aglutinam-se em um único sentido. Ao narrar o cotidiano carioca, o eu lírico descreve o seu, principalmente ao selecionar os eventos que participa (ou vê acontecer ao seu redor). Dentro das tantas possibilidades de acontecimentos que preenchem o cotidiano do Rio de Janeiro, a letra da canção destaca os mais relevantes para o sujeito lírico, os mais coerentes com a linguagem empregada ao longo do texto.

Dito isso, pode-se atribuir a essa habilidade do compositor de selecionar os eventos que mais se destacam em sua memória afetiva a categoria seletiva de uma *métis*, no sentido que Certeau aplica sobre a relação memória e ocasião. Pensamento que se resume na máxima: “concentrar o *máximo* de saber no *mínimo* de tempo” (CERTEAU, 1998, p. 158, grifos do autor). Para o autor:

Na relação de forças onde intervém, a *métis* é ‘a arma absoluta’, aquela que vale a Zeus a supremacia sobre os outros deuses. É um princípio de economia: o mínimo de força, obter o máximo de efeito. Define também uma estética, como se sabe. A multiplicação dos efeitos pela rarefação dos meios é, por motivos diferentes, a regra que organiza ao mesmo tempo uma arte de fazer e a arte poética de dizer, pintar ou cantar (CERTEAU, 1998, p. 157, grifos do autor).

Porém, vale ressaltar que essa capacidade do sujeito em associar, de modo efetivo e prático, as ocasiões do cotidiano à arte poética do registro parte, em sua maioria, de um saber do lugar narrado. Uma aquisição de conhecimentos particulares oriundos da experiência. “É uma *memória*, cujos conhecimentos não se podem separar dos tempos de sua aquisição e vão desafiando as suas singularidades” (CERTEAU, 1998, p. 158, grifos do autor).

A memória adquirida pela experiência, do saber ou do conhecer, é o que permite que ações sejam apresentadas de modo lacônico, mas com forte significação.

Desse modo, na canção em análise, a cidade é vista por meio de suas atrações e singularidades, que podem ser observadas em diversas realidades urbanas globalizadas que enfrentam as questões formais da estrutura cidadina. Mesmo mencionando pontos relativamente distantes (Gávea, Flamengo e Copacabana – bairros esparsos da zona sul da cidade carioca), o eu lírico não se sente afastado deles. Tudo envolve o seu cotidiano. São situações que, assim como a cidade, também são suas. Para Bauman (1999), a dicotomia entre *perto* (próximo) e *longe* (distante) não necessariamente é marcada por vetores lógicos. Segundo o autor:

Próximo, acessível é, primeiramente, o que é usual, familiar e conhecido até a obviedade, algo ou alguém que se vê, que se encontra, com quem se lida ou interage diariamente, entrelaçado à rotina e atividades cotidianas. 'Próximo' é um espaço dentro do qual a pessoa pode-se sentir *chez soi*, à vontade, um espaço no qual raramente, se é que alguma vez, a gente se sente perdido, sem saber o que dizer ou fazer (BAUMAN, 1999, p. 20).

Diante dessas considerações, o lugar, para o eu lírico, já se tornou espaço. Mesmo fazendo referência a diferentes locais, a sensação de liberdade e comodismo ao descrever a cidade é algo perceptível. Segundo Correia (2009), não há nessa canção abordagem de contextos relacionados ao espaço social urbano como centro e periferia ou outras demandas de cunho social, como violência e drogas – fenômenos comuns nas grandes cidades. Há, em sua visão, uma representação sutil da prostituição infantil, mas a cidade ainda é narrada como maravilhosa, um lugar que arromba a retina de quem vê. Conforme a autora: “O poeta sabe que estas problematizações sociais existem ‘De noite/ meninas/ peitinhos de pitomba/ vendendo por Copacabana/ as suas bugigangas’, mas elas não interferem na magia da cidade” (CORREIA, 2009, p. 62).

Interessante notar também como a pesquisadora compreende essa canção enquanto um discurso que inclui diversas formas de expressão cultural e de papéis sociais, de modo que não há, na tessitura poética da letra, um gesto de exclusão. Em seus próprios termos:

[...] não se pode, entretanto, identificar, a partir da letra da canção, se esse sujeito é representante do ‘povareu’, se é morador do Flamengo, da Gávea ou Copacabana, se gosta de funk ou de samba, e que papel social desempenha. Não há categoria que se excluem: o que se percebe é um sujeito que, além de incluir fragmentos do discurso do *outro* – ‘Gostosa/ Quentinha/ Tapioca’ -, incorpora todo um universo a partir da valorização da vida urbana, ‘Cidade maravilhosa/ **és minha**’.

Ele toma posse dessa cidade cujo cenário ainda é agraciado pela natureza, por um poente que ‘Quase arromba a retina de quem vê’ (CORREIA, 2009, p. 62, grifos da autora).

Acrescente-se a essas considerações que a neutralidade do eu lírico da canção, na perspectiva da pesquisadora, pode ser devidamente associada à relação dicotômica sobre distanciamento que estão envolvidas de modo direto com a noção de espaço-tempo. Dito de outro modo: o sujeito lírico da canção demonstra certo distanciamento ao falar da dinâmica da cidade, mas, nas entrelinhas, o que se percebe é que ele possui uma ligação com o espaço narrado.

Segundo Bauman (1999), a ideia de *perto* também pode ser associada ao que não é problemático. São situações que se tornaram hábitos e esses “parecem não pesar, não exigir qualquer esforço, não dar margem à ansiosa hesitação” (BAUMAN, 1999, p. 21). Compreende-se que tal posicionamento complementa a noção de espaciosidade defendida por Yi-Fu Tuan (1983), quando ele afirma que o sujeito vive em diferentes lugares em busca de encontrar o seu espaço. Essa condição pode ser entendida como algo que está para além dos limites da geografia e que, como aqui se defende, encontra no texto poético sua representação lírica – ou seja, no espaço-canção. “Rio-múltiplo: a própria cidade é um espelho partido, que diversifica e faz proliferar o seu repertório de imagens. Difícil desenhá-la em seu movimento de mutação permanente” (GOMES, 2008, p. 127).

Esse ato de vaguear por diferentes lugares, que não permite aprofundar-se em um ponto fixo do discurso cidadão, também tem seu sentido de ser. É exatamente nesse andar por muitos ambientes e na possibilidade de falar sobre todos que se constitui a unicidade do olhar de quem segue sem se demorar nas coisas – um *flâneur* flutuante. Gomes (2008), ao evidenciar tal postura, muito comum nos registros literários dos cronistas que “descrevem” o Rio de Janeiro, compara-a com o trabalho das abelhas, que não se demora em obter o mel das rosas. Em sua compreensão:

O trabalho do cronista fica na superfície do mundo observado, de onde retira seus assuntos. Como as abelhas ele obtém o mel, que nutre a curiosidade do homem da multidão – ‘a eterna curiosidade da vida urbana’ com que registra ‘as máscaras sem máscaras de todo dia’. Não se demora em cada tema para aprofundá-lo [...], procura ser breve na captação do cotidiano (GOMES, 2008, p. 119).

As considerações apontadas referem-se ao processo de escrita de um cronista, mas podem ser estendidas ao trabalho do compositor. Isso porque se

entende que, em sua escrita corriqueira sobre a Cidade Maravilhosa, abre-se uma possibilidade de contemplar o todo, ou, de certo modo, a maioria dos espaços do seu lugar de desejo. Desse modo, a leitura da cidade, mesmo que apoiada em pontos generalizados, torna-a familiar, íntima e instantaneamente apreensível.

Nesse sentido, vale retomar os espaços físicos mencionados na canção – Flamengo, Gávea e Copacabana. O intuito é ampliar as concepções sobre a metáfora da cidade como espelho (trabalhada literariamente nos textos de Marques Rabelo). Esses bairros, como já se mencionou, configuram a zona sul (além de outros) – região da cidade conhecida pelo potencial turístico, o que favorece, em grande parte, a omissão de suas mazelas. Porém, na letra da canção buarqueana esses fenômenos não são ocultados. Mesmo de maneira sutil, e porque não dizer irônica, a inversão de determinados estereótipos permite ver/ler uma cidade de muitas faces – um espelho estilizado.

O bairro do Flamengo, que inicialmente se chamava Sapucaitoba, passou por diversas modificações em sua geografia, ao longo dos anos, recebendo largas avenidas e parques – entre eles, o parque do Flamengo (especialmente próximo ao aniversário de 400 anos da cidade, no ano de 1965). A região sempre foi considerada umas das áreas mais nobres da cidade. Ela possui amplos espaços de lazer e construções com vista para o mar. Considerado um dos primeiros bairros da cidade carioca, é também o primeiro a ser mencionado na letra canção, mas suas referências fogem ao lugar comum e a composição apresenta o evento religioso e o funk – estilo musical que, em geral, está mais associado a regiões periféricas da cidade.

A letra poética menciona também o bairro da Gávea:

O homem da Gávea criou asas
Vadia
Gaivota
Sobrevoa à tardinha
E a neblina da ganja
O povaréu sonâmbulo
Ambulando
Que nem muamba
Nas ondas do mar
Cidade maravilhosa
És minha

Ao se referir à Gávea (local onde se pratica asa delta), o eu lírico manifesta a persistência do homem diante do que lhe é “impossível”: voar. Em contraposição, o ato de voar revela também a pequenez humana, uma vez que é o instante em que o

sujeito se vê diante da imensidão da cidade. Nesse momento, o recurso utilizado para representar essa região foi o paralelismo. O mesmo homem que cria asas e se iguala à presunçosa gaivota que atravessa a neblina, é o mesmo que anda sonâmbulo pelas ruas, sem saber se dorme ou se caminha. O homem que voa é como uma gaivota; o homem sonâmbulo é como uma muamba – uma mercadoria que não tem valor, que não se pode confiar. Porém, é precisamente nesse fragmento que o sujeito lírico toma a cidade para si e ratifica que ela é maravilhosa. São exatamente esses reflexos de um espelho quebrado que a torna singular. Ao se sentir parte da cidade, o sujeito lírico, no instante de suas recordações, abre uma possibilidade de transformação do espaço e dele próprio.

A estranheza de um lugar atrelado à memória de um espaço é o ponto que converge para o espaço-canção, ou seja, é por meio de letras como a de “Carioca” que o sujeito se encontra e se perde, e também fixa no presente seus registros subjetivos e afetivos de um tempo passado. Uma transformação que interfere na organização das coisas visíveis e altera o sentido nato de ser. Conforme Certeau (1998, p. 161), “a memória mediatiza transformações espaciais” e “produz uma ruptura instauradora. Sua estranheza torna possível uma transgressão da lei do lugar. Saindo de seus insondáveis e móveis segredos, um ‘golpe’ modifica a ordem local”. Nesse âmbito, essas variantes entre o real e o que foi transformado pela memória da ocasião não se distanciam da projeção simbólica. Pelo contrário, ganham maior proporção e seus “rastros” consistem em aproveitar a ocasião e fazer da memória o meio de transformação do lugar.

Em outro trecho da canção, já finalizando sua exposição, a inversão de estereótipos continua. A memória do bairro de Copacabana, mais especificamente a praia, surge com os eventos noturnos. Um aspecto diferente do que já foi cantado em outros textos cancionais. Barbosa (2003), em seu artigo *Copacabana em música*, apresenta uma espécie de panorama das muitas canções que adotaram como tema principal a região de Copacabana. Entre as composições citadas encontram-se: “Sábado em Copacabana” (1951), “Não vou pra Brasília” (1957), “Nova Copacabana” (1958), “Domingo em Copacabana” (1968), “Mar de Copacabana” (1983) e o samba “Copacabana” (1946), com letra de Alberto Ribeiro e música de João de Barro. Essa última canção tornou-se mundialmente conhecida, e alcançou mais de 20 regravações. Também foi por intermédio de tal samba que essa praia ficou conhecida como a “Princesinha do Mar”. E, entre os tantos artistas que a regravaram, certamente

o nome de maior repercussão, até os dias atuais, é o do maestro Tom Jobim. Vejamos um trecho da canção:

Princesinha do Mar

Existem praias tão lindas cheias de luz
Nenhuma tem o encanto que tu possuis
Tuas areias, teu céu tão lindo
Tuas sereias sempre sorrindo

Copacabana princesinha do mar
Pelas manhãs tu és a vida a cantar
E à tardinha o sol poente
Deixa sempre uma saudade na gente

Copacabana o mar eterno cantor
Ao te beijar ficou perdido de amor
E hoje vive a murmurar só a ti
Copacabana eu hei de amar

[...]

Fonte: <https://www.letras.mus.br/tom-jobim/49030/>

Como se percebe, a praia está sempre associada à suas qualidades diurnas. Sol, luz, areia, manhã, mar e encanto são alguns dos vocábulos que ressaltam as qualidades desse lugar onde é permitido *se perder de amor*. Uma sequência temática que se repete na maioria das composições que fazem referência direta a essa praia carioca – *Muita gente quer Copacabana*, como diz o trecho da canção “Mar de Copacabana”, de Gilberto Gil.

Em contraposição, na canção de Chico Buarque a praia apresentada não é a mesma das composições citadas. A paisagem diurna sede lugar às cenas noturnas, uma exposição das práticas de prostituição que emerge em suas avenidas, de onde se vê as meninas, com seus peitinhos de pitombas, vendendo suas bugigangas, ou seja, oferecendo seus “objetos” sem valor algum.

De noite
Meninas
Peitinhos de pitomba
Vendendo por Copacabana
As suas bugigangas
Suas bugigangas

Seguindo a coerência de apresentar o mínimo de informações e obter o máximo de efeito, a canção de Chico Buarque finaliza assim como inicia, evidenciando os sujeitos que, através de suas diversas formas de trabalho, compõem a malha cidadina. Os vendedores ambulantes e as prostitutas, figuras comumente à margem do meio social, também fazem parte do cotidiano carioca representado nessa canção. Uma estrutura de urbe que se altera com o passar dos anos, mas que não poderia deixar de constar em uma proposta que visa sintetizar um olhar sobre a Cidade Maravilhosa.

“Carioca” é uma canção cujo lirismo serviu de modelo para outras obras buarqueanas. É possível identificar no projeto musical de Chico Buarque letras que complementam, de modo incisivo, suas primeiras ideias de cidade fragmentada. Uma dessas letras é a da canção “Subúrbio”, presente no disco *Carioca* (2006), que tem como cenário a zona norte do Rio de Janeiro.

3.1.2 “Subúrbio”: no avesso da montanha, um labirinto

Ao consultar o significado de “subúrbio” no dicionário, encontra-se uma definição restrita. Subúrbio pode ser entendido como “o conjunto das aglomerações que cercam um centro urbano e participam de sua existência” (Aurélio, 2019_ dicionário on-line). No entanto, essa configuração semântica aplica-se de diversos modos, em diferentes regiões. Esse conjunto de aglomerações possui uma história de surgimento e crescimento, inclusive, sempre atrelada ao aparecimento das cidades. Ao contrário do que se pode imaginar, subúrbio e cidade encontram-se intimamente correlacionados.

Segundo Mumford (2008, p. 576) “o subúrbio se torna visível quase tão cedo quanto à própria cidade, e talvez explique a capacidade de sobrevivência da cidade antiga, ante as condições insalubres que predominavam dentro dos muros”. Segundo o historiador, desde tempos remotos, tornou-se possível ver novos grupos e instituições, que exigiam maiores espaços, firmarem-se nesses ambientes notadamente mais amplos (como os mosteiros construídos por volta do século XII). O autor ainda acrescenta:

Desde o princípio, os privilégios e deleites do suburbanismo ficaram em grande parte reservados às classes superiores, de modo que o subúrbio podia ser descrito quase como a forma urbana coletiva da casa de campo – a casa num parque -, como o modo de vida suburbano é, em tão grande parte, um derivado descansado, jovial e consumidor da aristocracia, que se desenvolveu a partir da existência rude, belicosa e árdua da fortaleza feudal (MUMFORD, 2008, p. 577-578).

Desse modo, o ensinamento que regeu, durante muitos anos, a criação dos subúrbios foi “retirar-se como um monge e viver como um príncipe” (MUMFORD, 2008, p. 579). Porém, essa subserviência às camadas mais abastardas rompe-se mais precisamente por volta do século XX. O subúrbio começa a ganhar outros moradores e a configuração social desses espaços também ganha nova roupagem, dando vida ao estereótipo suburbano, que segue um modelo:

[...] uma multidão de casas uniformes, inidentificáveis, alinhadas de maneira flexível, a distâncias uniformes, em estradas uniformes, num deserto comunal desprovido de árvores, habitado por pessoas da mesma classe, mesma renda, mesmo grupo de idade, assistindo aos mesmos programas de televisão, comendo os mesmos alimentos pré-fabricados e sem gosto, guardados nas mesmas geladeiras, conformando-se, no aspecto externo como no interno, a um modelo comum, manufaturado na metrópole central (MUMFORD, 2008, p. 580).

Diante dessa nova configuração de espaço urbano, o subúrbio passou a servir a dois senhores. A população com menos recursos financeiros, sem condições de morar nos centros das cidades grandes, e a população com mais recursos financeiros, inclusive com transporte próprio. Os sujeitos mais abastados buscavam viver em mais espaço, mesmo que para isso fosse necessário construir residências mais afastadas do caótico centro urbano (e essa ideia passa a ser reforçada com a construção dos grandes condomínios, mais afastados da cidade – no subúrbio –, porém como mais espaço de lazer, estacionamento e outros benefícios que se tornaram inviáveis no centro das metrópoles). O ímã do meio urbano ganhou nova expressão – a vida suburbana. “Quanto mais apertadas as antigas localidades da cidade, quanto mais densamente apinhadas suas ruas e moradias, maior era o alívio visual proporcionado pela amplidão do subúrbio” (MUMFORD, 2008, p. 582).

Diante desse cenário, o subúrbio pode ser entendido também por meio de suas características sociais, entre elas a presença de uma estratificação de classes. Mesmo segregado da cidade, o espaço citadino possui suas facetas que são

correlatas com os centros urbanos, “pois tanto no subúrbio quanto na metrópole a produção em massa, o consumo em massa e a recreação em massa produzem o mesmo tipo de ambiente padronizado e desnaturado” (MUMFORD, 2008, p. 591). Com o intuito de reduzir as diferenças, subúrbio contemporâneo e cidade grande tornam-se cada vez mais próximos, no sentido de Bauman, onde as distâncias são medidas pelo conhecimento que se tem sobre alguma coisa. A cidade conhece as singularidades do subúrbio e vice-versa. É com esse olhar que o eu lírico descreve o seu subúrbio – onde “não tem frescura nem tem atrevimento”, é um “labirinto”. Vejamos a letra:

Subúrbio

Lá não tem brisa
 Não tem verde-azuis
 Não tem frescura nem atrevimento
 Lá não figura no mapa
 No avesso da montanha, é labirinto
 É contra-senha, é cara a tapa
 Fala, Penha
 Fala, Irajá
 Fala, Olaria
 Fala, Acari, Vigário Geral
 Fala, Piedade
 Casas sem cor
 Ruas de pó, cidade
 Que não se pinta
 Que é sem vaidade

Vai, faz ouvir os acordes do choro-canção
 Traz as cabrochas e a roda de samba
 Dança funk, o rock, forró, pagode, reggae
 Teu hip-hop
 Fala na língua do rap
 Desbanca a outra
 A tal que abusa
 De ser tão maravilhosa

Lá não tem moças douradas
 Expostas, andam nuas
 Pelas quebradas teus exus
 Não tem turistas
 Não sai foto nas revistas
 Lá tem Jesus
 E está de costas
 Fala, Maré
 Fala, Madureira

Fala, Pavuna
Fala, Inhaúma
Cordovil, Pilares
Espalha tua voz
Nos arredores
Carrega tua cruz
E os teus tambores
Vai, faz ouvir os acordes do choro-canção
Traz as cabrochas e a roda de samba
Dança funk, o rock, forró, pagode
Teu hip-hop
Fala na língua do rap
Fala no pé
Dá uma ideia
Naquela que te sombreia

Lá não tem claro-escuro
A luz é dura
A chapa é quente
Que futuro tem
Aquela gente toda
Perdi em ti
Eu ando em roda
É pau, é pedra
É fim da linha
É lenha, é fogo, é foda

Fala, Penha
Fala, Irajá
Fala, Encantado, Bangu
Fala, Realengo...

Fala, Maré
Fala, Madureira
Fala, Meriti, Nova Iguaçu
Fala, Paciência...

(HOLLANDA, 2006, p. 438-439)

Com uma letra mais extensa que “Carioca”, o compositor mostra o outro lado da cidade que elegera como texto, como organismo vivo – o Rio de Janeiro (também presente em outras canções do disco). Segundo Homem (2009, p. 319), “durante as gravações, Chico percebeu que o Rio de Janeiro era citado em quase todas as faixas. Mas faltava uma que falasse do outro lado do Rio, os subúrbios, que muitas vezes nem sequer figuram nos mapas”. Embora omissas, são áreas que ainda preservam algumas tradições e ao mesmo tempo se renovam, seja através da música (como o hip hop e o rap) ou de outros elementos culturais. O crítico argumenta ainda que: “o maestro Luiz Cláudio Ramos, com Chico desde 1989, diz que sempre na última hora ele aparece com uma canção que geralmente é a chave de ouro. Não foi diferente com o CD Carioca e a música ‘Subúrbio’, uma das últimas compostas” (HOMEM, 2009, p. 319).

A letra da canção evidencia, em suas imagens poéticas, a consciência musical do compositor. As referências das áreas enfatizadas pelo advérbio de lugar (lá) e o uso da expressão comum utilizada nas rádios comunitárias (fala) são estratégias discursivas que marcam o distanciamento do sujeito lírico ao apresentar a cidade. Contudo, o eu lírico demonstra ter consciência de que sua música será ouvida em diferentes lugares, que suas descrições serão escutadas em diversos ambientes e alcançarão públicos também distintos. Por isso, há na letra a presença constante de um sujeito lírico que convoca todos:

Fala, **Penha**
 Fala, **Irajá**
 Fala, **Olaría**
 Fala, **Acari, Vigário Geral**
 Fala, **Piedade**
 Fala, **Maré**
 Fala, **Madureira**
 Fala, **Pavuna**
 Fala, **Inhaúma**
Cordovil, Pilares
 Fala, **Encantado, Bangu**
 Fala, **Realengo...**
 Fala, **Meriti, Nova Iguaçu**
 Fala, **Paciência...**

Como se mencionou, a ideia de subúrbio, sempre esteve muito próxima da ideia de cidade. E mesmo com características distintas (ruas de pó), faz parte da

cidade. Se em “Carioca” a proposta era exaltar um “produto” para vender sua imagem, bem como no pregão, em “Subúrbio” o objetivo se aproxima de uma crítica social explícita. A presença recorrente do advérbio de negação (não) revela as ausências que compõem esse organismo vivo chamado cidade. Até mesmo quando o espaço urbano é representado de maneira positiva há ainda a presença do referido advérbio (– **Não** tem frescura nem atrevimento).

Lá não tem brisa
Não tem verde-azuis
Não tem frescura nem atrevimento
Lá não figura no mapa
Lá não tem moças douradas
Não tem turistas
Não sai foto nas revistas
Lá não tem claro-escuro

Essas fragmentações e ausências acompanham o espaço suburbano desde o princípio. Como observa Mumford (2008, p. 588): “Pela própria natureza do roteiro, o subúrbio poderia ser identificado através de numerosas características sociais correlatas”. Concebido como um refúgio da cidade grande, “em primeiro lugar, constituía uma comunidade segregada, apartada da cidade não só pelo espaço, mas pela estratificação de classes – uma espécie de gueto verde dedicado à elite”.

Em “Subúrbio”, um dos pontos mais sugestivos da crítica social é a ausência de Jesus Cristo (símbolo maior do cristianismo), embora a crítica seja tecida de forma mais velada. Nota-se que, ao invés de representá-lo como o redentor sagrado, ele é caracterizado como aquele que não acolhe, que rejeita uma parte da cidade – exatamente o subúrbio (Lá tem Jesus/ E está de costas). A ironia é elaborada pelo sujeito da canção ao mencionar a posição reversa do Cristo redentor, o monumento arquitetônico mais representativo do imaginário da cidade carioca e que sempre está de “braços abertos” – como menciona Tom Jobim em uma de suas canções mais emblemáticas sobre o Rio de Janeiro, “Samba do avião” (1963). Especificamente sobre esse aspecto, Corrêa (2009, p. 75, grifos da autora) pontua:

A única afirmativa intensificada pelo emprego do verbo ‘ter’, em ‘Subúrbio’, é marcada pela constatação amarga do eu-lírico, proveniente da própria distribuição geográfica: ‘Lá **tem** Jesus/ e está de costas’. Como se sabe, essa presença divina está materializada por uma das arquiteturas mais famosas e representativas do Brasil, o Cristo Redentor. Tão famosa que em 2007 entrou para o grupo que compõe as Novas 7 Maravilhas do Mundo. O Cristo ‘acolhe’ de braços

abertos apenas uma parte da cidade do Rio de Janeiro, aquela ‘que abusa/ de ser tão maravilhosa’, devido à sua posição geográfica. A maioria dos bairros citados pelo eu-lírico estão localizados na Zona Norte da Cidade, praticamente por trás do Cristo Redentor, onde há uma maior concentração dos bairros suburbanos. Ironicamente são ‘abraçados’ pelo Cristo com as costas da mão, como quem afasta, e não acolhe.

Essa ironia, suscitada pela própria geografia da cidade, já havia sido registrada na canção “Alagados”, de 1986. Obra composta por Bi Ribeiro, João Barrone e Herbert Vianna, a letra já expunha esse “esquecimento” com relação aos bairros suburbanos. Uma denúncia desmascarada que, por intermédio da canção, expõe seus pensamentos sobre as realidades vivenciadas pelo subúrbio de uma cidade “maravilhosa”. A letra poética, com fortes tons de crítica social, procura despertar a atenção do interlocutor para a situação difícil dos estratos sociais mais pobres:

Alagados

[...]

E a cidade que tem braços abertos
 Num cartão postal
 Com os punhos fechados na vida real
 Lhe nega oportunidades
 Mostra a face dura do mal

[...]

Fonte: <https://www.letras.mus.br/os-paralamas-do-sucesso/47924/>

A canção dos *Paralamas do sucesso*, banda do Rio de Janeiro, semelhante à canção buarqueana, provoca reflexões sobre o lado avesso e esquecido da cidade maravilhosa. Essa exposição contraditória da cidade caracteriza o que Bauman (2001) diz ser um traço da modernização, que é tornar o mundo transparente e legível. Segundo este autor, uma novidade que acompanha a modernidade é exatamente situar a transparência e a legibilidade como um objetivo a ser exposto de modo sistemático. No caso de Chico Buarque, o sistema utilizado é uma descrição direta, no qual o eu lírico apresenta uma realidade que é um labirinto onde o sujeito se perde (Perdi em ti/ Eu ando em roda).

Os labirintos sugeridos na canção revelam as variadas perspectivas de se ver uma cidade. Com efeito, cada habitante desenvolve, em consonância com a vida em sociedade, uma forma de entender o mundo urbano. Em uma concepção moderna, o

olho do observador passa a ser o ponto de partida. “A ideia de perspectiva está a meio caminho entre a visão de espaço firmemente assentada em realidades coletivas e individuais” (BAUMAN, 2001, p. 38).

Cyntrão (2014), em seu texto *A redefinição continuada do lugar da canção popular na cultura brasileira contemporânea*, fundamentada nos pressupostos teóricos de Bhabha, propõe uma reflexão sobre a posição do cancionista no espaço compreendido pelo crítico como “entre-lugar”. Para a autora, esse lugar pode ser entendido como um espaço estético de intervenção, pois, em seus moldes, “qualquer identidade radical é diluída e o sujeito artístico é livre para ressignificar o imaginário que o inspira a falar” (CYNTRÃO, 2014, p. 48).

Nesse sentido, o compositor faz da canção a sua forma de representação, que surge vinculada à sua visão de mundo, ao seu olhar sensível sobre o objeto observado. Entende-se que esse ambiente cancional, ao unir música e palavra, pode ser compreendido como o espaço-canção, termo cunhado ao longo desta tese para ratificar a ideia de que a canção traz suas memórias e firma suas subjetividades identitárias entre os sujeitos sociais. E, ao cravar seu diálogo com os espaços urbanos, essas categorias não abdicam da poeticidade do discurso das composições. Seja através de uma exaltação ou de uma crítica, como em “Subúrbio”, a voz poética fala sobre suas impressões, filtradas pela liberdade da ressignificação.

Em “Subúrbio”, o olhar sobre a cidade não é apenas de crítica, focalizado para mostrar que o desenvolvimento urbano gera a segregação social. Há também na obra um olhar pelo prisma do prazer e da satisfação. Na letra da canção, em muitos momentos, a voz do sujeito lírico chama a atenção do interlocutor para que ele ouça os sons que cantam a cidade. São vozes do choro-canção, do samba, do rock, do forró, do pagode, do reggae, do funk, do hip hop e tantos outros estilos musicais. Uma mescla, dita assim, contemporânea, em que a canção agrega e dá visibilidade à configuração de um “sistema de significações para o qual convergem e de onde partem sentidos sociológicos e culturais de um modo de vida geracional” (CYNTRÃO, 2014, p. 48). Essas são as vozes que enfrentam o labirinto urbano e se encontram para se fazerem ouvidas.

Vai, faz ouvir os acordes do choro-canção
Traz as cabrochas e a roda de samba
Dança funk, o rock, forró, pagode, reggae

Teu hip-hop
Fala na língua do rap

[...]

Espalha tua voz

Nos arredores
Carrega tua cruz
E os teus tambores
Vai, faz ouvir os acordes do choro-canção

O eu lírico convoca o interlocutor para participar da vida da cidade narrada, mas não omite os problemas graves que ela possui. Em relação a esses problemas, que são próprios dos grandes centros urbanos, a letra revela um desejo de mostrar que eles não anulam a euforia provocada pelos sons que emanam das ruas, principalmente os que fazem parte das manifestações culturais da cidade, sobretudo a dança e a música. A cidade nessa canção, em especial a Zona Norte, tem suas variedades de vozes e estas são registradas nos versos, por meio de um lirismo muito particular, fruto da formação cultural e literária do compositor.

É importante notar que, em termos musicais, a canção também procura representar as diferentes musicalidades do Rio de Janeiro em seu arranjo e em sua composição melódica. O trecho da letra que fala do choro canção (Vai, faz ouvir os acordes do choro canção), por exemplo, possui uma melodia com notas mais longas, pontuada por uma passagem musical executada pela flauta, que é típica do gênero. Já o trecho que menciona o *rap* (Fala na língua do rap) é cantado por Chico Buarque por meio de frases melódicas compostas com notas de curta duração. Essas frases são articuladas de forma rápida pelo cantor, remetendo ao próprio universo estético dos *rappers*.

O fato é que, ao incorporar em seu repertório uma canção com tantos gêneros e ritmos distintos, Chico Buarque ratifica a ideia de aglutinação dos diferentes modos e meios do convívio urbano, ou das configurações que se compreendem como urbano – elaboradas a partir das narrativas do espaço citadino, que são tecidas para serem lidas por seus transeuntes. Trata-se de uma composição da qual emana uma persona constituída por outras vozes, um construto elaborado nos moldes do que Cyntrão (2014, p. 48) considera como uma característica da lírica buarqueana, que é o fato de integrar fluxos oriundos de diferentes signos, reconstituídos “criticamente a partir do substrato sociocultural e histórico”. “Subúrbio” é, dessa maneira, uma canção:

[...] do não-lugar inerente à fala suburbana da cidade do Rio de Janeiro, emerge a voz do compositor que foi ativo na construção histórica nacional, subiu morros, desceu-os, falou por degredados e desvalidos, deu-lhes voz e anuncia continuamente há quatro décadas²⁶ de seu lugar de arauto (CYNTRÃO, 2014, p. 51).

Desse modo, ao trazer esses sujeitos dos “labirintos da cidade”, a letra poética permite ser a voz de muitos, uma cidade multifacetada, inspiração para os que compõem poesia para ser cantada e poesia para ser lida. No trecho a seguir (retirado do poema “Retrato de uma cidade”, de Carlos Drummond de Andrade), observa-se que é traçada uma imagem do Rio de Janeiro semelhante à da canção de Chico Buarque. A cidade é vista como um espaço permeado por múltiplas vozes e repleto de musicalidade:

Retrato de uma cidade

[...]

Eis que um frenesi ganha este povo,
 risca o asfalto da avenida, fere o ar.
 O Rio toma forma de sambista.
 É puro carnaval, loucura mansa,
 a reboar no canto de mil bocas,
 de dez mil, de trinta mil, de cem mil bocas,
 no ritual de entrega a um deus amigo,
 deus veloz que passa e deixa
 rastro de música no espaço
 para o resto do ano.

[...]

(ANDRADE, 2007, p. 831-835)

O sujeito lírico desse poema, tal qual o da canção, convida o leitor para ouvir as vozes que ecoam das “mil bocas” cariocas. Uma euforia que risca as ruas da cidade durante todo o ano. Equivalente à letra poética, o texto de Carlos Drummond mostra uma peculiaridade que não se registra no mapa, a cidade formada por casas sem cores e sem vaidade, que não se restringe aos limites de uma carta cartográfica. Como se nota na canção, a cidade “não figura no mapa”, mas ela se estabelece em seu próprio labirinto, no avesso da montanha. Para Cyntrão (2014, p. 51):

A metáfora do ‘labirinto’, ‘avesso da montanha’, cuja frente seria a Zona sul da cidade, a do lugar das praias [...] Remete ao sem saída

²⁶ O lançamento do disco *Carioca*, em 2006, marcou os 40 anos de carreira de Chico Buarque.

aparente dos inúmeros problemas que enfrentam os que estão na base da escala social urbana. A sequência de imagens antitéticas (positivo x negativo), [...] propicia a reiteração dos campos semânticos ligados à 'pobreza' com os quais se constroem as isotopias espaciais, actanciais e temporais com a enumeração nominativa dos subúrbios. Essa enumeração vem procedida do chamamento instigador 'Fala! E não sem intenção, certamente o último potente verso é o 'Fala Paciência'.

Com efeito, a reiteração do verbo falar é uma convocatória na qual o leitor/ouvinte se permite vivenciar. Desse modo, ao compartilhar sua experiência, mesmo que filtrada por seu olhar "distante" do objeto narrado, o compositor performatiza a poeticidade de diferentes mundos, dos seus subúrbios cravados na estrutura da canção. Uma cidade que reflete um avesso, um lado que foge à narrativa convencional de espaço urbano esteticamente apresentado ao social, mas que também se constitui como algo legítimo, inegável. Nesse prisma, ao referir-se à cidade, pensando em monopólio e administração espacial, Bauman (1999) destaca que esse espaço como palimpsesto é mais difícil de ser controlado, pois seus limites não se encontram registrados na impessoalidade do mapa. "O monopólio é muito mais fácil de alcançar se o mapa antecede o território mapeado" (BAUMAN, 1999, p. 48).

Desse modo, compreende-se que tentar capturar essa desordem urbana, que se altera a cada dia, faz com que o mapa se torne apenas uma moldura. Essas linhas que limitam a cartografia de uma cidade, na realidade encontram-se abertas para incorporar os fenômenos que venham a surgir. O mapa não dá conta de determinar esses espaços multiformes. Assim, uma das estratégias de conhecer essa dinâmica do social é permitir que essas alterações sejam representadas, ouvidas e cantadas.

Em síntese, o sujeito da canção "Subúrbio", por intermédio de uma linguagem coloquial, revela-se perdido em si e perdido no outro. Anda em roda e não sabe, ao certo, qual o destino das pessoas que habitam os subúrbios da cidade, embora demonstre ter consciência das dificuldades enfrentadas por elas em um espaço marcado pela exclusão social. Utilizando-se de expressões próprias da fala cotidiana, o eu lírico revela a vida árdua experienciada nos subúrbios cariocas: "É pau, é pedra/ é o fim da linha/ é lenha, é fogo, é foda" – um diálogo intertextual com a canção "Águas de março", de Tom Jobim. A crítica social da letra mostra-se ainda mais contundente no fragmento em que o eu lírico chama as vozes das comunidades e faz a inquietante indagação: "Que futuro tem/ Aquela gente toda"?

3.1.3 “As caravanas”: a ironia do crescimento urbano

Em 2017, seis anos após o lançamento do disco *Chico*, Chico Buarque de Hollanda retoma a temática da cidade de modo incisivo e crítico, mas também contemplador. O álbum *Caravanas* traz canções que se ocupam do espaço como meio de discurso literário. Ambientes que, do modo como são descritos, colocam-nos diante de nós mesmos e de nossa realidade. Ao remontar o passado, social ou pessoal, o compositor reabre as possibilidades de diálogo sobre o meio social que estamos limitados e “forçados” a conviver. Dessa forma, “é na experiência com o texto que percebemos o trabalho com a palavra para falar do que cotidianamente passaria despercebido” (MENESES, 2015, p. 112).

Nas duas seções anteriores, investigou-se a cidade-texto carioca em seus dois lados opostos, porém complementares, isto é, Zona Sul e Zona Norte – o espelho estilizado e o labirinto. Nesta seção, como proposta de complementar as reflexões acerca da representação do Rio de Janeiro, realizar-se-á a análise de “As Caravanas”. Essa composição ironiza o crescimento urbano e retoma, com um olhar crítico, elementos da história da escravidão que acompanham a trajetória do Brasil. Vejamos:

As caravanas

É um dia de real grandeza, tudo azul
 Um mar turquesa à la Istambul
 Enchendo os olhos
 E um sol de torrar os miolos
 Quando pinta em Copacabana
 A caravana do Arará
 Do Caxangá, da Chatuba

A caravana do Irajá
 O comboio da Penha
 Não há barreira que retenha
 Esses estranhos
 Suburbanos tipo muçulmanos
 Do Jacarezinho
 A caminho do Jardim de Alá
 É o bicho, é o buchicho, é a charanga

Diz que malocam seus facões
 E adagas
 Em sungas estufadas e calções disformes
 Diz que eles têm picas enormes
 E seus sacos são granadas
 Lá das quebradas da Maré

Com negros torsos nus deixam
 Em polvorosa
 A gente ordeira e virtuosa que apela
 Pra polícia despachar de volta
 O populacho pra favela
 Ou pra Benguela, ou pra Guiné

Sol, a culpa deve ser do sol
 Que bate na moleira, o sol
 Que estoura as veias, o suor
 Que embaça os olhos e a razão
 E essa zoeira dentro da prisão
 Crioulos empilhados no porão
 De caravelas no alto mar

Tem que bater, tem que matar
 Engrossa a gritaria
 Filha do medo, a raiva é mãe da covardia
 Ou doido sou eu que escuto vozes
 Não há gente tão insana
 Nem caravana do Arará

Fonte: BUARQUE, Chico. *Caravanas*. Rio de Janeiro: Biscoito fino, 2017, faixa 09.

Logo no primeiro momento, percebe-se uma mistura entre a cidade carioca e outros países – seja na referência explícita à beleza (Istambul) ou na referência aos países de origem dos negros (Banguela, cidade litorânea da Angola, e Guiné). Essa aproximação surge não como oposição, mas sim como semelhança. Os sujeitos que formam as caravanas atravessam esses diferentes lugares e encontram suas semelhanças no cotidiano da cidade, quando se cruzam entre os espaços e os lugares que configuram o meio urbano. É exatamente sobre essa relação distante – no caso do Rio de Janeiro com os outros países –, porém semelhante (quicá illusória), que o autor se debruça na canção. Como sabemos, o trabalho com a linguagem é o exercício que promove a alquimia da palavra. Assim, esta não diz apenas o que está acostumado a dizer. A palavra ultrapassa sua função e o significante representa mais de um significado, permitindo múltiplas significações.

A ironia no corpo discursivo de uma canção não é novidade nas composições de Chico Buarque. Letras como as de “O meu guri”²⁷, “Tamandaré” e “Partido alto” são alguns exemplos de discursos irônicos (e gozador) de uma voz que opta por escalonar suas críticas em um tom que desvela o real, mas não de modo direto, uma inversão de forma, mas não de sentido. Nessa perspectiva, mais uma vez a ironia

²⁷ Ver mais sobre esse assunto no artigo “Ironia e ternura: uma análise de ‘O meu Guri’”. Disponível em: <https://periodicos.ufpb.br/ojs2/index.php/graphos/article/view/4212>.

predomina no discurso buarqueano. Em “As caravanas”, a intencionalidade do texto segue nessa mesma esteira, uma “conversa” que zomba do fenômeno observado, mas não o omite.

O sujeito/autor, por meio da linguagem poética, brinca com o ouvinte/leitor tendo a consciência que “há sempre um não-dito em que a linguagem poética vai encontrar uma forma de dizer e completar esse círculo da experiência humana” (MENESES, 2015, p. 121). Logo, o poeta “consegue dizer mais através da poesia que não traz apenas uma história que retoma outra história, mas uma referenciação do próprio ser humano”. Do mesmo modo, como bem esclarece Linda Hutcheon (2000), a ironia acontece dentro da dimensão discursiva do texto. Dessa forma, os aspectos semânticos e sintáticos que compõem uma obra não podem ser desvinculados dos apontamentos sociais, históricos e culturais dos contextos que os produzem e os propagam.

Para uma compreensão da noção de ironia, é necessário recorrer a conceitos que ultrapassam a definição clássica do verbete. Ela é entendida, em termos gerais, como “figura pela qual se faz uso de palavras que são o contrário do que realmente se quer dizer, geralmente para demonstrar humor, irritação ou aborrecimento” (MICHAELIS, 2019). O fato é que a ironia se configura como algo mais complexo e sutil: é possível identificar o teor tanto no texto como nos elementos que estão para além deste. A diversidade de timbres e as diferentes inflexões da voz, o arranjo musical, a escolha lexical, o contexto da enunciação, entre outros, são aspectos que podem se configurar como ironia.

No que se refere à relação entre discurso e ironia, é imprescindível mencionar o jogo entre o dito e o não-dito, como ressalta Linda Hutcheon (2000). Para a pesquisadora, as funções da ironia podem ser distribuídas em nove categorias: agregadora, atacante, de oposição, provisória, autoprotetora, distanciadora, lúdica, complicadora e reforçadora. Entre todas essas categorias apresentadas pela autora, a ironia presente em “As Caravanas” pode ser classificada como distanciadora, tanto pelo aspecto positivo, como também negativo.

Figura 3 – As funções da ironia (adaptado)



Fonte: HUTCHEON, L. Teoria e política da ironia. Tr. Julio Jeha. Belo Horizonte: Editora da UFMG, 2000, p. 76.

Como se observa na imagem, a categoria irônica da canção em análise encontra-se mais próxima de uma menor carga afetiva. O texto busca, em termos de discurso, expor o conteúdo e provocar a reflexão, como alguém que apenas observa, mas não se compromete. No entanto, é exatamente em virtude desse distanciamento (e não envolvimento afetivo) que se torna possível provocar um novo olhar. Ver o que estava diante de nossos olhos, mas não era possível enxergar. Para Linda Hutcheon (2000, p. 80), “uma leitura relacionada e igualmente aprovada da função distanciadora da nova perspectiva induzida pela ironia é a que a vê recusando a tirania dos julgamentos explícitos, especialmente numa época quando tais julgamentos podem não ser nem apropriados nem desejáveis”. Assim, o distanciamento elucidado no discurso, não se configura, necessariamente, como um afastamento do real, como quem se desvencilha, mas atua como uma estratégia discursiva.

Levando em consideração o âmbito discursivo irônico, é importante destacar a opção do sujeito enunciador em escolher uma verdade ficcional (irônica) para discorrer sobre um aspecto observado. Essas informações, caso não fossem filtradas pela ironia do enunciador, poderiam chegar ao ouvinte/leitor como algo mais agressivo e, conseqüentemente, provocar um efeito não desejado pelo sujeito irônico. Sobre essa prática, Machado (2014) faz a seguinte observação:

Por estratégia comunicativa, dito de forma bem simplificada, compreendemos a vasta rede de estratégias que são colocadas em prática nos usos linguageiros e nos diferentes discursos, para fazer passar ideias que têm como objetivo modificar os julgamentos de alguém sobre alguma coisa ou pelo menos mostrar a este alguém que o locutor tem restrições a propósito do alvo da ironia. Mas, talvez por

certa elegância de espírito, tal sujeito-comunicativo prefere dizer isso de modo não muito evidente (MACHADO, 2014, p. 117).

Em “As Caravanas” o discurso, predominantemente irônico, dentro desse âmbito de opções discursivas, encontra-se composto de estratégias enunciativas. Isso porque, desde a opção de “brincar” com as novas formas de exploração do trabalho e da escravidão, o sujeito lírico da canção não se omite em expor suas ideias, suas denúncias. Mesmo que, aparentemente distante, sua fala o aproxima do real descrito, do lugar e do espaço que está sendo observado por ele. Nesse sentido, ao usar uma ironia de cunho distanciador, não se pode deixar perder a referência do objeto ironizado, pois a ironia é também uma forma de retomar o passado. Porém, essa retomada se concretiza de um modo diferente, uma inversão não dos sentidos, mas dos lugares, dos personagens. Uma estratégia de não deslocar o foco e nem perder o direcionamento da fala.

É por essa vertente que o autor-criador apresenta novamente a cidade do Rio de Janeiro, fazendo referência, logo nos primeiros versos, à praia de Copacabana, com “um mar turquesa à lá Istambul”, em dia de sol forte, onde tudo se encontra exposto, inclusive as vozes silenciadas. Ao expor suas referências de localização, ao mesmo tempo distantes geograficamente e próximas pela beleza, o ponto que as tornam uma só é a forma discursiva. Uma estratégia que permite, ironicamente, que os sujeitos emudecidos (e escravizados?) sejam percebidos quando chegam em comboio.

É um dia de **real grandeza**, tudo azul
 Um **mar turquesa à la Istambul**
 Enchendo os olhos
 E um **sol de torrar os miolos**
 Quando pinta em **Copacabana**
 A caravana do Arará
 Do Caxangá, da Chatuba

A caravana do Irajá
 O comboio da Penha
Não há barreira que retenha
Esses estranhos
Suburbanos tipo muçulmanos
 Do Jacarezinho
 A caminho do Jardim de Alá
 É o bicho, é o buchicho, é a charanga

A astúcia de engrandecer a cidade narrada, como um lugar de “real grandeza”, logo ganha novos contornos com a presença de um “sol de torrar os miolos”. Esse mesmo sol que, em outras canções já citadas, alude à beleza das praias cariocas, aqui ganha um teor negativo. Assim, ao invés de receber atribuições de claridade, luminosidade, e outros termos positivos, o sol aparece como aquele que desfalece o sujeito, como aquele que “torra os miolos”, que lhe deixa desorientado – inclusive em Copacabana, a Princesinha do Mar. Os atores sociais vindos de muitos lugares da cidade e do Estado do Rio de Janeiro se misturam e se igualam no burburinho da cidade.

Diferente de outras composições que formam este bloco de análise, como “Carioca” e “Subúrbio”, a referência aos ambientes citadinos não se restringe à cidade do Rio de Janeiro. Os sujeitos – estranhos suburbanos – são oriundos de outras regiões próximas, como Caxangá e Chatuba (bairros de cidades metropolitanas). Já as demais regiões pertencem, em sua maioria, às favelas da Zona Norte da capital, como a favela da Penha, a região do Jacarezinho, o bairro Arará e a comunidade do Irajá. Todas são referências que aludem a regiões com grande aglomerado de moradores e, conseqüentemente, com condições de sobrevivência que estão aquém das vivenciadas nas regiões próximas às praias ou em seus arredores, como é o caso de Copacabana.

Provavelmente, por esse contraste e desigualdade, a presença desses sujeitos provoca estranhamento. Um comportamento que não fica em silêncio, tanto por parte do eu lírico, como por parte dos que presenciam o deslocamento dos suburbanos. A partir daí, inicia-se o “buchicho”, a charanga. O trajeto ao Jardim de Alá (geograficamente, no Rio de Janeiro, situado entre os bairros de Ipanema e Leblon) incita sentimentos adversos. Um registro de uma memória e de uma subjetividade vivida e observada pelo próprio sujeito lírico e pelos outros transeuntes, que se ancora no espaço-canção. Através da letra em análise, a ideia de existência ganha novos contornos, ou seja, ocupar um lugar não significa necessariamente pertencer a ele. Nesse ínterim, o adjetivo “estranhos” pode ser aplicado duplamente, tanto para o sujeito que lê as peculiaridades da urbe, como para aqueles que se deixam ser lidos.

Identificar a presença desses sujeitos (suburbanos), na parte nobre da cidade (no Jardim de Alá), exige um olhar amplo do observador, pois é necessário perceber que ali se reúnem mais do que sujeitos, aglomeram-se histórias e narrativas diversas.

É necessário perceber a dinâmica do *frenesi* urbano e as nuances de suas particularidades, inclusive quando há a presença de nomes próprios, que fazem referências diretas aos dois universos socialmente distintos. Essa designação, por si só, produz outras associações, pois os nomes carregam suas histórias, suas memórias, sejam eles atribuídos a pessoas ou a bairros – como no exemplo da canção em análise. Esse processo de nomeação exerce influência, de maneira direta ou indireta, na atribuição de sentido a um determinado *locus*:

[...] os nomes próprios cavam reservas de significações escondidas e familiares. Eles ‘fazem sentido’: noutras palavras, impulsionam movimentos, à maneira de vocações e chamados que dirigem ou alteram o itinerário dando-lhe sentidos (ou direções) até então imprevisíveis. Esses nomes criam um não-lugar nos lugares, mudam-nos de paisagens (CERTEAU, 1988, p. 184).

O deslocamento de um determinado bairro para outro abre essas impressões guardadas no imaginário coletivo. Uma cidade como o Rio de Janeiro, está repartida como um espelho quebrado, entremeada por seus labirintos. Essa mesma cidade não se desvencilha da ironia de ver o seu crescimento. Perceber os lugares, mesmo que ocupados por todos, ainda gera certo estranhamento. O espaço citado possui seus contornos, suas narrativas. Romper com essas narrativas, em muitos momentos, é o que permite o sujeito da canção se afastar e perceber a sua totalidade diversificada, seus contrastes, pois é no trânsito urbano que esses diferentes se misturam. Porém, o distanciamento do eu lírico é explicitado na estrofe a seguir, pois nela sua voz revela um discurso de outrem:

Diz que malocam seus facões
 E adagas
 Em sungas estufadas e calções disformes
Diz que eles têm picas enormes
 E seus sacos são granadas
 Lá das quebradas da Maré

O sujeito desconhece a veracidade do que narra, mas não se omite em descrevê-las (o que lhe chega ao seu campo de visão – ou imaginação). Com um tom irônico, em uma tentativa de demonstrar que desconhece o que fala, o eu lírico chama atenção para as características incomuns e até mesmo “disformes” em relação ao convencional. O corpo do sujeito se confunde com suas armas e provoca uma

sensação de estranhamento. Postura que se mescla com o próprio modo como a sociedade também observa esses sujeitos.

Com o crescimento da cidade, as barreiras de ocupação se tornam menores. Com a globalização, os diversos espaços que compõem a cartografia da urbe se tornam semelhantes, próximos e habitados, no entanto, ressoam o medo de conviver com o diferente. A cidade que fora construída para ser segurança, mediante ao seu crescimento, transforma-se, ironicamente, em um espaço do medo, do desconhecido.

Zygmunt Bauman (1999) afirma que, em tempos contemporâneos, o fator medo foi algo que cresceu significativamente e são sintomas que podem ser identificados pelo aumento dos carros fechados, casas bem vigiadas, crescente vigilâncias nos espaços públicos. O autor ainda destaca o aumento das notícias de violências veiculadas nos programas de comunicação de massa. Em suas palavras: “Os medos contemporâneos, os ‘medos urbanos’ típicos, ao contrário daqueles que outrora levaram à construção de cidades, concentram-se no ‘inimigo interior” (BAUMAN, 1999, p. 55). Ou seja, as preocupações encontram-se, em sua maioria, voltadas para si mesmo, o muro que protegia a cidade, agora protege o bairro, a casa. Na canção, também é possível identificar esses sujeitos que sofrem do medo urbano moderno/ contemporâneo – os ordeiros.

Com negros torsos nus deixam
Em polvorosa
A gente ordeira e virtuosa que apela
Pra polícia despachar de volta
O populacho pra favela
Ou pra Benguela, ou pra Guiné

“Essa gente ordeira e virtuosa” busca afastar os sujeitos indesejados que ocupam as ruas. Como efeito inverso, a cidade não agrega, agora ela separa. “Em vez da união, o evitamento e a separação tornaram-se as principais estratégias de sobrevivência nas metrópoles contemporâneas” (BAUMAN, 1999, p. 56). O subúrbio e a favela tornaram-se espaços de segregação. Com a população, em sua maioria composta por pessoas negras e de baixa renda, são as regiões que mais sofrem com o processo de globalização; inicialmente pela ausência de estrutura urbana (como nos centros das cidades), em seguida pela discriminação que se encontra evidente nos momentos de socialização.

Desse modo, é sobre esse cenário caótico que incide a ironia de Chico Buarque, haja vista a presença de um eu lírico que brinca, à moda Albert Camus²⁸, ao colocar a culpa no sol. O discurso do eu lírico sugere a indagação: Quem sabe não seja essa estrela do universo a verdadeira responsável pela desordem na terra?

Sol, a culpa deve ser do sol
 Que bate na moleira, o sol
 Que estoura as veias, o suor
 Que embaça os olhos e a razão
 E essa zoeira dentro da prisão
 Crioulos empilhados no porão
 De caravelas no alto mar

A letra poética cria uma ironia visível quando o eu lírico mostra a possibilidade de o sol ser culpado pela ocupação dos estranhos suburbanos nos espaços da “gente ordeira”. E a luz e o calor emitidos são tão fortes que provocam a distorção das ideias, “estoura as veias”, “embaça os olhos”, fazendo com que o sujeito do discurso, de modo irônico, estabeleça um paralelo entre a prisão e o porão dos navios negreiros. Ambos recebem os crioulos das caravanas do subúrbio.

Registre-se que o elemento musical é de fundamental importância para enfatizar as ironias presentes no texto. Ao longo da canção, o som de um “batidão” do funk é o elemento rítmico que se destaca. No entanto, exatamente no momento em que o eu lírico culpa o sol, o andamento da música fica mais lento, os instrumentos de percussão reduzem o volume e a ênfase recai sobre a vogal da palavra sol, tornando sua pronúncia mais alongada. Esse efeito, de certa forma, desvia a atenção para o nível psíquico. Segundo Luiz Tatit (2002) “a ampliação da frequência e da duração valoriza a sonoridade das vogais, tornando a melodia mais lenta e contínua. A tensão de emissão aguda e prolongada das notas convida o ouvinte para uma inação. Sugere, antes, uma vivência introspectiva do seu estado”. É nesse momento introspectivo que o sujeito remonta uma memória, seja individual, coletiva ou vivida por tabela.

Ao continuar com a batida do funk, a canção retoma sua proposta inicial. A letra apresenta como os sujeitos da parte nobre da cidade comportam-se diante dos indivíduos suburbanos. O eu lírico registra ainda a voz das pessoas “ordeiras”,

²⁸ [...] Disse rapidamente, misturando um pouco de palavras e consciente do meu ridículo, que fora por causa do sol (CAMUS, 2019, p. 108).

imersas nas urbes e acoçadas pelo medo moderno. Na tentativa de se desvencilhar dos suburbanos, elas apresentam uma solução irracional, que é o uso da violência:

Tem que bater, tem que matar
Engrossa a gritaria
Filha do medo, a raiva é mãe da covardia
Ou doido sou eu que escuto vozes
Não há gente tão insana
Nem caravana do Arará

Como podemos perceber, a violência se torna o comportamento mais comum em momentos de medo excessivo. (Re)agir contra o que se mostra mais forte apresenta-se como uma alternativa possível e eficaz. Comportamentos agressivos se tornam a única possibilidade, diante da covardia, para excluir os suburbanos, sujeitos “empilhados no porão”.

A letra da canção “As caravanas” aponta para um claro processo de construção de barreiras sociais no Brasil contemporâneo, em especial na cidade do Rio de Janeiro. O sujeito lírico narra, com um discurso permeado de ironias, a maneira como as classes sociais compostas de pessoas “ordeiras e virtuosas” segregam os sujeitos advindos dos subúrbios, “o populacho”. A classe média, reclusa em seu mundo particular, recusa-se, nitidamente, estabelecer com o “populacho” uma convivência social em harmonia.

Após a exposição do caos urbano e dos dissabores da vida em uma sociedade que sistematicamente marginaliza indivíduos, o sujeito lírico é capturado por uma incerteza: Tudo por ele presenciado/narrado é realidade ou imaginação? Diante do axioma que se apresenta em sua frente, a voz do texto prefere a certeza da loucura, que apenas ouve vozes, mas não sabem de onde emanam. A dura realidade e a elaboração do discurso ficcional se confundem na mente do narrador (e do autor-criador).

À guisa de conclusão, observa-se que o compositor, por meio do eu lírico, afirma ironicamente que não existem pessoas tão insanas (que se deixam levar pelo medo do outro, do diferente) e não há caravanas (esses aglomerados de crioulos) que frequentam a “cidade maravilhosa”. Em tempos modernos, tudo pode ser ficção, ou quem sabe, culpa do sol.

3.1.4 Renata Maria: entre rastros e mil direções

O espaço que o sujeito ocupa no meio urbano é o que lhe permite olhar, de forma holística, para ele mesmo e para o meio social. Uma experiência que, como se destacou, é possível ser traduzida em canções, mas sem desvencilhar da poeticidade – uma lírica memorialística que emana do discurso elaborado *para* e *sobre* o outro e, ao mesmo tempo, sobre si. Acerca dessas vivências é que se ocupa a sensibilidade do olhar em “mil direções”, como o registrado em “Renata Maria” – um desejo de captar e, sincronicamente, contemplar a cidade e se perder por ela, mesmo sem sair do lugar.

Especificamente sobre as letras poéticas, como se mostrou nas análises anteriores, vaguear pela cidade é também um processo de contemplação e diálogo com as questões que se relacionam com o meio urbano. Por meio das composições de Chico Buarque, sobretudo as que fazem parte do *corpus* da presente pesquisa, o interlocutor é conduzido pelo olhar do sujeito lírico a partilhar dessa experiência e simultaneamente ouvir/ler sua forma particular de perceber as circunstâncias que dinamizam a vida.

Dessa forma, a cidade do Rio Janeiro, cenário de tantos registros literários²⁹, é também espaço de registros de memória, uma voz que ecoa múltiplas vozes. Uma cidade poética e que nas letras de Chico Buarque encontra o seu espaço-canção: âncora de memórias e subjetividades. A cidade cantada nos versos de “Renata Maria” é que incorpora os seus transeuntes, é ela (a cidade) que narra os rastros de seus *passants*. Nesse sentido, trata-se de composições que estão muito mais ligadas com a memória do espaço do que propriamente com a memória do sujeito.

O sentido poético da canção se consolida no jogo cambiante entre as personas que são recordadas, mas, principalmente, pelos ambientes que elas ocupam (e, conseqüentemente, o modo como estes reagem à sua presença). E, diferente de outros gêneros artísticos, a canção naturaliza esse fenômeno. Semelhante à poesia, em poucos versos, porém acrescidos de componentes musicais (como a melodia), a

²⁹ Como exemplo, pode-se citar os romances de Lima Barreto, entre eles: *Os Bruzundangas*; *Triste Fim de Policarpo Quaresma*, entre outros. Outro nome de destaque, sem dúvida, é João do Rio, que, por intermédio de suas crônicas, desnuda a capital carioca, especialmente em *A alma encantadas das ruas*. Mais especificamente sobre lugares da cidade do Rio de Janeiro, é válido mencionar a obra *Memórias da Rua do Ouvidor*, de Joaquim Manuel de Macedo.

canção capta o efêmero *frenesi* e se faz ouvida/cantada por muitos, como algo corriqueiro e cotidiano. Como destaca Carmo Júnior:

Na canção popular, em especial, há uma espontaneidade enunciativa que leva o cancionista a submeter os contornos melódicos e as estruturas àquilo que ele quer e precisa dizer. Essa pressão extrínseca à ordem melódica *stricto sensu* acarreta uma aparente desorganização da estrutura das células. Toda canção popular seria, assim, uma tentativa de encontrar um ponto de equilíbrio entre o *lógos* e *mélos* (CARMO JUNIOR, 2005, p. 80, grifos do autor).

Essas considerações são baseadas nos pressupostos de Tatit (2002), no livro *O cancionista*, que, logo nas primeiras seções, tece apontamentos sobre o canto e fala, destacando que “a fala pura é, em geral, instável, irregular e descartável no que tange à sonoridade. Não mantém ritmo periódico, não se estabiliza nas frequências entoativas, e assim que transmite mensagem, sua cadeia fônica pode ser esquecida” (TATIT, 2002, p. 12). Desse modo, ao elaborar uma canção, o compositor cria também uma “responsabilidade sonora”, porque, ao descobrir formas de compatibilidade entre texto e melodia, ele estabiliza esses componentes e assegura a perpetuação sonora. A canção, nessa perspectiva, é um construto de indubitável apreensão, pois, além dos elementos já mencionados por Tatit (2002) e Carmo Júnior (2005), pode-se destacar a sua rápida divulgação. Por meio dos veículos de comunicação, cada dia mais acessíveis e com grande capacidade de armazenamento, a canção abrange um público mais amplo e, de forma direta e/ou indireta, quando narra sobre os espaços citadinos, acolhe uma leitura de suas peculiaridades. Assim, a cidade se deixa ser lida, ou seja, se permite ser observada e experienciada pelo olhar do outro, ocasião em que desvela suas memórias e particularidades de seus espaços.

Em “Renata Maria”, última canção que fecha o bloco de análises que fazem referência direta ao Rio de Janeiro, o cenário privilegiado é uma praia, mas não uma praia qualquer. O sujeito encontra-se absorto diante da lembrança de tamanha beleza, porém a cidade não foge à cena, pelo contrário, ao ressaltar sua fugacidade, a voz lírica a engrandece, registra seus principais cenários, mostrando as paisagens que se desfocam diante dos olhos de uma recordação. Passa a ser também o centro de sua tela, posto que são os ouvintes/leitores que identificam as nuances da cidade através das lembranças que ecoam no discurso lírico da letra. Assim, entre a beleza da cidade e a lembrança do corpo que passou, da mesma forma que o eu poético, estamos entre rastros e mil direções. Vejamos a letra:

Renata Maria

Ela era ela era ela no centro da tela daquela manhã
Tudo o que não era ela se desvaneceu
Cristo, montanhas, florestas, acácias, ipês

Pássaros cristalizados no branco do céu
E eu, atolado na areia, perdia meus pés

Mas o assombro gelou
Na minha boca as palavras que eu ia falar
Nem uma brisa soprou
Enquanto Renata Maria saía do mar

Dia após dia na praia com olhos vazados de já não a ver
Quieto como um pescador a juntar seus anzóis
Ou como algum salva-vidas no banco dos réus

Noite na praia deserta, deserta, deserta daquela mulher
Praia repleta de rastros em mil direções
Penso que todos os passos perdidos são meus

Eu já sabia, meu Deus
Tão fulgurante visão
Não se produz duas vezes no mesmo lugar
Mas que danado fui eu
Enquanto Renata Maria saía do mar

(HOLLANDA, 2006, p. 432- 433)

Como é possível perceber, o discurso predominante na letra circunda em um determinado evento. Ao recordar essa situação, as memórias da cidade se mesclam às imagens-lembranças que formam sua totalidade. Em outros termos, cidade e sujeito se entrecruzam no discurso poético. Essa letra faz parte do disco *Carioca* (2008) e já foi objeto de análise em outros trabalhos acadêmicos, mas com a ênfase voltada para o feminino, para ela, “o centro da tela” – a mulher que saía do mar. Porém, na presente análise, *e/la*, também no “centro da tela”, é a cidade exposta no espaço-canção que o eu lírico encontra para contrastar com suas lembranças.

As três canções anteriores, “Subúrbio”, “Carioca” e “As Caravanas”, que compõem esse primeiro bloco de análises, fazem um amálgama entre a exaltação e a denúncia social. São canções que apresentam uma cidade que oscila entre suas belezas naturais e arquitetônicas, mas que também escondem a segregação ocasionada pelo crescimento exagerado e desordenado de uma cidade cada vez mais cosmopolita, que recolhe em seu entorno as muitas faces da sociedade e, nem

sempre, é capaz de harmonizar essas vozes. No entanto, em sua maioria, a música, a poesia, entre outras manifestações, não silenciam esses aspectos. Assim, através das letras das canções, o Rio de Janeiro é cenário de muitos atores sociais que se dividem entre o *espaço* urbano e o *lugar* na urbe – ou seja, aquele ambiente geográfico específico, segregado e racionalizado, que permite identificar e posicionar o sujeito no meio urbano de modo concreto.

Destaca-se que em “Renata Maria”, diferente das outras letras mencionadas, a capital carioca não surge exposta diretamente, as referências ao Rio de Janeiro surgem como uma espécie de lista-signo. Vocábulos mencionados um após o outro, aos poucos, aproximam o interlocutor do cenário da cidade maravilhosa. As referências naturais e arquitetônicas ganham notoriedade na poética da letra. Esse fato termina escondendo, de certa forma, uma temática abordada na canção, que é o amor platônico por uma mulher – Renata Maria. Uma mulher que, semelhante à garota de Ipanema, personagem da canção de Vinícius de Moraes e Tom Jobim, não passa despercebida. Mesmo que por alguns instantes, é *ela* quem rouba a atenção do eu lírico.

As imagens congeladas, sobrepostas nos versos da canção evidenciam a relevância do espaço, embora de modo indireto, pois a mulher que sai do mar é quem “rouba” a cena. Para não se deixar cair no amor desgastado e, quiçá ingênuo, o sujeito se detém nas paisagens da cidade. Falar sobre o que “parou” de funcionar, por conta da beleza de Renata Maria, pode ser entendido como uma estratégia de direcionar o leitor/ouvinte a focar no cenário em que tudo acontece, ou melhor, que não acontece. A beleza da mulher que passa se mistura aos signos de exaltação da cidade, que mesmo sem uma referência nominal, permite identificar e localizar a posição do sujeito. A geografia de sua fala, já tão conhecida por seus leitores/ouvintes, é reforçada pelo sentimento de ausência de sua amada, em que sobram apenas as imagens da cidade, embora elas ganhem novas configurações.

Samira Mór (2013), em seu estudo sobre as relações de amor nas canções de Chico Buarque, baseada nas concepções de Edgar Morin, contextualiza a complexidade do amor e o posiciona como o sentimento mais elevado, o mais almejado e o mais cantado pelos poetas. De fato, este tema está profundamente ligado ao discurso literário, sua manifestação traduz a intenção de se obter algo ou alguém. No caso da lírica buarqueana, a pesquisadora observa que o compositor produz imagens e mostra o posicionamento do ser enamorado, dando ênfase ao

desejo. Nota-se que as composições encontram na canção um espaço que proporciona a expressão do eu, de um sujeito da enunciação.

Logo nos primeiros versos, como destaca Mór (2013), percebe-se uma evidente intertextualidade com o poema de Álvares de Azevedo, “É ela, é ela” – um sujeito que também se encanta com a beleza de uma mulher que é observada e admirada (amada?). Na letra de Chico Buarque há uma inversão do pronome e se torna – “Era ela, era ela” – inversão que também traduz a admiração do eu lírico em relação à sua amada. Segundo a pesquisadora: “No poema o rapaz da janela de sua água-furtada admira a lavadeira e suas peças íntimas postas ao sol. Em Chico Buarque, o homem numa manhã ensolarada de praia vê surgir das águas uma mulher divina. ‘lá ou aqui, a mulher é o objeto do olhar masculino’” (MÓR, 2013, p. 27). Vale mencionar que esse olhar masculino, repleto de admiração e encanto, está preso a um ser quase inatingível.

Além das similaridades já apontadas, há outros aspectos que também se harmonizam: o medo de se aproximar, a ousadia do desejar, a postura de admirar um comportamento rotineiro, o eco de vozes que ocupam seu pensamento e que chegam a ser como música para o sujeito enamorado. Percebe-se um discurso lírico que ressoa em suas recordações o desejo de congelar as cenas simples do cotidiano – cenas estas que, para o eu poético, são encantadoras. Vejamos alguns fragmentos do poema:

É ela! é ela!

É ela! é ela! - murmurei tremendo,
E o **eco ao longe murmurou** - é ela!...
Eu a vi... minha fada aérea e pura,
A minha lavadeira na janela!

Dessas águas-furtadas onde eu moro
Eu a vejo estendendo no telhado
Os vestidos de chita, as saias brancas...
Eu a vejo e suspiro enamorado!

Esta **noite** eu **ousei mais atrevido**
Nas telhas que estalavam nos **meus passos**
Ir espiar seu venturoso sono,
Vê-la mais bela de Morfeu nos braços!

[...]

É ela! é ela! meu amor, minh'alma,
A Laura, a Beatriz que o céu revela...

É ela! é ela! - murmurei tremendo,
E o eco ao longe suspirou - é ela!

(AZEVEDO, 1998, p. 139)

Há um ponto de convergência entre os dois sujeitos líricos, que é o fato de ficarem estáticos diante da beleza de uma figura feminina, seja na água do mar ou na água-furtada. Esse tema já foi explorado por Adélia Bezerra de Meneses (2000), quando a autora se reporta ao texto de *Fausto*, de Goethe. Essa obra vislumbra o olhar para cima, para o alto, revelando um ser encantado diante de um bem-amado. Essa discussão, de algum modo, remete à poeticidade do espaço e à relação com o sujeito que o ocupa.

Na realidade, essas mesmas relações já fazem parte da construção poética de Chico Buarque. Na seção 1.2.2 desta pesquisa (Canção e espaços urbanos), discutiu-se a inter-relação do homem com o meio e, principalmente, como essa proximidade pode gerar efeitos de sentido na composição de uma letra de canção. Muitas vezes, nota-se no cancionário buarqueano a presença de um sujeito absorto, como em “As Vitruines”, em que a voz poética se perde no vão da cidade, entre mistério e desejo. A um só tempo, o eu lírico se surpreende com as vitruines da cidade e se envolve com o objeto de desejo. A canção apresenta, em sua tessitura, uma mistura entre os sons que ecoam da urbe e os elementos que a compõem.

Anazildo Vasconcelos da Silva (2010), ao discutir sobre as poéticas de Chico Buarque, em uma seção específica sobre “As vitruines”, argumenta como se dá, na construção da letra, a relação entre subjetividade lírica e exterioridade.

Em ‘As vitruines’, [...] a subjetividade lírica da musa, ignorando a advertência e os apelos do eu-lírico (‘te avisei que a cidade é um vão/dá tua mão/ olha pra mim/ não faz assim/ não vai lá não’), projeta-se na exterioridade (‘eu te vejo sair por aí/ eu te vi suspirar de aflição/ já te vejo brincando, gostando de ser/ nos teus olhos também posso ver’). O desvelamento retrai a visão da realidade (‘os letreiros a te colorir/ embaralham a minha visão’), e a musa se deixa surpreender na exterioridade, vislumbrada na trajetória externa das imagens que, numa vertigem [...], se põem e se sobrepõem no instante da criação poética [...], velando-se e desvelando-se na exterioridade da visão poética (‘nos teus olhos também posso ver/ as vitruines te vendo passar’) (SILVA, 2010, p. 77).

A motivação criadora manifesta-se em si mesma, em seu próprio movimento de se abrir e de se fechar, metaforizada na imagem das vitruines, desvelada no

momento da criação para a contemplação do eu lírico, mas velada na visão da realidade recomposta (“a poesia/ que entornas no chão”). O que se pode notar é que, em “Renata Maria” ocorre algo parecido, pois a manifestação entre o que é subjetivo e o que é exterior se mesclam na voz lírica que emerge pautada pelo desejo e pelo vislumbre. Entre o desejo e a passagem fulgurante da mulher que transita, o discurso lírico dessa canção se aproxima do *flâneur*, já descrito por Baudelaire. Tal característica pode ser notada em outras obras de cunho modernista, que captam o efêmero, e, conseqüentemente, propõem um olhar mais voltado para a sensibilidade do ato contemplativo.

Na mesma perspectiva, “Garota de Ipanema”, de Vinícius de Moraes, é uma composição que remonta a poética de “Á une passante”, pois na letra se observa a presença da mulher encantadora “que vem e que passa/num doce balanço a caminho do mar”. Os versos de Vinícius de Moraes conseguem captar a leveza e o momento exato em que a figura feminina passa pela praia. Os vocábulos que constituem a letra da canção surgem de forma espontânea e remetem à fala coloquial. Os leitores/ouvintes são convidados a participar desse passeio, pelo próprio modo natural com que as ações acontecem na canção, fato que se relaciona com as suas conexões intertextuais. O próprio ritmo poético do texto é convidativo, já que simula a sutileza dos movimentos das ondas do mar (da praia de Ipanema).

No que se refere à composição de Chico Buarque e Ivan Lins, verifica-se um diálogo tanto com a tradição literária modernista, como com outras letras de sua autoria. Uma característica da lírica buarqueana que, segundo Anazildo Vasconcelos da Silva (2010, p. 73):

[...] expressa a concepção poética pós-moderna, fazendo da hibridização a geratriz semiótica dos procedimentos poéticos utilizados para a produção de efeitos de sentido, destacando-se o diálogo interiorizado com sua própria obra e com a obra de compositores, poetas e escritores nacionais e estrangeiros, além da mescla poética de referenciais históricos com referenciais místicos.

Como já foi mostrado, pode-se estabelecer uma interessante relação entre as musas de Baudelaire, Vinicius de Moraes, Álvares de Azevedo e Chico Buarque. Trata-se de um diálogo interno que se reflete na exterioridade e que se concretiza no discurso poético. No caso específico das canções de Chico Buarque, a proximidade da linguagem entre “As Vitrines” e “Renata Maria” se equiparam entre a cidade e a mulher, uma disputa de atenção que se mescla com a beleza da mulher amada

(admirada). Nota-se, nessas obras, que a figura feminina está imersa no imaginário do sujeito lírico e é capaz de roubar sua atenção. Mór (2013, p. 26) ao discorrer sobre essa similaridade, pontua que:

Se lá a mulher e a cidade se conjugam, se misturam uma a outra, aqui mulher e cidade rivalizam e aquela é superior ou se destaca aos olhos do eu-lírico. Mas a cidade continua sendo a referência para a construção dessa relação observador-mulher na canção. Pois se a cidade não se iguala à mulher na admiração do eu-lírico, ela serve como cenário, como 'tela', como o lugar ideal de onde surge Renata Maria, o espaço perfeito para o nascimento de uma deusa.

O cenário privilegiado para o nascimento dessa deusa, ou melhor, para o seu surgimento, é a praia – lugar marcante e conhecido da cidade do Rio de Janeiro. No caso das praias de Ipanema e Copacabana, sabe-se que elas figuram como cartões-postais da capital carioca e estão entre as paisagens mais visitadas do país. Aliás, trata-se de espaços privilegiados nas canções de Chico Buarque, embora eles não se destaquem em relação aos demais temas explorados pela sua poética. Nesses espaços é onde, muitas vezes, ocorrem as ações e se fixam as memórias de seus personagens, a exemplo do malandro, do sambista, da prostituta, dos desvalidos, dentre outros.

O espaço-canção, termo cunhado nesta tese como registro de memórias subjetivas, aglutina em “Renata Maria” as diferentes vivências, sejam elas no *lugar* e/ou no *espaço*. Em relação a esses termos, convém fazer uma pequena digressão. Ao se referir a *lugar*, no sentido que o termo foi empregado aqui, faz-se uma menção às memórias que demarcam uma cidade, uma praia exata, uma rua ou uma avenida específica, um bairro – algo possível de ser localizado geograficamente. Por outro lado, ao se referir a *espaço*, trata-se de experiências espaciais que, mesmo sem limites geográficos, encontram sua demarcação no campo da reminiscência e do desejo afetivo – da experiencialidade. Trata-se de uma lembrança capaz de fazer o sujeito retornar a determinados ambientes habitados ou não, mas que, no campo do desejo, se materializam. Especificamente na letra poética de “Renata Maria”, a cidade é o centro da tela, o centro dos que a olham e a contemplam, por isso mesmo é *lugar* e é *espaço* para o sujeito que a recorda.

Segundo Assmann (2011), mesmo quando os locais de recordação não preservem em si uma memória eminente, ainda assim fazem parte da construção de espaços culturalmente mnemônicos e significativos. E isso ocorre não exatamente

porque consolidam e validam uma lembrança, na medida em que a ancoram no chão, mas, principalmente, porque corporificam uma continuidade da duração que ultrapassa a fragilidade da memória breve dos indivíduos.

Entre os espaços urbanos e a “musa que passa”, o momento de total admiração coincide com o destaque dado às paisagens da urbe, que se congelam no imaginário do sujeito. Assim, o ambiente habitado deixa de ser espaço e passa a ser lugar, ou seja, apenas o local onde o corpo habita, porque a mente encontra-se dedicada em sua totalidade à espera de rever a imagem da encantadora “Renata Maria”. Isto é, o sujeito lírico anseia que a passagem fulgurante de seu objeto de desejo desocupe o passado e se torne novamente uma experiência presente, alternando entre a ordem real das coisas, formando imagens distantes do real. Pode-se dizer que os comportamentos rotineiros são interrompidos pelo estado absorto do eu lírico.

[...]

Tudo o que não era ela se desvaneceu

Cristo, montanhas, florestas, acácias, ipês

Pranchas coladas na crista das ondas, as **ondas suspensas no ar**

Pássaros cristalizados no branco do céu

E eu, atolado na areia, perdia meus pés

Músicas imaginei

Mas o assombro gelou

Na minha boca as palavras que **eu ia falar**

Nem uma brisa soprou

Enquanto Renata Maria saía do mar

[...]

Logo no início da letra, ao aparecer a lista-signo que sugere a imagem do Rio de Janeiro, é também o momento em que se identifica o ponto de partida para o desaparecimento desses aspectos paisagísticos da cidade. Como já se mencionou, na perspectiva de Milton Santos (2006), em *A natureza do espaço*, a paisagem pode ser compreendida como a expressão de heranças que representam sucessivas relações entre o indivíduo e a natureza e só ganham significado quando unem as formas do espaço mais a vida que as anima. Desse modo, a cidade só ganha sentido quando o sujeito dá vida a ela, quando suas relações com o meio são significantes, quando um evento-instante ocorre nesse local.

Para Milton Santos (2006), evento é o que acontece no passado e é retomado no presente, como forma de repensar o “futuro”. Assim, o evento pode ser

compreendido como uma noção completa do momento. “Quando falamos num evento passado, é de sua presença anterior num dado ponto da flecha do tempo de um ‘presente passado’ que estamos falando” (SANTOS, 2006, p. 93). É o que Lefebvre chama de “momento” e Bachelard denomina de “instante”, ou seja, um ponto do espaço-tempo. Em outros termos, é o que acontece aqui e agora, exatamente como ele o é, o que o circunscreve simultaneamente no tempo e no espaço, sendo, pois, significado pelo sujeito.

Compreende-se que é o homem, no sentido amplo do termo, que permite a distinção entre os espaços de paisagem e os espaços naturais. Na estrofe inicial da letra, ocorre a inversão desse valor, pois é exatamente a ausência da mulher amada – a musa que inspira canções – que faz os espaços mencionados desaparecerem e a voz silenciar. O desejo de proferir e verbalizar qualquer palavra tornava-se inútil “enquanto Renata Maria saía do mar”...

Dia após dia na praia com olhos vazados de já não a ver
 Quietos como um **pescador a juntar seus anzóis**
 Ou como algum **salva-vidas no banco dos réus**

Noite na **praia deserta, deserta, deserta** daquela mulher
 Praia **repleta de rastros em mil direções**
 Penso que **todos os passos perdidos são meus**

A estrofe seguinte ressalta a repetição do comportamento do sujeito lírico, o retorno dia após dia à praia em busca da mesma visão. Uma ausência que traz lágrimas aos seus olhos e o deixa decepcionado como um “pescador a juntar seus anzóis” ou um salva-vidas que não consegue cumprir sua missão. A sensação de solidão se confirma não apenas pela ausência de pessoas na praia, mas também pela ausência “daquela mulher” – uma única mulher, a que “possui rastros em mil direções”. A repetição da palavra “deserta” enfatiza o sentimento de perda do sujeito. A cidade que desaparece no início da letra poética é a mesma que persiste ao longo dos versos. Sem a sua musa, nada tem o mesmo sentido e torna o destino do sujeito sem direção.

As pessoas seguem sua rota, mas o sujeito, absorto, fica estático diante dos “rastros em mil direções” e se imagina em todos eles, porém, seu desejo era estar na presença de sua amada. Os caminhos traçados na areia, espaço físico real da praia, conduzem a outras histórias, que não a sua com Renata Maria. Essa personagem não é a mulher que passa, mas a que já passou, e que também deixou seu rastro, que permanece apenas na memória do sujeito, que agora a recorda. E frágil como é o ato

de recordar, é impossível retomar a direção que seus passos seguiram, por isso, quem sabe os rastros deixados em tantas direções não sejam mesmo os do sujeito poético, que, perdido, ainda busca a direção de sua amada.

A canção apresenta esse limiar entre o real e o imaginário e propõe uma visão poética da realidade, isto é, a letra não procura dar respostas seguras sobre os acontecimentos narrados, mas sim mostrar os anseios de um ser que recorda, rememora um evento de seu passado. Percebe-se que, em determinadas passagens, a visão que o eu lírico tem de sua amada é tão perfeita que chega a ser posta em xeque.

Eu já sabia, meu Deus
 Tão **fulgurante visão**
Não se produz duas vezes no mesmo lugar
 Mas que **danado fui eu**
 Enquanto Renata Maria saía do mar

Na estrofe supracitada, o eu lírico apresenta uma relativa consciência e chega a admitir a não possibilidade de reencontrar sua amada. Ele invoca o divino e afirma que já sabia que “tão figurante visão/não se reproduz duas vezes no mesmo lugar”. Essa passagem da letra remete à dialética tempo/espaço de Heráclito, que elaborou a máxima sobre a impossibilidade de se mergulhar duas vezes no mesmo rio, tendo em vista que o tempo transcorrido, que se torna passado, não retorna ao presente, senão através da memória. Na canção, o sujeito, de forma consciente e insistente, reafirma o que foi visto para não deixar cair no esquecimento a “fulgurante visão”. Registre-se que isso ocorre no espaço de recordação local – a praia.

De acordo com os conceitos de Assmann (2011), que faz referência à memória dos locais, evidencia-se que há, na perspectiva do sujeito, uma formulação confortável e sugestiva. É confortável porque permite duas interpretações: a fala do “*genetivus objectivus*” ou do “*genetivus subjectivus*”, ou seja, da memória que se recorda dos locais ou da memória que está por si só ancorada nos locais. O ato de recordar é também sugestivo “porque aponta para a possibilidade de que os locais possam tornar-se sujeitos, portadores de recordações e possivelmente dotados de uma memória que ultrapassa a memória dos seres humanos” (ASSMANN, 2011, p. 317).

Na letra, o eu lírico retorna à praia com a esperança e o anseio de rever sua musa. O cenário ocupado, mesmo que proporcione outras visões (como os monumentos arquitetônicos e as paisagens naturais da cidade), não é suficiente para acalantar sua busca agônica. Ao afirmar que foi “danado”, o sujeito lírico ratifica que possui habilidade em capturar a cena. Cena esta que, gravada na sua mente, será a tônica de sua narrativa poética.

Segundo Mór (2013) essa estruturação do discurso que se observa em “Renata Maria” não é algo novo no universo de criação poético-musical de Chico Buarque. Em suas palavras:

‘Renata Maria’, como tantas outras canções de Chico, nos conta uma história. Há uma narrativa com todos os seus componentes: narrador, personagem, cenário, tempo e um enredo já tão contado e cantado pela literatura desde sempre: a relação platônica de amor. A manhã vira noite, os dias passam e o enamorado na praia deserta ainda procura por sua musa [...] O que percebemos, então, em ‘Renata Maria’ é a combinação de um espaço propício à música e ao amor com a imagem dessa mulher-musa nascida talvez do poema de Baudelaire ‘A une passant’, mas que já figurava nos cantares de amor trovadoresco (MOR, 2013, p 28-29).

O lugar material de recordação torna-se também simbólico, pois ele coloca em cena muitas outras referências culturais para a exaltação da mulher amada, da musa inspiradora – do objeto de desejo do eu lírico. Sua passagem nunca é despercebida, como não fora a de tantas outras mulheres que captaram essa relação imagética entre o sujeito que observa e o sujeito que é observado.

Uma das referências mais populares que traz essa problemática é “Garota de Ipanema”, canção já mencionada. No entanto, um dos pontos que merece ser destacado é a ausência de nome próprio no título da canção de Vinicius de Moraes, que, ao invés disso, optou por apresentar o nome de um lugar específico – a praia de Ipanema. Na composição de Chico Buarque, a presença de um substantivo próprio, Renata Maria, não faz, necessariamente, referência explícita a uma cidade ou a uma praia. Porém, essas ideias se consolidam no corpo da canção – quando o eu lírico, logo nos primeiros versos, faz menção direta aos pontos turísticos da cidade em questão.

No entanto, a problemática da ausência/presença de um nome específico, no caso da canção em análise, abre campo para outras discussões. Isso porque, mesmo que indiretamente, é possível estabelecer uma relação da mulher com uma deusa –

uma versão platônica do amor desejado, reforçada, inclusive, pela própria insistência do sujeito lírico em ter novamente a sua presença, quase como uma condição para sua existência (Na minha boca as palavras que **eu ia falar/** Nem uma brisa soprou). Essas observações tornam-se mais evidentes a partir do momento que se investiga a origem dos termos que compõe o título da canção. O nome Renata é de origem latina (*Renatus – Re + Natus*) e significa (re)nascer, tornar a ser, sentido que pode ser ampliado para (re)surgir, (re)aparecer. Já Maria faz uma referência direta ao arquétipo de uma “mulher virgem”, imaculada e intocável. Assim, Renata Maria é a união da mulher que ressurgue com a musa imaculada. Ela é, enfim, o objeto de desejo mais que obsessivo do eu lírico. Um desejo que, se não alcançado, pode transformar a ordem natural das coisas em um verdadeiro caos.

Diferente da garota de Ipanema, da canção de Tom Jobim e Vinicius de Moraes, Renata Maria sai do mar. Seja passando pela praia ou surgindo de dentro do mar, essas personagens são capazes de encantar o interlocutor, ainda mais pelo fato de suas imagens estarem aliadas à suavidade da melodia da canção. Nesse sentido, a cidade é lembrada por meio da experiência da ausência. Em outros termos, nota-se que o desejo do eu lírico incide sobre a mulher amada, o que faz com que a beleza em seu entorno (o Cristo, as montanhas, os ipês) não ocupe um primeiro plano.

O eu lírico reconhece sua fragilidade diante da natureza, reconhece que a cidade pode lhe proporcionar muitas belezas, inclusive naturais – as águas do mar, os pássaros, as ondas – mas o que ela não o permite é vivenciar duas vezes a mesma experiência. O momento é único, por isso mesmo a experiencialidade do espaço (YI-FU TUAN, 1983) é exatamente o ponto-chave da canção – uma experiência que deixa rastros na memória. Assim, entre mil passos e mil direções, é a retomada dessas recordações que sustenta o sujeito lírico, é o que o motiva a deixar seus registros na canção.

3.2 Outros espaços urbanos de memória e representação do social

É preciso dizer como habitamos o nosso espaço vital de acordo com todas as dialéticas da vida, como nos enraizamos, dia a dia, num “canto do mundo”.

Bachelard

Após o estudo analítico de canções que exploraram as ruas e avenidas do Rio de Janeiro como metáfora de uma cidade em processo de urbanização, as análises dessa seção seguem para outros espaços representativos. As canções selecionadas para compor esse bloco, assim como as do bloco anterior, são composições que, como será detalhado, demonstram a sensibilidade do eu lírico em relação aos espaços urbanos. Porém, agora as letras tratam os espaços urbanos como lócus de memória e não fazem referência direta a uma cidade específica – seus espaços são inomináveis, recordados apenas por suas características geográficas e emotivas. São obras que narram os amores, os desejos, mas que não abandonam o *frenesi* da *urbe*.

Os espaços citadinos representados nas letras poéticas evidenciam a cidade como o organismo da vida social urbana e confirmam os demais efeitos que acompanham sua constituição enquanto um espaço de ocupação. Esses ambientes se destacam por sua verticalidade, seus prédios comerciais, suas ruas e avenidas mescladas às paisagens naturais e, principalmente, pelo crescimento acelerado de sua população. Assim, os sujeitos que circundam por suas veredas deixam suas marcas e registros, porém, também carregam as lembranças e recordações das situações que ali foram vivenciadas. O limiar entre o tempo vivido e o que se deseja voltar a viver é o que se destaca no discurso poético das letras aqui analisadas. Nota-se a presença de versos que se inclinam para as questões de atemporalidade, de intertextualidade e de subjeção impressa.

“Ode aos ratos” (2006); “Massarandupió” (2017); “Xote da navegação” (1998) e “Assentamento” (1997/1998) são as letras selecionadas para análise. Nota-se que são composições aparentemente distintas, pois apresentam diferentes contextos, inclusive no tocante ao *lócus* que representam. No entanto, são obras poético-musicais que estão ligadas às questões de temporalidade e memória. É precisamente nesse ponto que se percebe suas semelhanças. São esses (diferentes) espaços

representados nas letras poéticas que agregam o tempo comprimido pela memória. Em relação ao referido tempo, Bachelard (1993), observa que:

[...] nesse teatro do passado que é a memória, o cenário mantém os personagens em seu papel predominante. Por vezes acreditamos conhecer-nos no tempo, ao passo que se conhece apenas uma série de fixações nos espaços de estabilidade do ser que não requer passar no tempo; quer no próprio passado, quando sai em busca de um tempo perdido, quer ‘suspender’ o vôo do tempo (BACHELARD, 1993, p. 28).

De acordo com Bachelard (1993), a memória atua como um mecanismo que busca reter o tempo vivido nos muitos alvéolos do espaço, que o corpo e a mente habitam. Nesse ínterim, as canções aqui selecionadas, de algum modo, também apontam para relação espaço-tempo, seja na perspectiva de uma passagem rápida e fugaz, seja no modo afetivo de permanência dos registros. Dessa forma, o devaneio do tempo vivido, quando recordado, torna-se um novo devaneio capaz de conduzir o sujeito lírico novamente aos aspectos que o passado ainda mantém no presente.

Essas memórias são representadas em diferentes campos metafóricos. Nas canções de Chico Buarque dessa seção, as memórias ganham vida nos becos da cidade, na areia da praia, na barca ou no assentamento. Todas essas zonas territoriais agregam linguagens que parafraseiam recordações de *outrem*, imagens ressignificadas. Para Assmann (2011, p. 162), “a questão das imagens da memória torna-se, assim, ao mesmo tempo, uma questão sobre os diferentes modelos de memória, seus respectivos contextos históricos, necessidades culturais e padrões interpretativos”. Esses diferentes aspectos é que serão averiguados nas análises a seguir. Verifica-se nas canções a presença de narrativas que, embora sejam diferentes, sempre se alinham no campo da reconstrução dos espaços urbanos de memória e da representação social.

3.2.1 “Ode aos ratos”: história registrada nos becos da cidade

Memória e história, no âmbito literário, são eixos inter-relacionados. Pensar o discurso memorialístico é percorrer os caminhos da história. Nesse entremeio, não raramente se identifica registros literários que singularizam espaços urbanos e seus transeuntes. “Ode aos Ratos”, de Chico Buarque e Edu Lobo, é uma obra que ilustra

bem esse poder de representação do texto literário. A composição foi elaborada para o musical *Cambaio*. Sendo assim, tem seu próprio contexto e suas próprias ressonâncias sociais, principalmente no âmbito do discurso literário elaborado sob uma crítica social. Dessa maneira, é por meio de seus aspectos literários que se torna possível realizar uma análise dos elementos de memória e história que compõem a letra poética e sustenta a tessitura da construção dialógica sobre o meio urbano e suas peculiaridades. Vejamos a letra:

Ode Aos Ratos

Rato de rua
 Irrequieta criatura
 Tribo em frenética proliferação
 Lúbrico, libidinoso transeunte
 Boca de estômago
 Atrás do seu quinhão

Vão aos magotes
 A dar com um pau
 Levando o terror
 Do parking ao living
 Do shopping center ao léu
 Do cano de esgoto

Pro topo do arranha-céu
 Rato de rua
 Aborígene do lodo
 Fuça gelada
 Couraça de sabão
 Quase risonho
 Profanador de tumba
 Sobrevivente
 À chacina e à lei do cão
 Saqueador da metrópole
 Tenaz roedor
 De toda esperança
 Estuporador da ilusão
 Ó meu semelhante
 Filho de Deus, meu irmão

Rato
 Rato que rói a roupa
 Que rói a rapa do rei do morro
 Que rói a roda do carro
 Que rói o carro, que rói o ferro
 Que rói o barro, rói o morro

Rato que rói o rato
 Ra-rato, ra-rato
 Roto que ri do roto
 Que rói o farrapo
 Do esfarra-rapado
 Que mete a ripa, arranca rabo
 Rato ruim
 Rato que rói a rosa
 Rói o riso da moça
 E ruma rua arriba
 Em sua rota de rato

(HOLANDA, 2006, p. 427).

“Ode aos Ratos” é uma espécie de “louvação” aos “ratos de ruas”, criaturas que, muitas vezes, passam de maneira despercebida, mas quando vistos provocam ojeriza, angústia, horror. No entanto, dentro do discurso poeticamente elaborado, tornam-se criaturas semelhantes aos humanos, que lutam em busca de sua sobrevivência em meio ao caos da cidade grande. A letra em análise está permeada de recursos retóricos e musicais, tendo em conta o uso de metáforas e de figuras de linguagem que exploram os sons, os sentidos do texto e seus elementos melódicos.

Na presente análise, compreende-se a memória como recurso de elaboração do discurso, já que, desde a escolha do personagem, a construção textual está repleta de signos e símbolos que estão ancorados no âmbito *mnemônico*. Jaques Le Goff (1992), ao fazer referência aos estudos sobre memória, afirma que preservar o passado é uma estratégia da memória para ressignificar o futuro. Para o historiador, “a distinção entre passado e presente é um elemento essencial da concepção do tempo” (LE GOFF, 1992, p. 203). No âmbito histórico, a canção traz um panorama do processo de urbanização e “proliferação” das cidades modernas com suas mudanças, cujos efeitos podem ser percebidos, inclusive, no entorno melódico da música.

O rato de rua, que se configura como principal personagem da canção, já foi mencionado como personagem singular de vários enredos, como é o caso das narrativas fabulísticas do rato do campo *versus* o rato da cidade, que fazem uma alusão à mobilidade geográfica e social da urbanização. O fato é que, não raramente, observa-se a existência de narrativas que equiparam homens e ratos, a exemplo do romance gráfico *Maus - a história de um sobrevivente*, de Art Spiegelman. Essa obra apresenta como pano de fundo a história do nazismo e o sofrimento de quem enfrentou a guerra e suas consequências, sendo que os personagens são representados como ratos.

No que se refere à produção literária brasileira, o romance *Os ratos*, de Dyonélio Machado, vencedor do prêmio “Machado de Assis”, traz no enredo um personagem comum nas narrativas russas – um simples funcionário público. O rato na narrativa de Dyonélio, mesmo aparecendo nos últimos capítulos, faz-se presente ao longo de toda narrativa, sendo metaforizado nas falas de Naziazeno – um sujeito que também precisa sobreviver em meio ao frenético mundo urbano que o rodeia.

Em termos literários, a canção em análise ganha mais ênfase pelo próprio título, pois “ode” é um gênero especificamente literário. Essa relação se destaca ainda mais quando se observa os arranjos instrumentais que complementam o sentido do texto escrito. Um discurso lítero-musical composto a partir do jogo entre escrita literária, crítica social e canção, que ressoa pelos becos das cidades.

A composição de Chico Buarque e Edu Lobo, como já mencionado, está marcada por um tom de crítica social, o que tem estreita relação com o contexto de produção. A primeira versão da canção foi elaborada em 2001 para um musical. De maneira mais específica, a música foi composta para um personagem que vivia à margem do seu meio social. Um sujeito que atravessava o relacionamento de dois jovens e fazia de tudo para ser o grande amor da mocinha – a Jovem Bela. Rato, nome do personagem, era um cambista que circulava pelas ruas e almejava ascender socialmente e ser notado, no entanto sua vida de fama e reconhecimento encontrava-se sempre entre os dois mundos: o mundo dos sonhos e o mundo da realidade.

Na época, o musical *Cambaio* chegou a ser considerado uma fábula onírica³⁰. Não por acaso, Rato é o Senhor a quem é dedicada a ode. Ironicamente, um sujeito que vivia pelas ruas é quem ganha a cena e tem sua trajetória poeticamente apresentada na letra da canção “Ode aos ratos”. Interessante notar que Rato assemelha-se a um personagem já comum nas obras de Chico Buarque, “o malandro”. No entanto, este aparece agora como um animal grotesco que, como bem revela a letra, é uma “irrequieta criatura” que luta “atrás do seu quinhão” e pertence a uma “tribo em frenética proliferação”. Ou seja, os sujeitos que se multiplicam pelas ruas do espaço urbano em crescimento é que são louvados na composição. A linguagem musical é o recurso essencial para completar a ode que celebra os muitos ratos que ecoam pelas ruas das cidades e representam uma coletividade. O filósofo Walter Benjamin (1989, p. 154) afirma que as ruas são as moradas do coletivo. Para

³⁰ Disponível em: https://www.terra.com.br/istoegente/91/divearte/teatro_cambaio.htm

ele, “o coletivo é eternamente inquieto, eternamente agitado, que, entre os muros dos prédios, vive, experimenta, reconhece e inventa tanto quanto os indivíduos de suas quatro paredes”. Assim, pode-se afirmar que os sujeitos/ratos ressignificam sua condição social na disputa no meio urbano.

Elizabeth Barros de Sousa Lima (2015), em seu texto “Ode aos ratos: a exaltação carnalizada do homem”, menciona que os compositores demarcam o rebaixamento do ser à condição animal, evidenciando outra face do ser humano através de uma representação grotesca e animalizada do sujeito. Sobre a construção da canção, a pesquisadora ainda acrescenta:

É construída por um jogo de imagens que denunciam um sistema de vida à qual foge a qualquer concepção de classe, igualando o ser humano em que, dentro de uma determinada festa popular, perde todas as características consideradas elevadas e se equipara ao animal, marcado pelo irônico que detecta a situação grotesca em evidência e a denuncia por meio da linguagem (LIMA, 2015, p. 157).

Estratégias semelhantes são identificadas no já mencionado romance de Dyonélio Machado, *Os Ratos*. A trama se desenrola em um único dia, apresenta um personagem que vive em busca de algo. Seu ritmo frenético, presente também na narrativa, configura sua relação com a *polis*: a família, a repartição pública, o trabalho e outros. A proximidade e o distanciamento entre as ruas da cidade refletem os sujeitos que se inter-relacionam em busca de seu espaço no meio urbano. A todo o momento, percebe-se como o personagem se sente um rato, uma criatura de pequena estatura que percebe o alargamento das ruas e os distanciamentos das casas. Além disso, tem sempre que se desviar do turbilhão de veículos que cruzam as ruas e as avenidas.

Ivete Lara Camargo Walty (2014, p. 111-112), sobre o romance de Dyonélio Machado, verifica que “o dinheiro movimenta não apenas o dia da personagem, mas sua história e outras que a cruzam”. Desse modo, “Naziázeno tateia a sociedade, escrutina suas instituições em um movimento de esconder e revelar”. Enfim, trata-se de mais um dos “ratos” que se enquadram na ode de Chico Buarque e Edu Lobo.

Tenaz roedor
De toda esperança
Estuporador da ilusão
Ó meu semelhante

Filho de Deus, meu irmão

Esses filhos de Deus são ratos/sujeitos resistentes ao processo de urbanização. No turbilhão do crescimento das urbes, entre outros efeitos, a proliferação, o aumento da população de rua são fenômenos que se tornam perceptíveis ao longo dos anos. Esse crescimento vem acompanhado de alguns pontos negativos, torna-se uma “tribo em frenética proliferação”. Por outro lado, há um significativo aumento dos impulsos ao consumismo. O conhecido torna-se desconhecido, estranho, o mundo habitado pelos homens torna-se um espaço alheio, onde se faz necessário trilhar pelas ruas insistentemente em busca do pão. Os personagens de Dyonélio, Chico e Edu Lobo encontram-se em um mundo alheio. Embora vivenciem realidades distintas, são “sujeitos” que se assemelham pelo fato de andarem desnorteados pelas ruas que circundam – comportamento este próximo ao *unheimlich* freudiano³¹. Naziazeno anda sozinho e desolado pelas ruas, desesperado em busca de uma solução para seu problema – quitar uma dívida com o leiteiro de 53 mil-réis. Já o cambista, de Chico Buarque e Edu Lobo, que também ganha a vida pelas ruas da cidade, circula por lugares diferentes aos seus lugares comuns – os becos e esgotos não limitam suas ações. Assim, estão em todos os lugares da cidade, em proliferação.

Luís Otávio Hott (2015), ao discutir sobre o “mundo estranhado” (considerado por ele uma categoria do grotesco na modernidade), faz algumas reflexões que podem ajudar na compreensão da canção em análise. Para Hott (2015, p. 75), o mundo que enfrenta o processo de modernidade “é muitas vezes hostil à sobrevivência do homem”. Desse modo, o sujeito se sente desamparado, desorientado e despido das categorias que organizam sua vida. O pesquisador argumenta que a “maior representação desse turbilhão é a rua”. Na rua é necessário descobrir meios de sobreviver, de se adaptar ao ambiente.

³¹*Unheimlich/ inquietante* – termo da Psicanálise, estudado por Freud para referir-se a um determinado tipo de comportamento. “O inquietante’ é um desses domínios. Sem dúvida, relaciona-se ao que é terrível, ao que desperta angústia, horror, e também está claro que o termo não é usado sempre num sentido bem determinado, de modo que geralmente equivale ao angustiante. O inquietante é aquela espécie de coisa assustadora que remonta ao que é há muito conhecido, ao bastante familiar” (FREUD, 1919, p. 330-331). Essa categoria também se encontra relacionada à categoria de grotesco discutida por Kayser e Bakhtin, de modo particular, ao grotesco que se refere a uma crítica social e não necessariamente ao que provoca riso (HOTT, 2015).

Essa atmosfera grotesca que se nota na urbe moderna é resultado dos problemas sociais que ecoam pelos becos da cidade. Os reflexos desses problemas servem de ponto de partida para muitas produções literárias, sejam elas em prosa ou poesia. A canção em análise procurou representar uma cidade em processo de modernização, vivenciando um período de transição para outra configuração do meio urbano, sofrendo os efeitos desse processo. O texto é contemporâneo e reflete sobre uma cidade também contemporânea. Na visão de Secchi (2016, p. 93), esses espaços contemporâneos são como um “sistema caótico, um *zoom* que aumenta os menores desvios das trajetórias previsíveis”.

Patrícia Aparecida Correia (2009), ao analisar as questões de modernidade e pós-modernidade na canção popular brasileira urbana, em especial a voz ativa de Chico Buarque, aponta indícios do meio urbano incorporado ao texto literário/musical. Sobre a canção “Ode aos ratos”, a pesquisadora menciona que “o espaço urbano também é descrito a partir dos extremos que esse rato domina, ou seja, da metrópole explicitamente referenciada: ‘do parking ao living/ do shopping-center ao léu/ do cano de esgoto/ pro topo do arranha-céu’”. As referências feitas às cidades contemporâneas estão presentes ao longo da composição, são rememorados na trajetória dos ratos e, ao mesmo tempo, no momento da execução da canção. O personagem principal é apresentado como um “saqueador/ da metrópole” e representa uma coletividade que habita os espaços urbanos. É possível perceber, na visão da autora, a existência de um autor-criador cujo “excedente de visão permite descrever esse rato-sujeito quanto às suas características e hábitos, bem como mapear os espaços urbanos que ele domina” (CORREIA, 2009, p. 70).

As cidades ocupadas pelos “ratos” da obra de Chico Buarque e Edu Lobo podem ser interpretadas como as cidades que estão saindo da modernidade (final do século XIX) e adentrando na contemporaneidade. Para Bernardo Secchi (2016, p. 86) “o mundo contemporâneo, ainda que mais livre, para muitos, mostra-se confuso, dominado pelo caos, desprovido de forma, incompreensível e imprevisível”. O território contemporâneo, em sua compreensão, é diferente do passado e essas mudanças, em muitos momentos, ocorre de modo consciente.

O rato apresentado na canção tem consciência dos espaços que transita e das ações que pratica. Em alguns momentos, ele é apresentado como “rato ruim” que retira o “riso da moça” e o seu próprio semelhante é um “rato que rói o rato”. Segundo Lima (2015), o drama se intensifica a cada linha, à maneira grotesca como a vida dos

ratos vai sendo tecida. Nota-se que os ratos vão se conformando com os farrapos, o que evidencia a miserabilidade do sujeito que luta para sobreviver pelos espaços das ruas da cidade, seja rato e/ou homem.

Dentro de um contexto literário, o espaço exerce inúmeras funções. Essas funções possuem duas características básicas: localização e interação. A função de localização significa que o espaço contribui principalmente com a localização da personagem, isto é, o espaço funciona como pano de fundo. Já na função interativa, o espaço não somente localiza, mas também interage com a personagem, salientando, por semelhança ou contraste, características sociais e/ou psicológicas, sentimentais, etc. (CAMARGO, 2009). É no meio urbano, no frenético ir e vir da cidade grande, que os ratos de Dyonélio Machado e Chico Buarque e Edu Lobo circulam pelas ruas. Percorrem desde os lugares mais horrendos, como esgotos, aos símbolos de modernização das cidades – os shoppings. Portanto, em um mundo contemporâneo, especialmente na cidade contemporânea, são criados novos espaços coletivos dentro de um espaço já existente, como forma de fugir dos efeitos das aglomerações. No entanto, os “ratos” também circulam por esses novos espaços, onde ecoam suas vozes, preservam suas memórias e reconstroem suas histórias. São sobreviventes “à chacina e à lei do cão”.

Como campo de representação da arte, o texto poético contempla em suas singularidades as mais diversas facetas, no entanto, estas representações devem estar intrínsecas à estrutura do texto, ou seja, fazer parte de seus elementos internos. Seja um romance, um poema, uma canção, cada texto tem uma substância própria. Assim, sua significação encontra-se tanto no campo da expressão, como no campo do conteúdo. Antonio Candido (2006), na obra *O discurso e a cidade*, referindo-se ao romance *Memórias de um Sargento de Milícias*, faz algumas reflexões sobre a representação no texto literário. Esses apontamentos podem ser atribuídos à construção de outros textos, como a letra de canção. O crítico argumenta que:

[...] não é a representação dos dados concretos particulares que produz na ficção o senso da realidade, mas sim a sugestão de uma certa generalidade, que olha para os dois lados e dá consistência tanto aos dados particulares do real quanto aos dados do mundo fictício (CANDIDO, 2015, p. 39).

Em “Ode aos ratos” o personagem roedor pratica inúmeras ações, leva terror “do parking ao living”, saqueia a metrópole, retira o sorriso da moça e pratica sua ação

natural, que é roer demasiadamente – a roupa, a roda do carro, o ferro, o barro, o farrapo e o próprio rato. No entanto, mesmo com tantas ações mencionadas ao longo da canção, todas elas podem ser interpretadas como metáforas de ações semelhantes. Pode-se atribuir aos verbos mencionados o sentido de assalto, estupro, fome, desespero, angústia, e não necessariamente ser associada a atitudes reais. A linguagem metafórica é privilegiada ao longo da ode (também no romance de Dyonélio Machado, no qual os ratos são devoradores de seu esforço).

Dessa forma, mencionar detalhadamente as ações de um personagem torna o discurso comum, uma narrativa corriqueira de simples fatos do cotidiano, no entanto, a sugestão dos atos permite uma dialética entre ação, agente e efeito. Essa peculiaridade ameniza a noção de culpa do sujeito/rato, agente que, mediante ao frenético mundo em processo de modernização, tem de escolher entre o que é lícito ou ilícito, justo ou injusto, verdadeiro ou falso, moral ou imoral. Nesse contexto, “quanto mais rígida for a sociedade, mais definido cada termo e mais apertada a opção” (CANDIDO, 2015, p. 41).

Assim, a canção se torna reflexo do meio social, traduz, mesmo que metaforicamente, as opções que circundam o espaço urbano. Nesse contexto, os elementos musicais e textuais estão articulados com as categorias literárias, sociais e culturais. Isso porque a canção não é um discurso autônomo, mas sim, um espaço de significações *mnemônicas*. Na letra da canção, a linguagem metafórica e os elementos inerentes à poesia são permeados de memória e assumem uma função social quando passam a compartilhar as reminiscências de sujeito lírico, com uma linguagem peculiar e diferenciada.

Segundo Octavio Paz (2012, p. 45), “a linguagem é poesia e cada palavra esconde certa carga metafórica”. Ou seja, as palavras dizem mais do que o que está em sua camada aparente, pois elas criam diversas associações metafóricas. Elas transformam os elementos da linguagem em unidades significativas. Com efeito, a estilização da linguagem se concretiza na literatura, seja por intermédio da prosa ou do poema. Conforme o autor: “A palavra solta não é, propriamente, linguagem [...]. Para que a linguagem se constitua é preciso que os signos e sons se associem de tal maneira que impliquem e transmitam um sentido” (PAZ, 2012, p. 56).

No que se refere à relação entre som e sentido, a sonoridade é um elemento bastante explorado na letra da canção, fato que pode ser observado nos vários registros do verbo roer. Vejamos um trecho:

Rato
Rato que rói a roupa
 Que rói a rapa do rei do morro
 Que rói a roda do carro
 Que rói o carro, que rói o ferro
 Que rói o barro, rói o morro
Rato que rói o rato
Ra-rato, ra-rato
Roto que ri do roto
 Que rói o farrapo
 Do esfarra-rapado
 Que mete a ripa, arranca rabo
Rato ruim
Rato que rói a rosa
Rói o riso da moça
 E ruma rua arriba
 Em sua rota de rato

Nestes versos há uma forte recorrência da consoante /r/, que, ao ser pronunciada com frequência, sugere a imagem acústica da ação de roer. São versos com a presença constante de aliteração, recurso tipicamente encontrado na poesia feita para ser lida. No entanto, o fragmento foi extraído da letra de canção e produz também o mesmo efeito de sentido. Mesmo que acrescido de outros elementos específicos da música, entre eles a melodia, o arranjo e a *performance*, a letra traz arraigada em sua tessitura elementos da literatura acadêmica – marca intertextual das letras poéticas de um dos autores de “Ode aos Ratos”, Chico Buarque.

Acerca dos elementos específicos da música, destaca-se a segunda gravação do disco *Carioca*, lançado em 2006. Na primeira versão, gravada especialmente para o musical, com os arranjos de Edu Lobo e Chiquinho de Moraes, o som da flauta é o que mais se aproxima do barulho dos ratos³². Já na regravação, cujo arranjo foi elaborado por Luiz Cláudio Ramos, a canção ganha os sons friccionados da rabeça³³. O novo arranjo musical consegue produzir, com mais precisão, sons que se assemelham ao ruído dos ratos (principalmente quando estão em uma ninhada). De modo semelhante, esses sons friccionados remetem ao ranger dos dentes humanos, sugerindo um comportamento de neurose.

Sobre a regravação, o próprio Chico Buarque chegou a declarar que almejava uma mudança na melodia, com o intuito de se aproximar do ritmo do rap. No entanto, o que surgiu de “novo” foi uma embolada com efeitos eletrônicos.

³²<https://www.youtube.com/watch?v=YhINNbbTJRw> – 17min04segundos (Primeira gravação de “Ode aos Ratos”).

³³<https://www.vagalume.com.br/chico-buarque/ode-aos-ratos.html> - Regravação de “Ode aos Ratos”.

[...] aconteceu que na tentativa de fazer o rap, surgiu a embolada. É parecido, só que tem melodia, mas tem o ritmo dos fraseados, as rimas internas, as aliterações, é meio um pouco Jackson do Pandeiro. Foi interessante isso, aí cobri esse buraco, achei que podia continuar cantando e experimentei isso no estúdio. O Rodrigo (de Castro Lopes), que é o engenheiro de som, sugeriu colocar aquela distorção na voz, que parece som de radinho de pilha. Eu gostei do efeito e tal³⁴.

Como se pode perceber, as referências e memórias musicais do cantor também se refletem em suas composições. Na realidade, elas chegam mesmo a interferir na estrutura musical, gerando novos signos. Nesse sentido, as alterações elaboradas no discurso da música complementaram o sentido da letra. O fato é que na obra de Chico Buarque há um detalhado trabalho de articulação entre componentes musicais, literários e dramáticos.

Voltando à análise da letra, nota-se que a última estrofe apresenta os mesmos recursos fônicos que emulam o comportamento natural dos ratos, que é o ato de roer incansavelmente. Vejamos:

Que rói a rapa do rei do morro
Que rói a roda do carro
Que rói o carro, que rói o ferro
Que rói o barro

O uso da anáfora é recorrente nos versos que descrevem as ações do roedor. Trata-se de uma estratégia linguística que é empregada, com frequência, em muitos textos literários, sobretudo na poesia. A repetição de termos na canção, além de produzir um efeito de prolongamento da ação do personagem roedor, também contribui para fixar na memória do interlocutor as diversas imagens descritas pela letra.

Vale ainda notar que a canção, a partir de um diálogo intertextual, recompõe um trava-língua popularmente conhecido (O rato roeu a roupa do rei de Roma). Porém, a letra propõe um olhar mais moderno. O rei agora é “do morro” e também usa “farrapos”, é um sujeito que busca, ao seu modo, sobreviver em meio aos problemas da cidade moderna. Nessa configuração, letra e melodia ecoam história, memória e literatura no mesmo diapasão, de modo que cada signo apresenta os recursos que lhe são inerentes e significativos.

³⁴<https://cultura.estadao.com.br/noticias/musica,chico-buarque-fala-de-tudo-umpouco,20060506p4091>

A relação entre literatura, história e memória pode ser notada nos mais diversos gêneros e formatos textuais. No caso da letra de canção, ao se fundir com os elementos melódicos, observa-se que ela pode abrigar diversas questões sociais e históricas. No âmbito urbano, esses efeitos, em muitos casos, ecoam por diversas partes da cidade. “Os ratos”, de Chico Buarque e Edu Lobo, por meio de suas ações, expõem no discurso da canção a dinâmica do espaço citadino, o que formula um espaço-canção. Verifica-se no texto que a função desses sujeitos (roedores) é ambígua. O eu lírico mostra os dois lados de uma mesma realidade: os que vivem pelas ruas (que são afetados pelo roedor) e os que estão à margem dela (que praticam as ações).

O discurso lírico da canção apresenta sujeitos esfarrapados que riem do seu próprio semelhante, “os ratos que riem do roto”. No âmbito da música, esse gesto irônico em relação aos esfarrapados também é aludido. Desde o ritmo da canção aos efeitos incorporados à melodia, é possível perceber a proximidade com as paisagens sonoras da cidade. Esses sons que ecoam na canção são uma forma de denunciar os efeitos da modernização e suas consequências, tais como o medo, a necessidade de conviver em ambientes fechados, protegidos e distantes dos “ratos”. E se há alguma dúvida em relação ao animal roedor que fuja pelas ruas da cidade, Manuel Bandeira já nos respondeu em um de seus poemas: *O bicho, meu Deus, era um homem*³⁵.

3.2.2 “Massarandupió”: ali onde ninguém espia

Depois de alguns anos distante dos palcos, Chico Buarque, em 2017, retorna em *Caravanas*, com poesia e recordações, como se observou na análise de “As caravanas”. Seu novo álbum traz textos que envolvem música e letra repletas de poeticidade e memória. Composições que entornam o imaginário do ouvinte e, porque não dizer, do leitor, uma vez que suas letras são permeadas de literariedade, aspecto que permite realizar a análise de suas poemúsicas – fazendo uso da expressão de Carlos Rennó, ao referir-se ao compositor.

A proposta aqui é fazer um estudo analítico da letra da canção “Massarandupió”, que é elaborada dentro de um cenário memorialístico e faz um contraponto com a canção anterior.

³⁵ Vi ontem um bicho/ Na imundície do pátio/ Catando comida entre os detritos. Quando achava alguma coisa/Não examinava nem cheirava:/ Engolia com veracidade. O bicho não era cão,/Não era um gato,/ Não era um rato. O bicho, meu Deus, era um homem (BANDEIRA, 1993, p. 201).

Se, por um lado, “Ode aos ratos” permeia o mundo frenético da cidade proliferada, por outro, a canção a ser analisada circunda pela praia – segundo o eu lírico da letra um ambiente mais tranquilo e paradisíaco, um espaço afetoso de memória. Essa obra apresenta o discurso lírico de um sujeito que se entrega aos fatos do passado para ressignificar o presente e a ação de recordar, não com pesar, mas com afecção de um passado prazeroso e de boas lembranças. Desde os primeiros versos, já é possível identificar que as reminiscências ecoam entre as imagens poéticas que se formam ao longo da construção da letra da canção. Vejamos:

Massarandupió

No mundaréu de areia à beira-mar
De Massarandupió
Em volta da massaranduba-mor
De Massarandupió
Aquele pia
Aquele neguinho
Aquele psiu
Um bacuri ali sozinho
Caminha
Ali onde ninguém espia
Ali onde a perna bambeia
Ali onde não há caminho

Lembrar a meninice é como ir
Cavucando de sol a sol
Atrás do anel de pedra cor de areia
Em Massarandupió
Cavuca daqui
Cavuca de lá
Cavuca com fé
Oh, São Longuinho
Oh, São Longuinho
Quem sabe
De noite o vento varre a praia
Arrasta a saia pela areia
E sobe num redemoinho

É o xuí
Das ondas a se repetir
Como é que eu vou saber dormir
Longe do mar
Ó mãe, pergunte ao pai
Quando ele vai soltar a minha mão
Onde é que o chão acaba
E principia toda a arrebentação
Devia o tempo de criança ir se
Arrastando até escoar, pó a pó
Num relógio de areia o areal de
Massarandupió

Fonte: BUARQUE, Chico. **Caravanas**. Rio de Janeiro: Biscoito fino, 2017, faixa 05.

Inicialmente, no que concerne à voz do sujeito lírico, encontra-se uma *persona* que parte de suas recordações para se transportar para um determinado lugar – a praia de Massarandupió. Um lugar especial que, entre o “mundaréu de areia”, preserva o passado/presente no tempo da memória. Nesse sentido, o espaço geográfico, dentro da letra poética, torna-se um signo de representação semântica. Assim, é em Massarandupió que o sujeito dialoga com suas recordações, rememora suas afeições e, por alguns instantes, revive o tempo passado no presente, dois elementos que serão significativos na construção desse discurso memorialístico – o tempo escoando pó a pó.

Para construir a narrativa de sua canção, Chico Buarque traz um campo semântico direcionado, através de analogias, à passagem do tempo. O desejo de reter na memória as lembranças do pequeno bacuri é também o desejo de parar o tempo, pois, como já se mencionou, a relação entre memória e tempo é algo indissociável. Jaques Le Goff (1992), fundamentado nas concepções de Santo Agostinho, faz importantes observações acerca da relação entre os três tempos que se envolvem diretamente com a memória:

Santo Agostinho exprimiu, com profundidade, o sistema das três visões temporais ao dizer que só vivemos no presente, mas que este presente tem várias dimensões, ‘o presente das coisas passadas, o presente das coisas presentes, o presente das coisas futuras’. (LE GOFF, 1992, p. 205)

Como é possível perceber, o jogo entre o passado, o presente e o futuro, estão sempre dimensionados no campo do tempo, seja este o tempo *Cronos* ou tempo Mítico. O que se recorda no presente, direta ou indiretamente, está associado ao que já foi vivido, ao que se vive ou o que se deseja viver. Na letra poética em análise, o desejo do eu lírico é que o tempo de criança passe a “escoar pó a pó”. Mesmo que o discurso do eu lírico seja de recordação, os tempos verbais indicam, em sua maioria, o porvir, um desejo futuro. A voz do poema recorda o passado no presente e deseja alterar o futuro: Devia o tempo de criança ir se/ Arrastando até escoar, pó a pó/ Num relógio de areia o areal de Massarandupió. Diante desses enunciados, o *tempo do*

locutor,³⁶ em referência ao pensamento de Emile Benveniste (1976), é o aspecto que redimensiona o discurso dentro de um tempo poético.

Para Angela Guida (2013), o tempo poético pode ser entendido como algo desvinculado da sucessão de períodos, um tempo mais direcionado pelo coração, pelo sentimento. Conforme a autora, “mais do que possuir uma cronologia indestrutível, diríamos que no coração não há cronologia, ou, ainda que houvesse, decerto, ela se daria em um tempo próprio e esse tempo não cabe em medidas” (GUIDA, 2013, p. 38). Dessa maneira, a memória associada ao tempo encontra-se mais intimamente interligada ao tempo mítico, ou seja, ao tempo poético. Em diálogo com o pensamento de Octavio Paz, Angela Guida (2013) argumenta que o tempo da memória, assim como o poético, abraça todos os tempos. Em sua visão, o que permanece na memória é o tempo poético.

As imagens poéticas constituídas ao longo da canção revelam o espírito e o desejo do sujeito lírico que retoma os primeiros passos do guri. Um tempo que poderia abandonar qualquer entendimento imediato, que abre espaço para o sentimento, para o desejo. Um tempo de contemplação e nada mais – uma disputa entre o *Kairós* (na mitologia grega representado por um jovem em fuga) e o *Aion* (personificação de um tempo sem medida, sem fronteiras, sem começo e sem fim) (GUIDA, 2013).

Para dar continuidade às referências temporais memorialísticas, a mão que escreve registra, na letra da canção, outras analogias referentes ao tempo. Entre elas, destacamos o relógio de areia – tradicionalmente conhecido como ampulheta, instrumento utilizado para medir o tempo, um convite à reflexão. Observar o tempo “escoar pó a pó” faz com que se pense nas ações e sentimentos que o tempo constrói e destrói. O esforço do eu lírico, em “Massarandupió”, é de manter essa ampulheta sempre ativa, mesmo diante da passagem do tempo. A tentativa de voltar ao passado, assim como virar o relógio de areia, faz as cenas retornarem à memória. Uma estratégia de fazer o passado se presentificar. A analogia temporal estabelecida na letra da canção faz uma referência direta às leis naturais e imutáveis. A lei da

³⁶Emile Benveniste é um dos estudiosos responsáveis por difundir a teoria da subjetividade na linguagem. Para o autor, é possível pensar em indicadores de subjetividade partindo da relação entre três aspectos: a pessoa, o tempo e o espaço. Essas referências, registradas através dos pronomes e outros dêixis, dentro de um contexto discursivo, auxiliam na identificação de determinados aspectos afetivos, pois “a linguagem só é possível porque cada locutor se apresenta como *sujeito*, remetendo a ele mesmo como *eu* no seu discurso. Por isso, *eu* propõe outra pessoa, aquela que, sendo embora exterior a ‘mim’, torna-se o meu eco – ao qual digo *tu* e me que diz *tu*” (BENVENISTE, 1976, p. 286, grifos do autor).

gravidade, que puxa a areia para baixo na ampulheta, pode ser comparada à lei natural da vida humana, que inevitavelmente se acaba. Enfim, os momentos vividos passam. É o que revela o seguinte fragmento:

Quando ele vai soltar a minha mão
 Onde é que o chão acaba
 E principia toda a arrebentação
 Devia o tempo de criança ir se
 Arrastando até escoar, pó a pó
 Num relógio de areia o areal de
 Massarandupió

A letra encontra-se estruturada em três estrofes, assim como as três fases da vida. Não por acaso, logo na primeira estrofe é que surge o menino, o pequeno guri, caminhando sozinho em volta da massaranduba-mor. O trecho é narrado pelo sujeito lírico, mas quem domina a cena é o pequeno, no instante em que aprende a dar os seus primeiros passos. Ainda que distante da fase adulta, o pequeno já ganha notoriedade no cenário dos adultos. Ele é o bacuri, o objeto de afecção do sujeito que recorda. A ênfase é dada também através da sequência de pronomes demonstrativos (aquele). Isso revela que nenhum outro objeto terá em seu discurso importância igual “aquele neguinho”. E é exatamente esse tempo que se deseja parar, reter no *Chronos* e na memória.

Aquele pia
 Aquele neguinho
 Aquele psiu
 Um bacuri ali sozinho
 Caminha

Na última estrofe, o tempo é o da “arrebentação”. Processo natural que ocorre com as ondas quando tocam a praia, o que se assemelha aos passos de uma criança tocando o chão. A agitação das águas do mar é constituída por movimentos que chegam a ser imperceptíveis, mas também podem ser fortes e essa alternância é o que gera a arrebentação. Com o indivíduo, o processo é semelhante, os primeiros passos, ainda imperceptíveis, vão ganhando força e em um curto período, o menino já deseja soltar a mão de quem o conduz pelo caminho. Quem observa a cena, agora na memória, apenas deseja sempre visitar suas recordações lembrando-se do tempo que já passou.

Partindo das considerações de Santo Agostinho, diante da célebre indagação sobre o que é o tempo (O tempo é o quê, afinal?), Comte-Sponville (2006) expõe seu

ponto de vista. Para o filósofo francês, o tempo se assemelha a algo indefinível, inapreensível, “como se só existisse em sua fuga”. Assim, o conceito torna-se paradoxal, ao mesmo tempo em que é indescritível, sua experiência é clara e perceptível. É uma evidência e um mistério. “Ele só se revela ocultando-se, só se entrega em sua perda; só se impõe a todos no próprio momento pelo qual de todos escapa. Todos o conhecem, ou reconhecem; ninguém o vê cara a cara” (COMTE-SPONVILLE, 2006, p. 17). No que se refere à canção “Massarandupió”, o sujeito lírico menciona que deveria mesmo “o tempo de criança ir/ se arrastando”, ou seja, estar sempre próximo do sujeito que o carrega e passar lentamente, como uma arrebenção, quase imperceptível pelas águas desse local mais que especial – a praia de Massarandupió.

Dentro do campo topográfico da canção, o areal de uma praia foi o cenário selecionado pelo sujeito lírico. Através desse espaço as recordações são elencadas e expostas ao leitor/ouvinte da canção. Uma escolha que pode desempenhar dupla função, ao mesmo tempo confortável e sugestiva. Conforme se mostrou, na perspectiva de Assmann (2011) a memória do local torna-se confortável porque está por si situada nos espaços específicos, e sugestiva porque aponta para a possibilidade do local tornar-se sujeito. Assim, esses ambientes estão repletos de recordação e, ao que parece, possuem uma memória que está para além dos limites da memória humana.

Assmann (2011), em suas investigações sobre os locais, categoriza diversos ambientes de memória: locais de gerações, locais sagrados e paisagens míticas, locais da memória exemplar, ruínas, sepulturas, locais de memória e contragosto, locais honoríficos. A praia de Massarandupió se enquadra no âmbito dos locais honoríficos, ou seja, espaço a que se confere consideração, respeito, independentemente do valor material ou real. O vínculo familiar, na maioria das vezes, é um dos motivos que confere ao ambiente a sua valorização. No contexto de análise, o barulho das ondas, a proximidade do mar é o que traz vitalidade ao sujeito que recorda. Suas lembranças categorizam a praia como um lugar honorífico, singular. E a canção, por consequência, passa a ser o espaço-canção do sujeito que retoma essas questões.

Em relação ao espaço na literatura, percebe-se que ele exerce variadas funções. Como já mencionado, as duas funções básicas são a localização e a interação. Na primeira, o espaço funciona como uma espécie de pano de fundo,

enquanto na segunda ele não só localiza, mas também se inter-relaciona com o personagem. As abordagens sobre espaço aqui apresentadas, enquanto categorias do texto literário, serão direcionadas pelas discussões de Ozíris Borges Filho e Sidney Barbosa (2009), que organizaram o livro *Poéticas do Espaço literário*. Este trabalho contém uma sequência de textos que auxiliam na compreensão dos estudos que relacionam o espaço e o elemento literário. Segundo os organizadores, as categorias de espaço constitutivas do texto literário sempre se encontram no plano do conteúdo e aprofundam suas nuances no plano da expressão. Observar como os sujeitos são afetados pelo espaço é o princípio que conduz para uma efetiva relação entre os espaços circundantes e o modo como os sujeitos são percebidos.

Sobre isso, Filho e Barbosa (2009, p. 169) afirmam: “O ser humano se relaciona com o espaço circundante através dos sentidos. Cada um deles estabelece uma realidade de distância/proximidade com o espaço”. Sendo assim, não raramente pode-se identificar em textos poéticos a referência (indireta ou diretamente – como no caso da canção em análise) a um aspecto da sensorialidade-espaço. Se na cidade tínhamos os repetidos /r/r/r/ neuróticos dos ratos, roedores humanos, roendo e circulando por espaços fechados, na praia há outra sonoridade. A praia apresenta uma paisagem sonora composta, sobretudo, pelo som das ondas sob a suavidade arenosa e aberta.

Ainda no livro *Poética do Espaço Literário*, o texto “Um olhar sobre o espaço em *The God of Small Things*”, de Luciana Camargo, apresenta algumas percepções sobre o poético e o espaço. Para a autora “o espaço é definido como conjunto de signos que produz um efeito de representação” (CAMARGO, 2009, p. 17). No caso da canção em análise, a praia de Massarandupió e os elementos que compõe a sua geografia é o espaço onde as imagens do passado se reprojeta:

Ali onde ninguém espia
Ali onde a perna bambeia
Ali onde não há caminho

O espaço literário “é impregnado de axiologias, nenhum lugar representado no texto é neutro, todos eles possuem significados, que são ressignificados constantemente, pois as personagens vivem/convivem *nele* e *com ele*” (CAMARGO, 2009, p. 18-19, grifos meus). Do ponto de vista teórico do espaço literário, tal como se

entende aqui, tudo o que interessa ao leitor encontra-se nesse lugar finito, que é o texto.

O espaço pode ser classificado em três categorias: espaço imaginoso, fantasista e realista. Na canção em análise, o espaço do texto se enquadra no *Espaço realista* – é aquele que se aproxima o máximo da realidade do público. Nesse caso, o narrador se vale de citações e descrições de lugares existentes. Ele cita prédios, ruas, praças, etc. que são co-referências para o leitor real. Esse tipo de espaço sempre esteve presente na literatura e tem como um de seus principais efeitos de sentido o de dar verossimilhança à obra literária (CAMARGO, 2009, p. 20). Para Matoré (1976 Apud CAMARGO, 2009), não apreendemos o espaço somente pelos nossos sentidos – sobretudo pela visão –, nós o vivemos, nós projetamos nele nossa personalidade, somos ligados a ele por laços afetivos: o espaço não é apenas perceptivo, sensório-motor ou representativo, ele é vivido – “memória das ondas a se repetir”.

Como se pode notar nas discussões anteriores, as recordações que compõem o texto buarqueano mostram, desde os primeiros versos, o repertório de imagens que constituem um acervo poético. A memória funcional do eu lírico evoca os fatos passados e os elenca de modo singular. Desse modo, o que aparentemente não se configuraria como algo simbolicamente representativo, dentro da canção, ganha sentido, tanto para o interlocutor como para quem o enuncia. Nas palavras de Assmann (2011), a memória funcional, também concebida como uma memória habitada, tem como característica principal a sua ligação com a seletividade e a vinculação aos valores e à orientação para o futuro – um plano onde a memória é consciente. Assim, “as lembranças e experiências são mantidas à disposição, à medida que se situam em determinada configuração de sentido” (ASSMANN, 2011, p. 147). Essas características memorialísticas ajudam a compreender a seleção de imagens elaboradas pelo eu lírico, o cuidado com a narrativa dos fatos e com a sua ordenação, pois:

[...] a memória funcional é seletiva e atualiza apenas um fragmento do conteúdo possível de recordação. ‘Em razão do tempo, muitas coisas provisionadas nas despensas da experiência viva ficam de fora dessas histórias e jamais serão narradas ou enunciadas. Ficam em estado amorfo, sem ordem nem contorno’ (ASSMANN, 2011, p. 148).

O recorte descrito na letra poética torna-se o todo significativo para o enunciador. O sujeito que se encontra diante *do mundaréu de areia à beira-mar* passa

a contar, de maneira paralela, suas lembranças. A cena do “bacuri” caminhando sozinho na praia começa a se constituir como uma imagem poética, ganhando assim o seu sentido. O que, inicialmente, pode ser entendido como elemento desprovido de estrutura, desconexo, passa a integrar a memória funcional do eu lírico. Assmann (2011), ao fazer uso das palavras de Maurice Halbwachs, caracteriza esse processo como “delineamento de molduras”.

Nesse sentido, as recordações projetadas na praia, mesmo sendo vivenciadas por dois sujeitos – um que lembra e outro que é lembrado – formam sua moldura na perspectiva de um deles apenas. Para Maurice Halbwachs (2006), os momentos vivenciados coletivamente ganham mais dimensão em nossas lembranças. A presença do outro, também em nossas recordações, ajuda a remontar o quebra-cabeça que nossa memória, na maioria das vezes, não é capaz de constituir com perfeição. O pesquisador ainda acrescenta que, dentre os episódios coletivos, aquele que foi mais afetado lembrar-se-á com mais intensidade, trazendo à memória pequenos detalhes.

A valsa composta por Chico Brown, com letra do seu avô, Chico Buarque, é uma das primeiras parcerias entre os dois. A analogia com a vivência da família é inevitável: o texto pode ser associado às lembranças de um sujeito que, na maturidade, recorda os primeiros passos de uma criança. Embora não haja necessidade de se contestar a veracidade dos fatos narrados, pois se trata de um texto ficcional, sua relação com a memorialística familiar torna-se possível. Sobre esse aspecto, pode-se ressaltar que a memória, ao longo do texto buarqueano, vai sendo construída e registrada através das recordações de quem agora compartilha suas vivências.

Para Silvana Maria Pantoja Santos (2015), o autor pode elaborar seus textos, mesmo que ficcionais, baseando-se em seu acervo de memória real. A pesquisadora mostra as possibilidades de formulação do acervo de memória de um artista e quais suas possibilidades de ampliação. Fazendo uso das considerações de Wilemat (2009, Apud SANTOS, 2015, p. 27), ela esclarece que a memória da escrita, por mais sistematizada que se possa parecer, pode se afastar do esboço e se ramificar com outros encadeamentos, algo que seria próximo, em termos de memória, à estrutura rizomática, discutida por Deleuze e Guattari (1995).

Para complementar seus argumentos, Santos (2015) relembra as concepções de Santo Agostinho, que compara a memória a um *vasto palácio*, com diversos

compartimentos, que o homem pensa ter um controle consciente sobre esses materiais. Em diálogo com o pensamento de Freud, a autora mostra que os conteúdos da memória “se imbricam e se revezam, sobre os quais o sujeito, muitas vezes, não tem pleno controle” (SANTOS, 2015, p. 29). Assim, é possível identificar dentro da narrativa, em prosa ou em verso, fatos aleatórios, falas soltas e eventos pontuais que se entrecruzam e formulam o feixe de sentido do texto.

Santos (2015), em concordância com Beatriz Sarlo, pesquisadora argentina sobre literatura e memória, acrescenta que a memória da escrita seria o resultado dos próprios percalços do ato *mnemônico*, ou seja, um processo de revelação das coisas lembradas e do encobrimento do que se dissipa. Outro ponto destacado pela pesquisadora diz respeito às “imagens recorrentes territorializadas que se (des)territorializam sob forma de novos arranjos por meio de imagens poéticas” (SANTOS, 2015, p. 31). Dessa forma, pode-se citar a árvore que origina o nome da praia e é homônima à canção, que ganha *status* de massaranduba-*mor*, ou seja, de algo singular. As recordações em torno desse símbolo maior também ganham notoriedade e necessidade de registro na letra poética, em especial, por causa do tempo e do espaço que a compõe.

É notório que as reminiscências do espaço praiano tornam-se essenciais para a existência do sujeito que as evocam no tempo presente. O “xué das ondas a se repetir”, reforçado pela letra e pela melodia, é o que traz vitalidade para o eu lírico, que chega a se indagar: Como é que eu vou saber dormir longe do mar? Para não perder o sentido de suas recordações e permanecer com essas imagens sempre atualizadas na memória, o sujeito “cavuca daqui, cavuca de lá” e faz dessa ação o seu prazer. É o estímulo sonoro que faz evocar as lembranças de um tempo e um espaço específico.

Logo no início da última estrofe, o barulho das “ondas a se repetir” ganha personificação – É o xuá!!! O eu lírico não apenas recorda o barulho das ondas, ele canta (e convida a cantar com ele) o barulho que ameniza as angústias da saudade e intensifica suas lembranças. No âmbito musical, o som de uma harpa acompanha o verso, um recurso do arranjo que é bastante sugestivo. A harpa é um dos instrumentos mais antigos da humanidade, surgiu por volta do século II a.C e é um dos sons mais utilizados para representar a passagem do tempo – um aspecto de destaque na construção da letra da canção. Para Solange Ribeiro (2003), a escolha do instrumento musical que acompanha uma determinada letra exerce influência no processo de

interpretação, pois complementa o sentido do texto que é composto por letra e melodia. Além disso, vale notar que as notas longas da melodia, junto ao andamento lento da canção, contribuem para enfatizar o desejo que o sujeito lírico tem de parar o decurso do tempo.

Em um fragmento da última estrofe, o texto apresenta seus personagens: um pai (ou alguém que pode ser considerado como pai) que recorda a infância do filho. No verso *Ó mãe, pergunta ao pai/ Quando ele vai soltar a minha mão*, o eu lírico provavelmente refere-se aos primeiros passos de uma criança, que ainda é conduzida por um adulto, mesmo já se sentindo capaz de caminhar sozinha. O desejo de segurar a mão do pequeno é uma metáfora do desejo de se prender às lembranças, uma estratégia de driblar a passagem do tempo, algo que só é possível na memória. Para Assmann (2011, p. 162) “o fenômeno da memória é resistente à descrição mais direta e incide em processos metafóricos”. Esses processos metafóricos permitem demarcar conceitos, orientar teorias e figurar pensamentos.

Nas palavras de André Comte-Sponville (2006, p. 77), acerca da *insuprimibilidade* do tempo, “o tempo é tão insuprimível (no sentido do futuro) quanto irreversível (no sentido do passado), ou antes, ele é insuprimível nos dois sentidos”. Assim, recordar, no presente, seria encontrar o limite entre esses dois aspectos intransponíveis. Em muitos trechos da composição, o sujeito lírico chega a reconhecer a fragilidade de suas lembranças e como recordar é uma tarefa árdua e está para além do desejo. É ir “atrás do anel de pedra da cor de areia”. Mesclando o clássico e o popular (uma valsa e ditados populares), o eu lírico, a todo o momento, pede a São Longuinho para não deixar que seja esquecido o tempo de criança em Massandupió. Um tempo que será sempre presente na memória de quem cantar a canção.

3.2.3 “Xote da navegação”: entre o vilarejo e a embarcação

“Xote da Navegação” é uma canção de Chico Buarque composta em parceria com Dominginhos, que enviou a música “Xote russo” para o amigo e esperou quase quinze anos até a letra ser elaborada. A junção da música do artista nordestino com a letra do compositor carioca foi lançada em 1998, no disco *As Cidades*, que é composto, em sua maioria, por músicas inéditas.

Essa canção expõe um sujeito lírico que se encontra no limiar do mundo real e do mundo onírico. Ao navegar pelo rio, esse sujeito também navega em seus

sonhos. Mesmo que por alguns instantes, abre mão do real para visitar suas recordações e, através do tempo poético, retorna ao tempo vivido. Permeada de metáforas poéticas, a relação entre tempo e memória acompanha as recordações da voz do texto, que ecoam narrativas do passado, mas ainda presentes em seu imaginário.

Vale registrar uma breve síntese do percurso desta tese pelos diversos espaços representados nas canções: saindo do frenético mundo urbano – do centro da *city*, ambiente dos grandes shoppings, dos enormes edifícios –, passando pela praia, aquele mundaréu de areia, agora a análise se encaminha em direção a um vilarejo e a uma embarcação. São áreas distantes, em termos geográficos e comportamentais, do frenesi do centro urbano, mas que preservam suas particularidades. Assim, o lugar, o rio, a embarcação e o vilarejo são espaços de memória que não escapam às reminiscências do discurso lírico presente na canção. Vejamos a letra:

Xote da navegação

Eu vejo aquele rio a deslizar
O tempo a atravessar meu vilarejo
E às vezes largo o afazer
Me pego em sonho a navegar

Com o nome Paciência
Vai a minha embarcação
Pendulando como o tempo
E tendo igual destinação
Pra quem anda na barcaça
Tudo, tudo passa
Só o tempo, não

Passam paisagens furta-cor
Passa e repassa o mesmo cais
Num mesmo instante eu vejo a flor
Que desabrocha e se desfaz
Essa é a tua música
É tua respiração
Mas eu tenho só teu lenço em minha mão

Olhando meu navio
O impaciente capataz
Grita da ribanceira
Que navega pra trás

No convés, eu vou sombrio
Cabeleira de rapaz
Pela água do rio que é sem fim
E é nunca mais

(HOLLANDA, 2006, p. 418)

As questões inerentes à temporalidade presentes nos versos da canção remetem, a princípio, às considerações de Santo Agostinho (1981) no tocante à existência do tempo e suas variantes entre passado, presente e futuro. Essa letra sugere também a capacidade que o sujeito tem de narrar fatos sobre um período que já não existe e, assim, expor sobre fatos que ainda não aconteceram – considerando o limiar entre a memória do vivido e a memória imaginada.

Sobre esse aspecto, Foucault (1984) chama a atenção para a necessidade que o sujeito tem de se atentar aos espaços que o circunda, especialmente os que insistem em “aparecer” em suas preocupações. Para o filósofo, o que permanece na memória, ocupando nossas recordações, é o que ainda encontra lugar no limiar entre o tempo e o espaço. Assim, ao estabelecer a relação entre a história e suas lembranças, o sujeito torna-se capaz de alternar esses espaços e classificá-los como profanos ou como supracelestiais. E isso ocorre porque “estamos em uma época em que o espaço se oferece a nós sob a forma de relações de posicionamento (FOUCAULT, 1984, p. 413). O autor pontua também que existem, provavelmente em qualquer cultura, os lugares reais e os efetivos – que são espécies de contrapositionamentos, ou até mesmo utopias. Surgem das contestações e sentidos invertidos, são espécies de “lugares que estão fora de todos os lugares”, no entanto, são efetivamente localizáveis. A essa experiência, Foucault (1984) chamou de heterotopia e atua como uma espécie de espelho, pois é a partir desse reflexo de si mesmo que o sujeito se percebe nesse espaço irreal onde “não” está.

O espelho atua como um elemento retroativo, assim como o barco que “navega para trás”, de modo que o sujeito se descobre ausente no lugar em que estava e se percebe distante. E os caminhos que se seguem, a partir de então, são guiados pelos caminhos que se abrem virtualmente em seu imaginário. Portanto, é somente a partir desse distanciamento do lugar absoluto que se é capaz de chegar a esse lugar fora do lugar. A transposição para as heterotopias partem sempre de onde estamos realmente. Na canção em análise, ao retornar ao passado apenas em seu pensamento, o sujeito lírico faz do barco uma heterotopia – seu espaço-canção, pois é a partir dele que o eu lírico repensa o seu presente através de outros espaços localizados no passado, mas ainda presentes na memória. Por meio deles, o sujeito

imagina outras perspectivas para o seu futuro, ou seja, passa a ressignificá-lo a partir das lembranças dos espaços localizados no passado. Nesse entremeio, sente-se efetivamente em um ambiente virtual – entre o passado e o futuro – e não mais fincado no real, onde se encontra de fato, circunstância em que “tudo passa, só o tempo não”.

Ancorados nesse pensamento, essa habilidade de narrar o passado, segundo Agostinho (1981), é possível porque quando esses acontecimentos atravessam os nossos sentidos, eles gravam no espírito uma espécie de vestígio. Desse modo, a memória, composta de imagens do passado, das coisas que já não são, concretizam-se nas palavras – ou seja, no presente das coisas passadas.

O mesmo procedimento ocorre com as coisas futuras. A perspectiva do que ainda não foi vivido atua como uma sucessão de instantes que se espera que ocorram e, quando narrados, na escrita ou na fala, incitam o presente das coisas futuras. Essas coisas ocupam o espaço da mente, onde nada foge ou escapa a ela, ou até mesmo existe fora desse espaço (in)consciente. Portanto, a tríade que sustenta o pensamento sobre a temporalidade em Santo Agostinho (1981) tem por base esses pilares: o presente das coisas passadas, o presente das coisas presentes, o presente das coisas futuras.

No que se refere a essas questões acerca do tempo, André Comte-Sponville (2006), na mesma esteira do pensamento de Santo Agostinho, defende a ideia de que a temporalidade só existe porque nós nos lembramos de algo do passado. Ao passarmos do tempo real, e este não mais existir, o que sobrevive é o tempo pretérito. Neste sentido, o texto literário passa a ser a âncora tanto para o eu lírico, como para o tempo perdido. Segundo o autor:

[...] a temporalidade não é o tempo tal como ele é, ou seja, tal como passa; é o tempo tal como dele nos lembramos ou como o imaginamos, é o tempo tal como percebemos e o negamos (já que retemos o que não existe mais, já que nos projetamos em direção ao que ainda não existe), é o tempo da consciência. (COMTE-SPONVILLE, 2006, p. 32)

Neste contexto, entre as idas e vindas das lembranças, é comum encontrar nos textos literários uma forte ligação com as questões de temporalidade e, conseqüentemente, com a memória. Em outras palavras, o tempo poético, descompromissado com a linearidade, mantém uma forte relação com o vivido, ou seja, com as lembranças que pouco a pouco alcançam o reservatório da memória

individual e, por vezes, concretizam-se nas mais diversas formas de manifestação poética.

Em “Xote da navegação”, o eu lírico está notadamente movido pelos anseios da alma, ao observar o rio que desliza diante dos seus olhos – como se nota na presença do verbo *ver*. O rio é capaz de cessar suas atividades rotineiras e atravessar a linha tênue existente no tempo cronologicamente marcado, mas que no imaginário do sujeito ganha novas conotações. Passa a ser um tempo movido pelo desejo de retroceder ao presente das coisas passadas, ancorado no presente das coisas presentes, isto é, em suas recordações.

Eu vejo aquele **rio** a deslizar
 O **tempo** a atravessar **meu vilarejo**
 E às vezes largo o afazer
 Me pego em sonho a navegar

O sonho de navegar pelo passado é que motiva o presente. Observa-se a existência de um sujeito lírico que, às vezes, desapega-se de suas obrigações para apreciar não somente o rio, mas as suas próprias recordações. Sobre a estrofe que inicia a canção, é possível destacar dois aspectos que suscitam discussões posteriores e que se desenvolvem ao longo da letra poética: a) o rio como tempo; b) o vilarejo e a embarcação como o sujeito que narra sua história.

A relação entre memória e espaço citadino no discurso lírico de Chico Buarque, conforme se registrou em capítulos anteriores, encontra-se atrelada aos aspectos da representação simbólica e mostra a posição dúbia do sujeito. Essa posição oscila entre a euforia/alegria e a denúncia/inconformidade em torno do lugar que ocupa. Falar do espaço é discorrer sobre o próprio sujeito que o ocupa e que, por consequência, carrega consigo (ou constrói?) as características que auxiliam a compor sua paisagem. Com efeito, o ponto de vista do sujeito sobre os espaços fora da esfera geográfica do “Rio de Janeiro” é, em sua maioria, um olhar distante, de quem espera que a ampulheta do tempo recomece, que novos lugares sejam (re)ocupados e ressignificados ou até mesmo revisitados. A inconformidade com o lugar que o corpo ocupa e leva a mente, o imaginário, é o que provoca o anseio de regresso ao passado.

A letra em análise desperta possibilidades existentes entre a temporalidade nos meandros da memória e as virtudes da dinamicidade do tempo, comparando-o

com o curso do rio – metáfora utilizada com assiduidade na poesia³⁷. Segundo a tradição de Heráclito, que refletiu sobre as constantes mudanças da natureza, “não é possível o sujeito mergulhar duas vezes na mesma água e no mesmo rio”, como já mencionado em páginas anteriores, pois tanto o homem quanto o rio já não são mais os mesmos. Enfim, com a passagem constante do tempo, tudo se modifica.

Enrique Unternbäumen (2019), ao escrever sobre as metáforas do tempo e suas variantes na poesia, argumenta que as questões que envolvem o sujeito e o tempo podem ser analisadas a partir de três aspectos: I) tempo é espaço; II) tempo como movimento; III) tempo como movimento do observador. O autor acrescenta que as construções metafóricas nos textos poéticos, entre os quais algumas letras de canção, mesmo que falem sobre diferentes temáticas, possuem um elemento em comum, que é o tempo – tempo que pode ser compreendido conforme os três aspectos supracitados.

Essas relações filosóficas e poéticas podem se consolidar através das palavras, a exemplo dos vocábulos “navegar” – com o significado de “guiar o destino da vida”; e “caminho” – com o significado de “vida”, etc. Outro recurso bastante presente nos textos é o uso de figuras literárias, como a metáfora poética, a símile e a comparação, utilizadas para a expressão de metáforas conceituais. Com efeito, os próprios versos da canção que não apresentam uma evidente relação metafórica – como “Tudo, tudo passa/ Só o tempo, não” – possuem uma relação com as questões temporais, seja como movimento do tempo ou como movimento do observador.

Para Unternbäumen (2019), a referência ao curso do rio, sem dúvida, é uma das concretizações poéticas mais frequentes ao último aspecto, ocasião em que o sujeito se encontra como o ser que observa o fluxo das águas e, conseqüentemente, do tempo, identificando sua direção do passado para o futuro. Nesse âmbito, mesmo alternando as variantes possíveis, ou até mesmo das formas de materialização das metáforas, o significado geral da expressão é que transforma a estrutural conceitual das analogias referentes ao tempo e/ou rio. Em seu texto, no trecho específico sobre a canção “Xote da Navegação”, Unternbäumen (2019), pontua:

³⁷Lya Luft – O tempo está sempre passando/ é como a água de um rio/ a cada instante tudo muda/ até a gente não é a mesma pessoa de um segundo atrás; Manoel de Barros – O rio que fazia volta/atrás da nossa casa/era a imagem de um vidro mole... essa volta que o faz/se chama enseada; João Cabral de Melo Neto – A cidade é passada pelo rio como uma rua/é passada por um cachorro/ uma fruta por uma espada...

Imaginariamente (em sonho ou em devaneio), o observador estático abandona sua localização às margens do rio e se lança na aventura, a bordo de uma barcaça, levando consigo, não obstante, sua condição inicial de imobilidade. No entanto, ao permanecer imóvel diante do fluxo do rio, a única possibilidade de movimentar-se reside na transferência de sentido do tempo, pois o sujeito permanece estático, mas o barco não é conduzido para frente, sim para trás. Ao deter o fluxo do rio, se detém também a passagem do tempo. Com ele, *por* e *para* o navegante estático tudo passa, menos o tempo. Em sua barcaça, o tempo se eterniza por um rio com águas infinitas (UNTERNBÄUMEN, 2019, p. 87. Tradução minha).

Diante da narrativa que se concretiza na letra buarqueana, o autor defende que, do ponto de vista da filosofia, o texto poético realiza uma alternância entre as conceituações de metáforas e as relações de tempo, com um discurso entre o “tempo como movimento” e o “tempo como movimento do observador”. Em “Xote da navegação” há dois momentos distintos, mas que se complementam: quando o sujeito observa o tempo passar e quando esse mesmo sujeito volta no tempo, evocando os fatos passados. Nesse contexto, o passado existe para preservar nossas vivências no presente e é também uma maneira convicta de que presenciamos ou vivenciamos algo. O reflexo presente no espelho só é possível porque existe algo no passado para ser recordado, para que possa refletir no presente. Na perspectiva de Comte-Sponville (2006), a consciência está diretamente ligada à memória, o que passou não depende mais de nós, mas sim da memória para continuar a existir.

A seguir, um fragmento de outra canção buarqueana, “Um tempo que passou” (1983), composta em parceria com o artista português Sérgio Godinho. Essa letra poética faz uma forte referência ao tempo perdido, escondido, ou quiçá, guardado na memória. Evidências de um sujeito lírico que tem consciência de que o passado não retorna e de que o tempo não para, por isso, insiste em aproveitar, em correr atrás do tempo que passou, como forma de ressignificação do presente.

Um tempo que passou

Vou
 Uma vez mais
 Correr atrás
 De todo o meu tempo perdido
 Quem sabe, está guardado
 Num relógio escondido por quem
 Nem avalia o tempo que tem

[...]

O tempo correu
O tempo era meu
E apenas queria
Haver de volta
Cada minuto que passou sem mim

Fonte: (HOLANDA, 2006, p. 348 – 349).

A escrita literária é também um reforço do exercício neurológico de evocar as memórias. Os quadros de representações do pretérito são apresentados pelo sujeito lírico por intermédio do imaginário. O cérebro converte a realidade vivida em códigos e evoca por meio de outros códigos, os quais são trabalhados literariamente e expresso por intermédio de uma linguagem peculiar, mas que apresenta um sentido, seguindo uma contiguidade inerente a cada gênero. Como mencionou Izquierdo (2002, p. 21), “costumamos traduzir imagens, conhecimentos e pessoas em palavras”. Sabendo que “memórias e sonhos [...] resistem como ilhas no meio do rio” (LUFT, 2014, p. 30).

Acacio Netto (2019), em seu texto *Entre o trajeto e a narrativa: o lugar aos olhos do passante*, retoma as questões de memória como elemento essencial para se falar em espaço, tempo e poesia. Ancorado no pensamento de Bachelard, sobre poética do espaço, o autor afirma que decifrar o cotidiano pode ser um modo de descrever o fenômeno da imagem poética no momento em que ela emerge, posto que tem uma felicidade própria, “que pode representar um universo próprio. É um recorte da própria cidade” (NETTO, 2019. p. 10).

Foucault (1984), no tocante ao espaço, destaca como este pode ser constituído de diversas facetas e que todas essas variantes dependem do modo como nós percebemos o ambiente, ou seja, da forma como nós o ressignificamos e do modo como nós nos lembramos dele. Essas oscilações se alternam entre os espaços de nossas paixões (leve, transparente e etéreo) e espaços obscuros (pedregoso, embaraçado), concebendo assim “um espaço que pode ser corrente como a água viva, um espaço que pode ser fixo, imóvel como a pedra ou como o cristal” (FOUCAULT, 1984, p. 414).

Para Graça Aquino (2005, p. 34), quando a voz lírica faz uso dos resíduos do passado para estilizar sua escrita, está pautada em um esquema de “vida-memória-poesia”. Os textos literários que incorporam em sua tessitura a característica de

memorialísticos são as reminiscências de uma *persona*, que, reelaboradas com combinações literárias, surgem como algo novo. Olhando para o passado, o sujeito lírico revela em seus textos “ecos de um tempo abolido através dos anos, mas que resiste na memória” (AQUINO, 2005, p. 75). Angela Guida (2013, p. 47), afirma que “o tempo que persiste na memória é o tempo poético”.

Na letra da canção, observa-se que as lembranças, quando reelaboradas, engendram uma nova imagem do que se passou. Evocar a memória é uma maneira de reproduzir um novo significado em torno do passado. As reminiscências unem-se ao esforço de recordar uma imagem. Um código que se transforma em outro código, agora verbal. Um elemento externo provoca-lhe sensações outras, pois, “Tudo passa/ Só o tempo não”.

A particularização de uma lembrança, na perspectiva de Bergson (1999), pode ser considerada uma espécie de contração do real. Isso faz com que, no texto literário, as imagens sejam apenas idealizadas, ficcionalizadas, mas tendo como ponto de partida o real. Para o teórico, a memória, acionada pelo mundo exterior, é capaz de traduzir imagens puras, porém, estas podem ser confundidas com a imaginação do sujeito. Neste sentido, a memória torna-se um jogo de formas entre as camadas de percepção e a multiplicidade dos momentos vividos no passado. Este fenômeno ocorre porque nossas experiências acumulam imagens (lembranças) que, mediante a percepção, são ativadas e se espalham pelas margens do rio da vida – ou seja, pelo tempo.

Nos versos da canção analisada, o tempo é metaforizado através da imagem do rio que está sempre em movimento e mostra a vivacidade da natureza. Mesmo quando parece tranquilo, ele surpreende com sua força e avidez. O seu curso, tal qual ocorre com a vida, não se sabe ao certo. Há certos momentos em que se anda para frente, mas com o olhar voltado para trás. Essas imagens reais, de uma embarcação seguindo seu curso, ganham voz na imaginação de quem, agora, escreve poeticamente sobre a vida. Como afirma o filósofo romeno Mircea Eliade (1991, p. 16):

[...] no que se refere especificamente à etimologia do termo ‘imaginação’ está ligado a *imago*, ‘representação’, ‘imitação’, a *imitor*, ‘imitar, reproduzir’. Excepcionalmente, a etimologia responde tanto às realidades psicológicas como à verdade espiritual. Ter imaginação é ver o mundo na sua totalidade; pois as Imagens têm o

poder e a missão de mostrar tudo o que permanece refratário ao conceito.

Eliade (1991) expõe a forte relação entre imaginação e imagem, sendo ambas intrínsecas à representação, algo que se relaciona com o pensamento de Platão, que entendia a arte como imitação do real. No caso do texto literário, a ficção assume a função de pretexto para a representação do real. Com efeito, o conteúdo semântico, essência do estrato das unidades de sentido, mesmo que simbolicamente, faz referência ao real.

Em capítulos anteriores, foram apresentados pressupostos teóricos acerca da representação, principalmente no que se refere ao discurso literário. Uma das autoras que discute esse tema é Sandra Pesavento (2002). Para ela, os diversos discursos são reflexos de expressões de variadas formas de representações. Segundo a autora:

[...] as representações construídas sobre o mundo não só se colocam no lugar deste mundo, como fazem com que os homens percebam a realidade e pautem sua existência. São matrizes geradoras de condutas e práticas sociais, dotadas de força integradora e coesiva, bem como explicativa do real. Indivíduos e grupos dão sentido ao mundo por meio das representações que constroem sobre a realidade (PESAVENTO, 2002, p. 39).

Na letra em análise, seguindo o costume dos barqueiros de nomear suas embarcações, o sujeito lírico nomeia seu barco de “Paciência” – palavra de origem latina (*patientia* – *pati* = *aguentar*), que faz referência à cura para todas as dores, ocasião em que se aceita a dor com resignação. No contexto bíblico, Jó aparece como a maior referência à paciência, pois, após perder todos os seus bens e os seus familiares, o personagem precisa esperar que tudo se recupere novamente, mesmo vendo o tempo passar implacavelmente, diminuindo os anos de sua vida. Mas, ele permaneceu firme na fé e esperando com paciência³⁸. No Cristianismo, a virtude da paciência é concebida como um fruto do Espírito, algo inerente ao homem e essencial nos momentos de grande dificuldade.

Símbolo de resistência e sabedoria, quem possui “paciência” é capaz de superar o sofrimento, a dor, a infelicidade que lhe é imposta. Segundo Sêneca, a virtude da paciência significa adaptação ao inevitável³⁹. No contexto da canção de

³⁸Que forças me sobram para resistir? Que destino espero para ter paciência? Jó 6:11. Disponível em: Bíblia de Jerusalém, 2008, p. 809.

³⁹ Disponível em: <https://sites.google.com/view/dicionariodesimbolos/paci%C3%Aancia>

Chico Buarque e Dominginhos, o inevitável é o curso do rio, a passagem do tempo, que “tem igual destinação” para quem adentra esse lugar – a vida.

Com o nome **Paciência**
 Vai a minha embarcação
 Pendulando como o tempo
 E tendo igual destinação
 Pra quem anda na barçaça
 Tudo, tudo passa
 Só o tempo, não

Feitas as considerações sobre a relação rio-tempo, é preciso analisar também a posição do sujeito lírico, que, ao falar de um lugar, seja o vilarejo ou a embarcação, está falando de si mesmo. Com um discurso predominante em primeira pessoa, sua fala está profundamente ligada à questão do tempo. Na primeira estrofe, o sujeito afirma ver o rio deslizar e também ver o tempo atravessar seu vilarejo (*Eu vejo aquele rio a deslizar/ O tempo a atravessar meu vilarejo*). Simultaneamente, o sujeito lírico aqui é tanto o observador do tempo, como aquele que sente os seus efeitos. Já na segunda estrofe, tendo “abandonado” o vilarejo (E às vezes largo o afazer/ Me pego em sonho a navegar), o sujeito passa a fazer referência à sua embarcação. A partir de então, é de dentro da barçaça que o eu lírico segue sua viagem, em direção ao seu passado. No entanto, a ideia de posse é o traço mais presente em ambas as referências, inclusive, marcadas gramaticalmente pelo uso dos pronomes possessivos – meu/minha.

[...] O tempo atravessa **meu** vilarejo...

[...] Vai a **minha** embarcação...

Sobre o primeiro objeto de posse, o vilarejo, nota-se que ele pode ser entendido como o próprio sujeito ou como o espaço geográfico – que também alude ao homem, como já mencionado nas abordagens sobre representação social. No entanto, nos versos da canção, o vilarejo não ganha tanta notoriedade, surge apenas como ponto de referência, ou melhor, ponto de partida, pois é deste lugar que o sujeito se retira para adentrar a embarcação. Essa alusão também pode ser compreendida como a saída do mundo real para o mundo dos sonhos.

Ainda sobre as considerações sobre a geografia dos vilarejos, vale mencionar que, em sua grande maioria, são lugares que se localizam no limiar entre o urbano e o rural. Suas filiações permanecem atreladas à cidade, mas com certa distância, com regras e leis próprias – inclusive com uma população restrita. Não fazem parte do espaço rural, mas não estão inseridas, em sua totalidade, no espaço urbano. No entanto, esses espaços já usufruem de suas aquisições e, como consequência, sofrem os mesmos efeitos de insegurança, violência. Inclusive, em virtude da “proximidade” com a urbe, os vilarejos, muito comumente, configuram-se como o princípio da formação das cidades.

A letra revela que o tempo, ao atravessar o vilarejo, torna este espaço diferente e termina por afetar também o sujeito que nele habita. Ao observar o crescimento do seu vilarejo, o homem é obrigado a “testar” sua paciência, ou mesmo ser a própria paciência, pois o tempo seguirá inexoravelmente o seu curso, assim como o rio. E, sob essas circunstâncias, ao indivíduo cabe resistir aos seus efeitos negativos ou positivos e criar estratégias para esse enfretamento. Na letra em análise, a persona muda de lugar, sai do vilarejo e segue na embarcação, abandona sua vida real e segue em seus sonhos – espaços estes que remetem à existência do sujeito no meio social.

A bordo do Paciência, a percepção em relação ao tempo muda, não é mais o que passa, mas sim o que não passa, como aparece nos últimos versos da estrofe: “Tudo, tudo passa/ Só o tempo, não”. Esse sujeito, que pendula como o tempo e segue o destino de todos que “entram” na barcaça (vida?), assemelha-se ao eu lírico do poema “Ao longe, ao luar”, de Fernando Pessoa. Os versos a seguir apresentam um eu lírico que também se dispõe a navegar, mas ainda não sabe ao certo o que lhe espera – circunstância em que o passado ainda permanece, como uma noite que fica.

Ao longe, ao luar

Ao longe, ao luar,
No rio uma vela
Serena a passar,
Que é que me revela?

Não sei, mas meu ser
Tornou-se-me estranho,
E eu sonho sem ver
Os sonhos que tenho.

Que angústia me enlaça?
Que amor não explica?

É a vela que passa
Na noite que fica.

(PESSOA, 2016, p. 121)

Os textos poéticos de Fernando Pessoa e Chico Buarque encontram suas semelhanças no discurso memorialístico. Um tempo que passou, mas permanece presente no imaginário do sujeito, que narra sua trajetória com certo saudosismo e envolve o leitor também em suas recordações. No entanto, mesmo semelhantes em relação ao heterotopo que singularizam, o sujeito lírico de Fernando Pessoa encontra-se ancorado em discurso de memória de cunho imperialista, de nostalgia dos tempos vigorosos que vivenciou – como quem recorda suas noites de conquistas e que agora não as possui. Enfim, os sonhos que lhe eram possíveis outrora, agora lhe são estranhos. Já a letra de Chico Buarque representa o sonho, não como objetivo a ser alcançado, mas sim como um processo de transição entre o real e o imaginário – a saída do vilarejo para o barco. Como ponto de convergência, nota-se que ambos refletem essa transição de topos, uma “viagem” para “outros espaços”, mesmo que seus lugares de memória sejam distintos.

Em Fernando Pessoa há um sentimento de coletividade, visto que o sujeito lírico, mais voltado para a dimensão histórico-cultural, procura representar a cultura portuguesa. Já em Chico Buarque, que também capta muitas vozes em suas “poemúsicas”, o que se percebe é um lugar de lirismo, uma recordação de pequenos momentos, gestos mais particulares. Em síntese, há na letra da canção uma recordação mais solitária e íntima.

Pierre Nora (1993), ao trabalhar com o conceito de lugares de memória, mostra como o passado, mesmo já cristalizado, pode cruzar e desmitificar ambiguidades discursivas. São lugares que se ajustam ao modo como são lembrados e evidenciam essas diversas formas de recordar e mesclar o simbólico, mais próximo do intencional. Esses lugares podem ser multifacetados, ou seja, podem ser ressignificados e isso independe da sua natureza, já que passam a agregar seus valores e significados à medida que são recordados. Portanto, são lugares que deixam rastros e “a memória se enraíza no concreto, no espaço, no gesto, na imagem, no objeto” (NORA, 1993, p. 9). Dito isso, é possível observar a relação que aproxima o tempo da experiência da lembrança, uma relação que singulariza o que é recordado.

Segundo Bergson (2006, p. 51), as lembranças são capazes de sugerir sensações, ou seja, “fazê-las renascer, fraca primeiro, mais forte em seguida, cada vez mais forte à medida que a atenção se fixa mais nela”. Isso ocorre porque a lembrança é diferente do que sentimos, porém são fenômenos interdependentes. Assim, ao evocar as recordações, retomamos as sensações que as lembranças provocam. A memória se configura como o resultado de um processo contínuo de reconstituição das lembranças de um “eu” e suas sensações passadas, agora sentidas no presente em detrimento da sensibilidade das perspectivas futuras. Embora não sejam claras, totalmente visíveis, estão lá em exposição. Encontram-se ancoradas em seus lugares de memória, ou seja, nos resíduos e testemunhos de um outro tempo. Porém, não são simplesmente testemunhos ou meros registros, surge de uma “vontade de recordar”. Trata-se de um desejo de lembrar e de compartilhar esses espaços, mesmo que em fragmentos. Na canção, o sujeito ocupa esses lugares, tanto pelo concreto como pelo imaginário - o vilarejo e o barco, consecutivamente.

Passam **paisagens furta-cor**
 Passa e repassa o mesmo **cais**
 Num mesmo instante eu vejo **a flor**
 Que desabrocha e se desfaz
 Essa é a tua música
 É tua respiração
 Mas eu tenho só teu **lenço** em minha mão

Olhando meu navio
 O impaciente capataz
 Grita da ribanceira
 Que navega pra trás

Nesses versos, nota-se que a maioria das imagens transita pela mente do sujeito lírico não de um modo estável, mas como o próprio pêndulo – que vai e vem, surgindo como “paisagens furta-cor”. O ponto de destaque dessas imagens é exatamente o adjetivo que as caracteriza: furta-cor, uma coloração incerta, que se alterna de acordo com a direção da luz que recebe, mas, ao mesmo tempo, mantém sua singularidade, que é justamente a capacidade de ser cambiante. Essa característica tem relação com o espaço, como bem pontua Lefebvre (2006). Ele destaca que o espaço tem a propriedade de oscilar entre o transparente e o opaco. Significa dizer que, ao mesmo tempo, ele é luminoso e dissimulado e mescla inocência

e ilusão de ingenuidade, mostrando os esconderijos profundos que alternam entre o social e o simbólico.

Com efeito, ao dialogar com essas imagens incertas (furta-cor), a letra mostra o leque de possibilidades interditas através do discurso lírico. Um espaço construído no imaginário da letra que revela sua dubiedade – um sujeito que abre uma fresta entre suas atividades concretas de rotina e o passeio onírico que se aloca em sua mente. Mesmo ciente de que é um sonho, os espaços e lugares, como o vilarejo e a embarcação, são os fatos que dialogam e integram o quebra-cabeça de suas recordações. Características distintas, mas que se complementam e auxiliam na formação do perfil citadino. Para Lefebvre (2006), trata-se de uma concepção disforme do espaço, mas que permite sua escrita, sua leitura.

Todas essas imagens, recorrentes e incertas, sempre se ancoram no mesmo cais – no mesmo local de parada – uma plataforma de embarque e desembarque de passageiros, de encontros e desencontros – um “não-lugar”, na perspectiva de Marc Augé (1992). O autor conceitua esse termo baseado em uma visão antropológica, mostrando como o lado econômico, nas relações sociais, pode desencadear a alteração dos sujeitos em relação a si mesmo e em relação ao outro. O sujeito é tomado pela aceleração do tempo e, assim, estabelece relações que se consolidam em determinados espaços, ambientes não fixos, que não permitem uma concretude de histórias, mas podem ser o ponto de partida (ou despedida).

Na letra da canção, os encontros e despedidas que se efetivam no cais fazem referência a uma mulher, ou melhor, a uma flor que desabrochou e se desfez (tornou-se mulher e morreu), porém sua respiração e sua música ainda persistem na memória, bem como o lenço que carrega em sua mão. Vale mencionar que a presença do lenço, como símbolo de despedida entre o sujeito que ocupa o navio e o que permanece no cais, retoma uma tradição lusitana dos “laços dos namorados”. A prática consistia, comumente, em se bordar frases de saudade e de amor, em forma de quadras, em pedaços de linhos e entregar aos amados quando esses partiam nas grandes embarcações. O lenço, no imaginário do sujeito lírico, torna-se o objeto de transição entre o passado e o presente. Ao ver (imaginar) o navio, caracterizado como um “impaciente capataz”, o seu grito não é surdo, mas segue com “paciência”, pois o seu som já não tem forças para reverberar, posto que, agora navega para trás, só existe no tempo que passou, que inevitavelmente escorreu. É o que diz também o seguinte

trecho da canção “Um tempo que passou”: “O tempo escorreu/ O tempo que era meu/ E apenas queria/ Haver de volta/ Cada minuto que passou sem mim”.

Cada minuto passou *por e para* si. No discurso de Chico Buarque, seja com a cidade, com o vilarejo, ou com o próprio sujeito que habita o lugar, a relação tempo e memória não se desfaz. Navegando em direção ao que passou, o eu lírico recorre ao tempo como ressignificação. Ou seja, a busca pelo passado torna-se um refúgio para a estrutura do futuro, processo que se concretiza ainda no presente, especificamente no momento em que o sujeito se lança ao curso do rio, embarca em suas recordações e olha para o seu passado como quem se observa diante de um espelho e percebe sua própria imagem.

No **convés**, eu vou sombrio
Cabeleira de rapaz
Pela água do rio que **é sem fim**
E **é nunca mais**

A última estrofe da letra poética traduz todo o discurso que navega entre o vilarejo e a embarcação. O texto mostra o barqueiro que se desapega do cotidiano e não abandona o seu próprio ser. Pelo contrário, o que move sua rota onírica é exatamente sua existência, o retorno aos percursos que ele viveu e experienciou.

Segundo Netto (2019, p. 10), as “imagens da realidade avivam o ser diante de si mesmo e o coloca de frente com sua intimidade”. Uma espécie de fruição entre o espacial e o temporal. Com o pensamento entre o literário e o filosófico, o autor afirma que o estar é a condição do sentir, e, por conseguinte, o sentir condição da reflexão. O lugar que o sujeito ocupa e faz dele seu espaço, além de torná-lo um ambiente de convivência, transforma-se em “um lugar de refúgio com envolvimento do passado, presente e futuro que se misturam” e que particularizam, com facilidade, o aspecto individual de cada paisagem real (NETTO, p. 2019, p. 10-11).

Desse modo, o vilarejo se projeta mais que um espaço de relações sociais, é âncora de um lugar seguro, da razão. O barco deixa de ser um simples objeto que comporta pessoas e navega pelo rio e passa a ser espaço de intimidade do homem consigo mesmo. São experiências vividas e que permanecem na memória, ancoradas em diferentes cais. Para Netto (2019, p. 12), se pudéssemos representar cada experiência de forma gráfica, seria “uma leitura afetiva, dinâmica, que pulsa e que tem vida”.

“Xote da Navegação” é uma obra que expõe o homem diante de si mesmo, ciente de que não “é possível mergulhar duas vezes no mesmo rio”. Nessa composição, o regresso torna-se um trajeto sombrio, porém essencial. O espelho mencionado pelo eu lírico mostra um rapaz jovem (impaciente capataz?), que “nunca mais” será igual. Este sujeito, absorto, posiciona-se no convés, que é o seu lugar de abrigo e uma das partes principais da embarcação. Dentro do convés, ele observa o seu rio sem fim, o tempo que não para – o tempo como movimento diante do observador –, que, para ele, não o será nunca mais, apenas quando o intercâmbio entre o real e o imaginário ainda lhe for possível em versos, em sonhos, em uma canção...

3. 2. 4 “Assentamento”: a cidade não mora mais em mim

Em 1997, a convite do fotógrafo Sebastião Salgado, Chico Buarque regravou duas canções (“Fantasia” e “Brejo da Cruz”) e compôs duas inéditas (“Levantados do Chão⁴⁰” e “Assentamento”) para o disco *Terra*, nome também do livro de fotografias. Esse projeto artístico é composto pelas quatro composições musicais, a introdução do escritor português José Saramago e 109 fotografias em preto e branco, todas produzidas no intervalo dos anos de 1980 a 1996. As imagens registram o cotidiano, por vezes desumano, dos trabalhadores sem-terra na lavoura, desde criança até a vida adulta. De igual modo, o prefácio e as canções revelam sujeitos que se apropriam de um lugar, mas não o vivenciam como um espaço, trabalhadores sem direito à terra e que compartilham as misérias de uma vida que oscila entre o domínio e o poder dos grandes fazendeiros⁴¹. Uma terra que incita vida e morte ao mesmo tempo, que é tanto fonte de sobrevivência, como leva o sujeito ao fim. É o que se nota nas palavras irônicas de Saramago:

Oxalá não venha nunca à sublime cabeça de Deus a ideia de viajar um dia a estas paragens para certificar-se de que as pessoas que por aqui mal vivem, e pior vão morrendo, estão a cumprir de modo

⁴⁰Vale mencionar que José Saramago lançou, em 1980, um romance com o título muito próximo ao da canção de Chico Buarque, que surgiria anos depois (em 2006). *Levantado do Chão* narra as questões agrárias na região do Alentejo (em Portugal) e também é referenciado no projeto Terra – que impulsionou a produção das canções buarqueanas.

⁴¹ Convém dizer que os três artistas doaram todos os direitos autorais deste trabalho ao MST, que, com o dinheiro arrecadado, construiu a Escola Nacional Florestan Fernandes, uma escola de formação política voltada para a classe trabalhadora, no município de Guararema-SP. Fonte: <http://www.mst.org.br/nossa-historia/97-99>

satisfatório o castigo que por ele foi aplicado, no começo do mundo, ao nosso primeiro pai e à nossa primeira mãe, os quais, pela simples e honesta curiosidade de quererem saber a razão por que tinham sido feitos, foram sentenciados, ela a parir com esforço e dor, ele, a ganhar o pão da família com o suor do seu rosto, tendo como destino final a mesma terra onde, por capricho divino, haviam sido tirados, pó que foi pó, e pó tornará a ser (SALGADO, 1997, p. 9).

Segundo as palavras do escritor, a terra é o destino final de todos os homens, uma espécie de punição pelos pecados. No contexto artístico, essa temática tornou-se a base para incorporar a anedota, as fotografias e as canções do projeto. Cada artista, à sua maneira, revelou como a disputa pela terra conduz à morte, seja ela simbólica, coletiva ou individual. A disputa pelo espaço, para o homem, deve ser uma ânsia de prazer e satisfação, âncora de suas memórias e recordações, limiar entre o vivido e imaginado – como fonte de retorno ao real ou ao onírico, mas que se efetue entre o tempo e o espaço como forma de ressignificação do presente e, quiçá, do futuro.

A canção “Assentamento” foi escolhida para finalizar esta tese por ser uma composição que abre campo para muitas problemáticas aqui levantadas – questões relativas ao espaço como lugar e à paisagem como uma necessidade do homem que a ocupa. Extraída da produção mencionada, a letra da canção salienta, de modo peculiar, as questões que entrelaçam o urbano e a projeção que se tem *para e por* ele. A canção não traz em sua textualidade imagens de ruas ou avenidas, mas seu discurso desenvolve-se, inicialmente, a partir da ideia de urbanização, seja no meio da urbe ou rural.

A letra poética evidencia um sujeito que expressa uma espécie de último desejo: retirar-se do frenético meio urbano e ser enterrado à “Beira do Chapadão” – distanciar-se do lugar vivido e projetar-se para o espaço imaginado, recordado. No entanto, o sujeito da canção reconhece que a cidade, mesmo com suas guerras e demais consequências do processo de globalização, também ensina ao homem, o engrandece, o torna sábio – aspecto este que deve ser valorizado. Inserido no mundo do imediatismo e da objetividade, o sujeito social se vê definido pelas funções que necessita desempenhar para se adequar aos contornos do espaço urbano. “Assentamento” ecoa as muitas vozes que circundam entre o visível e o desejável, lugares escolhidos e intermediários, ambiente onde a mente aprende a habitar, mas o coração anseia abandonar – um espaço conquistado pelo homem, mas que é por ele também rejeitado. Vejamos a letra:

Assentamento

Quando eu morrer, que me enterrem
 Na beira do chapadão
 Contente com minha terra
 Cansado de tanta guerra
 Crescido de coração
 Zanza daqui, zanza pra acolá
 Fim de feira, periferia afora
 A cidade não mora mais em mim
 Francisco, Serafim
 Vamos embora
 Embora

Ver o capim
 Ver o baobá
 Vamos ver a campina quando flora
 A piracema, rios contravim
 Binho, Bel, Bia, Quim
 Vamos embora

Quando eu morrer
 Cansado de guerra
 Morro de bem
 Com a minha terra:
 Cana, caqui
 Inhame, abóbora
 Onde só vento se semeava outrora
 Amplidão, nação, sertão sem fim
 Oh, Manuel, Miguilim
 Vamos embora

Zanza daqui, zanza pra acolá
 Fim de feira, periferia afora
 A cidade não mora mais em mim
 Francisco, Serafim
 Vamos embora
 Embora

Ver o capim
 Ver o baobá
 Vamos ver a campina quando flora
 A piracema, rios contravim
 Binho...

Fonte: (HOLLANDA, 2006, p. 408-409)

Em concordância com um projeto marcado fortemente por questões políticas e ideológicas, o discurso da letra de Chico Buarque encontra-se fincado no próprio significado do título da canção – *Assentamento*. Este termo é entendido como um espaço territorial de povoamento que é, geralmente, constituído por trabalhos rurais que ocupam terras “ilegalmente”. Do ponto de vista jurídico, os assentamentos são

marcas concretas de ocorrências divergentes entre o meio rural e o arquétipo do meio urbano, que exige trabalho excessivo e organização dos grupos sociais. O assentado vive no limite da engranagem urbana, porém no meio rural. Além de plantar e colher para sua sobrevivência, ele necessita romper com as questões autoritárias que circundam os interditos nesses espaços.

As questões que envolvem disputa por territórios sempre estiveram atreladas às discussões sobre política e ideologia, trabalho e lucro, espaço e poder. A princípio, após a revolução industrial e a efervescência do capitalismo, surgiu a ideia de que o trabalho organizado da cidade acabaria com as questões agrárias, ou seja:

[...] a agricultura e o trabalho agrícola deviam desaparecer rapidamente frente ao trabalho industrial, tanto do ponto de vista quantitativo (riqueza produzida) como do ponto de vista qualitativo (necessidades satisfeitas pelos produtos da terra); a agricultura ela mesma podia e devia se industrializar. Além disso a terra pertencia a uma classe (a aristocracia, os proprietários fundiários, os feudais). A burguesia devia, parece, exterminar essa classe ou a subordinar até retirar dela toda importância. Enfim, último ponto, a cidade ia dominar o campo, preparando o fim (o ultrapassamento) da oposição (LEFEBVRE, 2006, p. 439).

Na verdade, ao invés de o trabalho agrícola ser suplantado, o que ocorreu foi uma reafirmação das novas modalidades de produção, como bem notou o filósofo francês. A terra, com efeito, é dominada para fins lucrativos, buscando atender aos anseios de uma classe específica. Ocupar a terra passou a ser uma exigência do novo modelo de organização do social, e, conseqüentemente, uma questão de poder. “Não somente o capitalismo se apoderou do espaço pré-existente, da Terra, mas ele tende a produzir o espaço. Como? Através e pela urbanização, sob a pressão do mercado mundial” (LEFEBVRE, 2006, p. 442).

No Brasil, essas questões relacionadas com o capitalismo e a ocupação territorial encontra-se eminentemente vinculada à luta pela terra. Bernardo Fernandes Mançano (2000), ao discurtir sobre a consolidação do MST no Brasil, relembra que a própria história da formação do país é marcada pela invasão do território indígena, pela escravidão e pela produção do território capitalista. Uma disputa que envolvia os sitiantes (pequenos proprietários ou posseiros), os agregados (moradores em terras alheias que viviam e trabalhavam nas grandes fazendas), os negros (ex-escravos que, por diferentes meios, haviam sido libertados ou comprado sua liberdade) e, posteriormente, os imigrantes europeus. Assim, “com a formação do trabalhador livre,

conservou-se a separação entre o trabalhador e os meios de produção” (MANÇANO, 2000, p. 27), intensificando as disputas entre os latifundiários e os sem-terra – sujeitos que eram explorados pelos fazendeiros e expulsos da terra, fazendo desses espaços uma questão de poder *versus* resistência⁴².

Durante o Golpe Militar, em 1964, as questões dos assentamentos, que se disseminaram em diversas partes do Brasil, foram fortemente abaladas pelas questões políticas. O golpe significou um retrocesso nos avanços conquistados pelos trabalhadores, aumentou a acumulação e a concentração da riqueza nas mãos dos latifundiários. Mesmo com o fim do militarismo, as consequências se arrastam até os dias atuais. Com os incentivos e as isenções fiscais concedidas aos grandes empresários, o crescimento econômico da agricultura capitalista e da indústria extimularam os despejos das famílias camponesas. Conforme Lefebvre (2006, p. 436):

O poder político não é, enquanto poder político produtor de espaço: mas ele o reproduz, enquanto lugar e meio da reprodução das relações sociais (que a ele são confinadas). No espaço do poder, o poder não aparece como tal; ele se dissimula sob ‘a organização do espaço’. Ele elide, ele elude, ele evacua. O que? Tudo o que se opõe. Pela violência inerente e se esta violência latente não é suficiente, pela violência aberta.

No ano de 1984, como forma de enfrentar o poder que se impunha aos trabalhadores explorados, ocorreu, em Cascavel, no Paraná, o 1º Encontro Nacional dos Trabalhadores Sem-Terra. Nessa ocasião é que se decidiu fundar o MST, com os seguintes objetivos: a) lutar pela terra; b) lutar pela reforma agrária; c) lutar por mudanças sociais no país. Desde então, as lutas entre o governo e os assentados foram se intensificando. No entanto, é no ano de 1996 que ocorre o massacre de maior visibilidade nacional⁴³, registrado pelas lentes de Sebastião Salgado. Dentre as imagens do fotógrafo, há uma que coloca em destaque os caixões das pessoas que foram executadas. Os conflitos territoriais sempre ocasionaram mortes, estas representadas na fotografia tanto pelos corpos dentro do caixão, como também pelos olhares estarrrecidos em direções aos trabalhadores assassinados. Muitas pessoas aparecem com os braços cruzados, punhos cerrados, mão na altura da boca,

⁴² A Guerra de Canudos, Guerra do Contestado e o Cangaço são exemplos de marcos históricos que abordam as relações de ocupação de terra e autoritarismo dos coronéis.

⁴³ O massacre de Eldorado dos Carajás. Nas palavras de Saramago, “como pode ser sarcástico o destino de certas palavras...” (SALGADO, 1997, p.11). Ironicamente Eldorado significa: Local pródigo em riquezas e oportunidades.

enquanto outras aparecem de mãos dadas. Na verdade, o que se percebe é que no ambiente fotografado não se encontravam apenas corpos, mas a morte da esperança de muitos – uma morte coletiva por conta da disputa por terra.

Figura 4 – O massacre de Eldorado



Legenda: Os corpos dos assassinados sendo velados pelos familiares e pela comunidade dos camponeses sem-terra em Curionópolis-PA, em 1996.

Fonte: (SALGADO, 1997, p. 120-121)

Esse e outros registros, relativos à mesma circunstância, compõem o livro de fotografia lançado no ano seguinte, 1997. O massacre tornou-se um episódio pouco esclarecido pelas autoridades, negligenciado pela justiça e que motivou o surgimento da *Coleção Terra*, uma estratégia artística de não silenciar o episódio com os “deserdados da terra”, pelo viés da fotografia, da escrita literária e da música. Especificamente sobre a música, conforme se mencionou em capítulos anteriores, a partir da década de 1960, a elaboração das letras poéticas ganhou forte visibilidade. Após o período de forte silenciamento, as canções ganharam força de vozes coletivas, uma forma de não silenciar os anseios dos artistas. Seguindo essa mesma linha, os movimentos sociais apropriaram-se dessa estratégia e passaram a fazer da música parte integrante do bojo de seus projetos. Para Menezes Bastos (1996), a música se fez presente no âmbito social, provocando diálogos entre política, cultura e movimentos sociais, atuando como um elemento construtor de identidades.

Apoliana Groff e Kátia Maheirie (2011), ao discutir sobre a mediação da música na construção da identidade coletiva do MST, destacam como a mística do movimento encontra-se entremeada com as expressões do campo artístico, entre eles o teatro, a poesia e, principalmente, a arte musical. Desse modo, as canções acompanham fortemente a trajetória dos assentamentos, como indicador de encontros e como elemento concientizador. Segundo as autoras:

[...] a música é uma forma de expressão dos sujeitos, ao mesmo tempo, singular e coletiva, tendo de ser compreendida para além de seu fenômeno sonoro, pois é uma linguagem afetivo-reflexiva que envolve um processo de reflexão que só é possível por meio da afetividade, sendo que a afetividade em relação à música se faz possível a determinado processo reflexivo. A música é, então, um campo aberto de possibilidades de identificação que passa não somente pelo reflexivo, mas pelo afetivo (GROFF; MAHEIRIE, 2011, p. 361).

Dito isso, unir os anseios de uma coletividade com os mecanismos de linguagem afetivo-reflexiva da música é a base que sustenta e justifica a relação dos movimentos sociais com a produção de canções. Seguindo essa concepção artística do efeito singular e coletivo da música, o MST investe significativamente em uma produção própria: *Arte e Movimento* (1998); *Plantando Cirandas* (2000); *Regar a Terra* (2005); *Cantares da Educação do Campo* (2006); *Lutando e Cantando* (2007); *Regar a Dor* (2015); *Fonte de Vida* (2017), entre outros⁴⁴. Com o objetivo de provocar sensações e motivar ações coletivas, essas produções surgem como resposta àquilo que não se consegue mediar, de modo convencional, somente com palavras escritas ou faladas,

“Assentamento” é uma obra marcada por um lirismo que atua como resposta musical ao que não podia/pode ser silenciado e, conseqüentemente, esvaír-se no tempo. Trata-se de uma composição que se envolve com as vozes silenciadas por um massacre. Ao mesmo tempo é afetividade e reflexão, fato que se relaciona com o sentido da proposta do MST. Mais do que uma crítica ao processo forçado de urbanização, a letra de Chico Buarque mostra um sujeito que concebe o regresso não como um retrocesso, mas como uma conquista – agora não mais de lugar, mas de espaço.

⁴⁴ Consultar arquivo completo em: <http://www.mst.org.br/musicoteca/albums/>

O desejo do eu p^oetico \acute{e} regressar, mesmo que seja no momento de sua morte, \grave{a} sua terra, paisagem que vai sendo reconstituída com as imagens poéticas de um sertão mítico. Sertão este que, em sua visão, \acute{e} frutífero e repleto de encantamento: a campina quando flora/.../a piracema, rios contravim/.../onde só vento se semeava outrora/. \acute{E} nesse ambiente que o sujeito vivencia sua espaciosidade, \acute{e} lá que ele se sente partícipe, confunde-se com sua nação – sertão sem fim. Retomando os conceitos de Yi-Fu Tuan (1983), vale lembrar que os aspectos relativos \grave{a} espaciosidade geram implicações na forma que o homem se relaciona com os lugares que ocupa. Conceber e compreender esses espaç^os \acute{e} o que gera os v^onculos afetivos e consolida suas memórias.

Como parte de um projeto art^ostico sobre disputa de terra, mem^oria, morte e poder, a canç^o “Assentamento” abrange todos esses aspectos, mesmo que de modo lírico e, por vezes, sutil. No tocante \grave{a} morte, a composiç^o j \acute{a} evidencia, desde o primeiro verso, que todas as demais recordaç^oes que seguir^o se direcionam para esse fim – o desejo de ser enterrado em sua terra natal e a certeza de que descansará contente com a sua terra. No entanto, percebem-se nuances sobre a morte tamb \acute{e} m no chamamento insistente para ir embora, sempre apelando aos seus, inclusive Serafim – anjo de maior poder, segundo a angeologia.

Relacionando com as causas sociais do Movimento dos Sem-Terra, como registrado anteriormente, as disputas desse grupo, em sua maioria, anseiam pelo direito \grave{a} terra para plantar e para colher – ou seja, fazer da terra a sua fonte de alimentaç^o. Desse modo, seja em sonho, seja em delírio de morte ou at \acute{e} mesmo em recordaç^o de um tempo que passou, o sujeito poético de “Assentamento” tamb \acute{e} m evoca os alimentos que o espaç^o lhe ofereceu e rememora um tempo em que tudo floresceu e tinha vida, tempo em que at \acute{e} os rios transgrediam as leis naturais de sobreviv \acute{e} ncia – rio contravim.

O desejo insistente e inquietante de partir para ver o capim e o baobá pode ser entendido tamb \acute{e} m como o desejo de deixar o registro, de fixar uma mem^oria mesmo na aus \acute{e} ncia. Importante mencionar a \acute{u} nica imagem mnemônica cultural que se apresenta na letra, que \acute{e} o “baobá”⁴⁵. Trata-se de uma planta que, da forma como

⁴⁵Árvore que pode chegar at \acute{e} vinte metros (*Adansonia digitata*). Faz parte da família das bombacáceas, com tronco gigantesco, ereto, madeira branca, mole e porosa, casca medicinal e de que se extrai fibra têxtil. O baobá “ \acute{e} um dos s^ombolos fundamentais das culturas africanas tradicionais. Os velhos baobás africanos de troncos enormes suscitam a impress^o de serem testemunhas dos tempos imemoriais. Os mitos e o pensamento mágico-religioso yorubá t \acute{e} m na simbologia da árvore um de seus

foi inserida na canção, alude a questões ideológicas, entre elas as questões de dominação e cultivo da terra. O baobá, diferente do capim (também citado na letra), não é comum encontrá-lo no Brasil. Os poucos que existem foram trazidos pelos africanos, como estratégia de permanecer e perpetuar seus cultos e práticas religiosas. Uma árvore em que tudo se aproveita, tanto em termos materiais, quanto representativos. Ela é símbolo de resistência para as tradições culturais e evidencia a força das ancestralidades que persistem, seja na memória dos mais novos ou dos mais velhos. Eternizada na literatura, também ganha notoriedade na canção e se torna um elemento importante na construção da letra, indicando as questões de luta pela terra. Uma terra em que tudo que planta dá, mas que também gera disputas de ocupação.

Ainda sobre o cenário poético construído pelo eu lírico da canção, a sequência de imagens da estrofe a seguir intenta fazer com que o interlocutor se identifique com o sujeito poético, que deseja ser enterrado à beira do Chapadão, em sua terra natal. Para chamar ainda mais a atenção do interlocutor acerca do valor atribuído ao seu local de origem, o sujeito intensifica sua fala e faz uso de uma interjeição (*oh*), usada uma única vez em toda a canção. A intenção aqui é fazer com que o interlocutor, por alguns instantes, sinta-se um Manuel e um Miguilim e deixe a cidade para conhecer as paisagens do sertão:

Amplidão, nação, sertão sem fim
Oh, Manuel, Miguilim
Vamos embora

Aqui se nota uma referência explícita ao personagem Miguilim, de Guimarães Rosa. É possível perceber no diálogo entre os irmãos Dito e Miguilim, em determinados momentos da trama, semelhanças com o sujeito lírico da canção. Na canção, a persona não abandona seus companheiros, insiste para que regressem com ele: Francisco, Serafim, Binho, Bel, Bia, Quim, Manuel e Miguilim. Na novela, Miguilim demonstra o receio em morrer longe dos seus, e conseqüentemente, de sua terra. A cena é narrada durante o abraço de dois irmãos, em uma noite de muita

temas recorrentes". Disponível em <https://www.geledes.org.br/baoba-arvore-simbolo-das-culturas-africanas/>

ventania e chuva, enquanto os mais velhos estavam sentados no alpendre da casa e as crianças em volta, tentando acompanhar a conversa.

Miguilim, você tem medo de morrer?
 — Demais... Dito, eu tenho um medo, **mas só se fosse sozinho**.
 Queria a gente todos morresse juntos...
 (ROSA, 2001, p. 28, grifos meus)

O eu lírico da canção e o eu lírico da novela não rejeitam a morte, apenas expressam seus desejos, cada um através de suas razões. Miguilim é uma criança que compartilha seu cotidiano com seus familiares mais próximos e por eles tem grande apreço. Trata-se de uma experiência ainda limitada, até mesmo pela pouca idade, mas que já expressa grande sentimento, não apenas pelos familiares, mas sobretudo pelo lugar onde vive⁴⁶. Por outro lado, o sujeito da canção, de certo modo, já experiente pelas memórias que compartilha, tenta justificar o porquê do seu último desejo. Encontra-se “cansado de tanta guerra”, mas “crescido de coração”. Quem sabe por isso já é capaz de reconhecer que a cidade o permite viver em mais ambientes, zanzando por seus diversos lugares (feira, periferia e os espaços para além desta). Nesse vai e vem, a cidade não deixa de ser um lugar frenético impulsionado pelo capitalismo contemporâneo, que não aprofunda as relações. E, quiçá, por essa razão, o eu lírico enfatiza: *a cidade não mora mais em mim*. Mais do que circular pela cidade e morar nela, é necessário que a cidade também habite o homem contemporâneo, faça parte de seu cotidiano e lhe transmita uma sensação de liberdade e bem-estar.

A superficialidade do homem com a cidade, em certos casos, é resultado de uma sociedade capitalista na qual os espaços de trabalho tornam-se os mais previsíveis possíveis, inclusive no que diz respeito à relação entre os indivíduos. As narrativas também passam a apresentar semelhanças em seus enredos. A dinâmica do cotidiano citadino assume uma linearidade já conhecida. Essas cidades tornam-se unidades de produção, dominadas pelos escritórios, exploração agrícola e instalação de empresas – perspectiva de trabalho que tem atraído bastante os trabalhadores rurais (alguns deles são os que desistem de esperar a concretização da reforma

⁴⁶E Miguilim olhou para todos, com tanta força. Saiu lá fora. Olhou os matos escuros de cima do morro, aqui a casa, a cerca de feijão-bravo e são-caetano; o céu, o curral, o quintal; os olhos redondos e os vidros altos da manhã. Olhou, mais longe, o gado pastando perto do brejo, florido de são-josés, como um algodão. O verde dos buritis, na primeira vereda. O Mutúm era bonito! (ROSA, 2001, p. 82).

agrária). Imbuídos pelo anseio de conquistar um trabalho, mudam para a cidade – ou melhor, para os espaços de trabalho – e passam a vivenciar a rotina e estaticidade desses lugares. É o que demonstra Lefebvre no fragmento que se segue:

O espaço do trabalho resulta, portanto: de gestos (repetitivos) e atos (seriais) do labor produtivo, mas também e cada vez mais da divisão (técnica e social) do trabalho e, por conseguinte, dos mercados (locais, nacionais, mundial) e, enfim, das relações de propriedade (a posse e a gestão dos meios de produção). O que significa que o espaço do trabalho ganha contornos e fronteiras por e para um pensamento abstraídos; rede entre redes, espaço entre espaços que compenetraram, ele não tem nenhuma existência relativa (LEFEBVRE, 2000, p. 264).

Neste sentido, o tempo, nesses espaços, tende a ser medido em esferas ambíguas, tanto pela unidade de medida convencional, como pela qualidade que passa. Assim, quando o tempo, em termos qualitativos, não acontece de modo positivo gera-se a fadiga. Isto é, produz-se uma sensação de incômodo e insatisfação, o que faz da memória uma das poucas alternativas que proporcionam bem-estar ao sujeito, muito embora não seja capaz de reestabelecer as distâncias entre espaço e tempo. Na perspectiva de Michel de Certeau (1998), a memória se torna intermediária entre as percepções distintas e os espaços paralelos – o habitado e o recordado. Através do tempo *kairós*, a ordem dos lugares se alteram, “mas essa mudança tem como condição os recursos invisíveis de um tempo que obedece a outras leis e que, por surpresa, furta alguma coisa à distribuição proprietária do espaço” (CERTEAU, 1998, p. 161).

O que se percebe na letra de “Assentamento” é a fala de um sujeito cujas lembranças oscilam entre as recordações do sertão que fora habitado e as reminiscências do frenético e caótico mundo urbano, repleto de guerras e distanciamentos. Entre essas alternâncias, ao se referir à sua “nação”, o sujeito lírico evoca elementos que compõe um cenário bem característico do sertão nordestino: alguns legumes, frutas, tubérculos. Esses sintagmas produzem o recurso da rima e contribuem para dar mais fluência ao ritmo poético da estrofe. Além disso, são aspectos que também reconstituem um cenário de memórias particulares:

Morro de bem
Com a minha terra:
Cana, caqui
Inhame, abóbora
Onde só vento se semeava outrora

Amplidão, nação, sertão sem fim
Oh, Manuel, Miguilim
Vamos embora

Concluir o ciclo, morrer de bem com sua terra, retornar ao cenário prático, de certo modo, também alude a uma memória igualmente prática, em que é desnecessário o uso de formas intensas de representação, mas que insiste em convidar o outro ao retorno de suas lembranças. Segundo Certeau (1988, p. 163): “Talvez a memória seja aliás apenas essa ‘rememoração’ ou chamamento pelo outro, cuja impressão se traçaria como em sobrecarga sobre um corpo há muito tempo alterado já mais sem o saber”.

As circunstâncias que motivam as recordações se tornam uma nova forma de resistir, de lutar pelo espaço que deseja viver. Diante dessa configuração, os sujeitos permanecem assentados, convivem na urbe, produzem, geram lucros, mas não se apropriam dela. Inclusive, a luta permanece, por vezes diariamente, mas agora com objetivos distintos das motivações agrárias. O esforço se empenha não para permanecer no local, mas sim para sair, desocupá-lo. E é dessa sensação que o sujeito lírico deseja fugir. No entanto, como é enfatizado ao final de cada estrofe, esse sujeito também deseja que os outros se retirem junto com ele: Oh, Manuel, Miguilim/ Vamos embora...

O espírito de coletividade expresso na letra é também evidente na elaboração da melodia. A canção possui um desenho melódico próximo ao de uma romaria, que comunga com a ideia de peregrinação. Esses elementos apontam para a própria trajetória da vida dos sem-terra. A mística do MST “deve ser compreendida como resultado de um processo histórico conflituoso, onde a forma de compreender elementos como a fé e a política são ressignificados” (GROFF; MAHEIRIE, 2011, p. 360). O limiar entre o querer, o acreditar e o poder, se não se efetivam na prática social, concretizam-se na mística de um poema, de uma canção – nesse caso, em uma canção feita para aludir uma causa, ratificar uma luta. Uma luta em que todos estão de punhos erguidos em busca de um bem maior – a terra.

Figura 5 – Marcha dos Camponeses



Legenda: Marcha dos camponeses na Fazenda Cuiabá para ocupação final do conjunto que formam a sede da propriedade. Sergipe, 1996

Fonte: (SALGADO, 1997, p. 134-135).

A fotografia de Sebastião Salgado reitera a insistência do eu lírico da canção: “Vamos embora”. Ao colocar os homens entre o céu e o chão, a imagem reafirma a ideia de ocupação como um bem que o sujeito busca a todo o instante. A terra, seja ela enquanto lugar ou espaço, deve estar à disposição do homem. No entanto, nem sempre é possível identificar tais circunstâncias nesses limites territoriais. Especialmente no mundo contemporâneo, a busca pelas questões individuais, cada dia mais, tem distanciado o sujeito do seu espaço. Desse modo, a canção, ou melhor, o espaço-canção, ainda se efetiva como o recurso de memória que melhor permite a vivência do ser com o seu espaço. Um desejo que não cessa, é memória, é presente, é passado, é futuro, e, porque não dizer, é memória do espaço representado na canção.

Ecos Finais

Chico Buarque é um reconhecido intérprete da realidade brasileira, responsável por composições individuais e por parcerias que se tornaram símbolo de uma identidade nacional. Ao longo de sua carreira, teceu histórias que foram fundamentais para elaborar os seus espaços-canção. Suas composições, especialmente nos últimos discos, captaram a alma do cotidiano citadino e registraram, por diferentes primas, as múltiplas faces de um espaço urbano. Suas letras anunciam lembranças de um tempo poético. Assim, “a recordação que ganha força de símbolo é compreendida pelo trabalho interpretativo em face da própria história de vida e situado no contexto de uma configuração de sentido particular” (ASSMANN, 2011, p. 275). Nesse sentido, as letras poéticas sugerem um tipo de análise capaz de observar e registrar os diversos meios e formas de representação.

No âmbito da representação, tudo é novo e ao mesmo tempo é uma retomada. Encontrar vozes alheias e nossas, lembrar memórias de outros, dialogar com o desconhecido, já para nós tão íntimo. Nesse universo cambiante, a escrita traz novos encaminhamentos, mostra percepções que outrora foram apenas sensações empíricas. E assim, através das idas e vindas de muitas leituras e releituras, da audição de muitas canções, das conversas e dúvidas elucidadas, não posso afirmar que cheguei ao fim da jornada. Aqui são apenas ecos, sons que reverberam sobre o imaginário dos ouvintes e leitores das composições de Chico Buarque. São ruídos de cidades imaginadas, de cidades sonhadas, de espaços ocupados e recordados. São ressonâncias de memórias que insistem em permanecer no presente, mesmo já cientes de sua condição no passado. São rumores de lembranças que circundam em diferentes lugares, os quais fixam (ou não) uma espaciosidade.

Após a abordagem teórica e analítica, faço aqui uma retomada das propostas iniciais dessa pesquisa. O questionamento que impulsionou esta investigação foi o seguinte: como Chico Buarque representou as memórias do espaço urbano em suas canções, especialmente nas letras que compõem os discos *As Cidades* (1998), *Carioca* (2006) e *Caravanas* (2017)? Cientes de que essa trajetória de estudo, inevitavelmente, iria percorrer diferentes campos de investigação (representação, espaço urbano, memória e letra de canção), a estratégia de traçar objetivos claros, além de ser uma etapa inerente a uma pesquisa acadêmica, foi também o mecanismo medular que viabilizou o percurso de minha escrita.

Nesse sentido, objetivei estudar as relações existentes entre a ideia de cidade-texto e os espaços de memória e relacionar as experiências da urbe com a elaboração de um discurso poético-musical. Por fim, procurei analisar como as questões de modernidade, do contemporâneo, do crescimento urbano, da (in)segurança urbana e das consequências do urbano podem interferir na construção dos discursos memorialísticos dos sujeitos sobre uma cidade.

Como foi possível observar, esta pesquisa desmembrou-se em dois blocos. O primeiro bloco foi dedicado a quatro letras poéticas que mencionam diretamente a cidade do Rio de Janeiro. São canções que evidenciam como a relação do espaço urbano foi marcada, de modo incisivo, pelos ambientes citados e como estes desnudam a cidade por diversos ângulos, da Zona Sul à Zona Norte. As letras desse bloco, por um lado, ecoam vozes silenciadas e reverberam as oscilações de uma cidade em constante transformação; por outro, emanam vozes de um sujeito encantado com os lugares e paisagens que atraem pelas suas características geográficas. À exceção de “Renata Maria”, os próprios títulos das canções já fazem referência aos espaços urbanos, seja por uma particularidade de sua arquitetura (“Subúrbio”), seja por um adjetivo (“Carioca”) ou apenas pela indicação de coletividade (“Caravanas”). De modo geral, são composições que incorporam em seus versos realidades similares. Narram sobre o crescimento urbano e, ao mesmo tempo, sobre os sujeitos que são expostos a esse turbilhão citadino e que, conseqüentemente, vivem entre o espaço e o lugar. Os indivíduos representados nas canções encontram-se no limiar entre o ambiente que o corpo ocupa e o espaço que desejam habitar – essa cidade maravilhosa (ou narrada como maravilhosa) – o Rio de Janeiro. Vale mencionar que a ordem de apresentação das canções não seguiu o critério

cronológico de lançamento, mas sim a sequência de ideias que formulou a narrativa ampla sobre a cidade em questão.

“Carioca”, primeira composição analisada, está estruturada a partir de uma única estrofe e se assemelha a um *pregão*, pois os versos se dedicam a “anunciar” a cidade maravilhosa. A canção faz uma aglutinação entre o sujeito e a metrópole, por meio de uma narrativa que mostra o olhar do eu lírico e sua percepção sobre a cidade. A composição apresenta uma síntese dos eventos que mais se destacaram na memória do sujeito enunciativo – aspecto que Certeau (1998) atribui à categoria de uma *métis*, relacionada à memória e à ocasião, e que segue uma máxima: concentrar o *máximo* de saber no *mínimo* de tempo. O eu lírico expõe os bairros da cidade como parte do seu dia a dia. Tudo envolve e está próximo do seu cotidiano. São situações que, assim como a cidade, também são suas, porque assim ele as concebe, apropria-se e retoma na canção. Para Bauman (1999), a dicotomia entre *perto* (próximo) e *longe* (distante) não necessariamente é marcada por vetores lógicos. Ao fim da canção, a cidade é desnudada pela malha citadina, tanto as questões positivas como as questões negativas estão impregnadas na narrativa. As personagens paratópicas de Chico Buarque também surgem na letra: as prostitutas e os vendedores eufóricos estão presentes na memória do eu lírico. As lembranças evocam desde as primeiras horas do dia ao fim da noite, perpassam por bairros e situam acontecimentos rotineiros do espaço urbano. Além disso, essas recordações narram a inversão de determinados estereótipos e permitem o interlocutor ver/ler uma cidade de muitas faces – um espelho estilhaçado, projeto estético que segue na canção “Subúrbio”.

A segunda canção desse bloco dá continuidade à proposta de narrar a cidade do Rio de Janeiro, mas agora do outro lado, do avesso da montanha. Em “Subúrbio”, notadamente, a ênfase da letra é na crítica social. Se em “Carioca”, a proposta era mostrar o cotidiano da capital, nessa canção uma das descrições sobre a cidade faz referência ao elemento arquitetônico mais representativo do imaginário carioca – O Cristo Redentor, um Cristo que está de costas para o subúrbio (por isso tantas mazelas?). Para Bauman (2001) dar notoriedade a essas contradições é um traço da modernização. É necessário tornar o mundo transparente e legível. Esse avesso da montanha, contrário ao Cristo de “braços abertos” para o mundo, é também um labirinto – o que Cyntrão (2014) entende como uma referência ao “sem saída” aparente dos inúmeros problemas em que esse lado da cidade encontra-se imerso (encurralado como quem está dentro de um labirinto). Uma espécie de jogo de

palavras que remete às dicotomias do que é positivo e do que é negativo, daquilo que deve ser visto e daquilo que é vivido. Em “Subúrbio” há uma memória cidadina construída para ser contemplada em contraposição a uma memória real, que faz parte do cotidiano desses “estranhos suburbanos”.

Em “As Caravanas”, a proposta de descrição da cidade carioca segue seu curso, mas agora a letra apresenta um tom irônico e gozador sobre o cotidiano dessa cidade-texto, que alude aos aspectos históricos e os retoma trazendo novas significações, novas referências (como exemplo, vale citar a alusão feita aos porões dos navios negreiros em comparação às prisões atuais). A letra aponta para duas direções: as caravanas oriundas dos bairros mais pobres da cidade e as vozes das pessoas ordeiras que não desejam se misturar com esses “estranhos suburbanos”. Com uma linguagem que indica certa disjunção entre o sujeito lírico e lugar narrado, a ironia privilegiada nessa composição é a ironia distanciadora. Segundo Linda Hutcheon (2000), é aquela que retoma o passado, mas de um modo diferente, não invertendo os sentidos ou os lugares, mas sim, fazendo uso de uma estratégia de não deslocar o foco, mas de manter certo distanciamento sem perder o direcionamento da fala. Essa postura, tanto do eu lírico como dos ordeiros citadinos, denuncia um aspecto do medo contemporâneo, também conhecido como medo urbano – uma espécie de “inimigo interior”, segundo Bauman (1999). “As Caravanas” fala sobre uma cidade maravilhosa, mas que esconde um medo do encontro e da convivência com o outro, uma cidade voltada para si, que cria muros e que estabelece seus limites. Porém, mesmo diante desses problemas, não perde suas peculiaridades, não abandona seus espaços de memórias.

Esse bloco de análises finaliza com a letra de “Renata Maria”, uma canção cuja narrativa afasta-se do centro urbano e se aproxima da praia, mas a visão do eu lírico insiste nas lembranças que permanecem em sua mente: a recordação da fulgurante visão de sua amada e das belezas naturais e arquitetônicas do espaço, que funcionam como elementos ativadores dessa memória. Os lugares mencionados na canção (Cristo, montanhas, florestas, acácias, ipês) podem ser classificados como “locais de recordação”, nas palavras de Assmann (2011). Isto é, são locais que, mesmo não preservando em si uma memória eminente, ainda assim fazem parte da construção de espaços culturalmente mnemônicos e muito significativos. Nesse sentido, para o sujeito que retoma esses ambientes, há sempre uma relação, uma corporeidade que consolida e valida essa lembrança, que se encontram sempre

atreladas à imagem do outro. Sobre esse aspecto, Milton Santos (2006) esboça a ideia da necessidade da presença do indivíduo para dar significação a uma paisagem. Segundo o geógrafo, a relação do homem e a natureza só ganha sentido quando se une as formas do espaço com a vida que as anima, e assim se constituem as memórias representadas no espaço-canção.

No que se refere às análises desse bloco, percebi que todas as letras fazem menção direta à cidade do Rio de Janeiro, espaço contemplado também em outras obras de Chico Buarque, como destacado no corpo do trabalho. As letras mostraram como o compositor, ao tecer suas composições, apresentou um eu lírico que não se desvencilha da representação dos espaços urbanos da cidade, entendida e concebida como “maravilhosa”. As nuances desse lugar são ancoradas no espaço-canção como um espelho capaz de refletir o cotidiano do sujeito, que circunda pelos espaços elaborados para o consumo, ambientes comuns a todos. No entanto, esse mesmo sujeito também transita pelas caravanas e labirintos particulares, preservando memórias e compartilhando com seus leitores/ouvintes.

Para além dessa primeira parte, analisei mais quatro canções, que trazem em seu discurso lírico uma representação da memória dos espaços, mas agora fazendo menção a outros lugares. Com exceção de “Massarandupió”, as outras letras desse segundo bloco não mencionam o nome de lugar específico, as características são expostas de forma geral, as memórias retomam as sensações vivenciadas em lugares oníricos, imaginados, recordados. São recordações que se encontram e evocam o espaço urbano com o desejo de habitá-lo novamente. As letras de “Ode aos ratos” (2006), “Massarandupió” (2017), “Xote da navegação” (1998) e “Assentamento” (1998) traduzem o limiar que existe entre o tempo vivido e o que se deseja voltar a viver – um tempo comprimido pela memória. Uma escrita que, embora se incline para as questões de temporalidade, não se desprende das recordações dos espaços e dos lugares.

A escolha pela ordem das apresentações das canções, novamente, não seguiu um critério cronológico, mas sim a ideia de afastamento do centro urbano. De maneira gradativa, as canções narram situações relativas ao frenético turbilhão da metrópole e seguem para uma praia, agora distante do centro urbano. Em seguida, há um distanciamento do sujeito para uma embarcação (e para o rio), um lugar onde o tempo não passa. Por fim, o espaço representado é um lugar que remete às disputas por terra. Lugar este que, devido ao processo de dominação de uma elite agrária, nem

sempre são legalmente reconhecidos, fato que traz muitas consequências, tanto no que se refere à busca por direito à terra, como também ao desencanto pelo lugar que o corpo ocupa.

A letra que abre esse campo de análise é “Ode aos ratos”. Uma composição oriunda de uma peça teatral (*Cambaio*), que já remete à heterotopia presente na obra de Chico Buarque. Isso porque, tanto o personagem principal da obra (um malandro), quanto o personagem principal da canção (um rato) são seres excluídos do meio social, precisam buscar o seu espaço e, enquanto exploradores da urbe, vivenciam e compartilham suas experiências. A composição apresenta em suas imagens um animal grotesco que, como bem descreve a letra, é uma “irrequieta criatura”, parte de uma “tribo em frenética proliferação”, que busca subsistir em meio ao caos urbano. Seus semelhantes espalham-se pela cidade, frequentam todos os lugares que a formam, até mesmo quando são indesejados naquele ambiente. Para Hott (2015), uma das marcas da modernidade é a hostilidade à sobrevivência do homem. É comum identificar, em cidades consideradas modernas, a presença de pessoas aglomeradas em busca de espaço. São pessoas que ocupam os muitos lugares da cidade em busca de sobrevivência, mas nas ruas é que conseguem vivenciar sua espaciosidade. Na compreensão de Secchi (2016, p. 86), o mundo contemporâneo mostra uma aparente liberdade, quando em sua essência, e para muitos, é confuso e dominado pelo caos, um lugar onde não há forma, é imprevisível e incompreensível. Em relação à canção, é perceptível que a angústia e o desespero do rato assemelham-se ao estado de miserabilidade do homem que luta para sobreviver nas ruas da cidade.

Saindo desse universo de rejeição ao homem por parte da cidade (impossibilitando-o, mesmo que indiretamente, de circular livremente pelos ambientes urbanos), a letra seguinte, “Massarandupió”, apresentou como cenário uma praia distante da capital baiana – “ali onde ninguém espia”. Um lugar de recordação que pode ser entendido como local honorífico, segundo a classificação de Assmann (2011). Esses espaços são assim categorizados por possuírem uma significação de respeito e consideração que independem do valor material ou real. Na letra, é perceptível que o sujeito é reconduzido às suas lembranças por meio de elementos ligados à natureza, entre eles a areia e o barulho das ondas. Um tempo retido na memória, um tempo poético (GUIDA, 2013) que não encontra limites entre o passado e o presente, mas que persiste na memória e encontra o seu apoio no espaço-canção.

Seguindo na mesma esteira desses lugares distantes, a letra analisada em seguida foi “Xote da navegação”, uma composição que situa o sujeito entre o seu vilarejo e a sua embarcação. Nessa canção, o intuito foi evidenciar como os desejos e anseios da alma podem mover um sujeito e fazê-lo reviver suas experiências passadas, atravessar a linha tênue entre o tempo cronológico e o tempo movido pelas emoções. Tempo este mobilizado pelo desejo de retroceder ao presente das coisas passadas, fixado no presente das coisas presentes, ou seja, no espaço-canção. A letra selecionada também destaca como esse processo de permuta, entre o lugar que o corpo habita e o espaço que desejaria estar, pode ressignificar o sentido dos ambientes que o homem circula. Dessa maneira, não raramente, esses espaços ressignificados passam a ser considerados como supracelestiais, fazendo uso do termo de Foucault (1984), ao se referir aos espaços que insistem em “aparecer” em nossas preocupações e incitam sua retomada. Desse modo, a representação da memória na letra de “Xote da navegação” perpassa pelos muitos lugares de memórias, que, na perspectiva de Nora (1993), são aqueles que se adéquam ao modo como são lembrados e estabelecem uma forte experiência da lembrança. Enfim, são lugares que têm a capacidade de singularizar o que é recordado.

A canção que finaliza as análises foi escolhida, inicialmente, por trazer questões que contemplam a memória do urbano, mas também por apresentar uma visão crítica em relação à ocupação do espaço. A letra representa lugares distantes das ruas e avenidas dos centros urbanos, das praias de grande beleza natural, do rio de encantos e amores. A canção situa o sujeito diante de uma ideia de urbanização e explora as questões que entrelaçam o urbano e a projeção que se tem *para e por* ele. Assim, ao mesmo tempo em que posiciona o homem distante da urbe, o mantém dentro de um universo organizado, com leis próprias e que mostra a efervescência do capitalismo sobre as questões agrárias, espaço e poder. “Assentamento” apresenta uma letra que contempla o sentido da proposta do MST. Não é apenas uma crítica ao processo forçado de urbanização, visto que a canção reitera o desejo de o sujeito lírico retornar à sua espaciosidade (YI-FU TUAN, 1983). Para o eu lírico, a memória é o meio de estabelecer a relação entre o lugar habitado e o lugar recordado, através do tempo *kairós*. Segundo Certeau (1998), é o tempo que não atende a uma lógica habitual, mas sim à lógica do desejo.

Como foi possível observar, embora por meio de narrativas distintas que retratam diferentes lugares, as canções de Chico Buarque procuram representar a

memória dos espaços urbanos. Suas letras esboçam as reminiscência de muitos sujeitos, de muitos transeuntes que circundam os diferentes ambientes de um espaço citadino. Os lugares representados nas letras evidenciam, de certo modo, a ânsia do homem em se identificar com as paisagem que sua presença dá vida. Seja com o intuito de exaltar ou tecer críticas, fazer uso da linguagem do espaço é uma estratégia de se comunicar com ele. Uma forma de representar nas letras de canção uma memória da sua percepção sobre o espaço urbano, ou da ideia que sobre esse se projeta.

Chico Buarque de Hollanda, tanto o escritor como o cancionista, soube traduzir as tensões de um país que passou por profundas transformações sociais devido aos processos de urbanização. Como uma espécie de “escanfadrista”, ele explorou os diversos espaços – as cidades, as praias, os subúrbios, os assentamentos, as favelas, os vilarejos – e trouxe à tona inúmeras “cidades submersas”.

REFERÊNCIAS

- AGOSTINHO, Santo. *Confissões*. Porto: Livraria Apostolado da Imprensa, 1981.
- ANDRADE, Carlos Drummond de. *Poesia completa*. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 2007.
- ANDRADE, Julia Pinheiro. *Cidade cantada: educação e experiência estética – canções de Tom Zé e Racionais MC's sobre São Paulo*. São Paulo: Editora UNESP, 2010.
- AQUINO, Graça. *A memória como evocação: um estudo sobre a obra O Arado, de Zila Mamede*. Natal: A.S. Editores, 2005.
- ARAÚJO, Susana (Org). *(In)seguranças no Espaço Urbano*. Lisboa: Húmus, 2012.
- ARIAS, Juan. *Apesar de você, amanhã há de ser outro dia*. Disponível em: https://brasil.elpais.com/brasil/2016/08/30/politica/1472584452_896296.html. Acesso em 20 de ago. de 2021.
- ASSMANN, Aleida. *Espaços de recordação: formas e transformações da memória cultural*. Tradução: Paulo Soethe. Campinas – SP: Editora Unicamp, 2011.
- AUGÉ, Marc. *Não Lugares*. 9 ed. Campinas: Papiрус, 1992.
- AZEVEDO, Álvares. *Lira dos vinte anos*. São Paulo: Editora Escala; 1998.
- BACHELARD, Gaston. *A poética do espaço*. São Paulo. Martins Fontes, 1993.
- BANDEIRA, Manuel. *Estrela da Vida Inteira*. 20 ed. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 1993.
- BARBOSA, Sidney (Org). *Tempo, espaço e utopias na cidade*. São Paulo: Cultura Acadêmica Editora, 2004.
- BARBOSA, Sidney. Gregório de Matos e Boileau: dois poetas seiscentistas contra a cidade. In: BARBOSA, Sidney (Org). *Tempo, espaço e utopias na cidade*. São Paulo: Cultura Acadêmica Editora, 2004. p. 149-179.
- BARBOSA, Sidney; FILHO, Oziris Borges (Org). *Poética do espaço literário*. São Paulo: Editora Claraluz, 2009.
- BARTHES, Roland. Da obra ao texto. In: BARTHES, Roland. *O rumor da língua*. Tradução Antônio Gonçalves. Lisboa: Edições 70, 2004.
- BAUDELAIRE, Charles. *As flores do mal*. Tradução, introdução e notas de Ivan Junqueira. Edição bilíngue. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 1985.

BAUMAN, Zygmunt. *Globalização: as consequências humanas*. Rio de Janeiro: Zahar, 1999.

BAUMAN, Zygmunt. *Modernidade líquida*. Rio de Janeiro: Zahar, 2001.

BAUMAN, Zygmunt. *Tempos líquidos*. Rio de Janeiro: Zahar, 2007.

BENJAMIN, Walter. Sobre alguns temas em Baudelaire. In: *Obras escolhidas*. Vol. 3. São Paulo: Editora Brasiliense, 2012.

BENJAMIN, Walter. *Magia e Técnica, arte e política: ensaios sobre literatura e história da cultura*. São Paulo: Editora Brasiliense, 1989.

BERGSON, Henri. *Memória e Vida: textos escolhidos*. Tradução de Paulo Neves. São Paulo: Martins Fontes, 1999.

BERGSON, Henri. *Matéria e memória: Ensaio sobre a relação do corpo com o espírito*. São Paulo: Martins Fontes, 2006.

BENVENISTE, Emile. *Problemas de linguística geral*. São Paulo: Nacional/ EDUSP, 1976.

BRITO, Brasil Rocha. "Bossa nova". In: CAMPOS, Augusto de (org.). *O balanço da bossa e outras bossas*. São Paulo: Perspectiva, 1974.

BRITTO, Paulo Henriques. Poesia e memória. In: PEDROSA, Célia. *Mais poesia hoje*. Rio de Janeiro: 7 Letras, 2000. p. 124-140.

BUARQUE, Chico. *Anos de chumbo e outros contos*. São Paulo: Companhia das Letras, 2021.

BUARQUE, Chico. *Benjamin*. São Paulo: Companhia das Letras, 1995.

BUARQUE, Chico. *Essa gente*. São Paulo: Companhia das Letras, 2020.

BUARQUE, Chico. *Estorvo*. São Paulo: Círculo do livro, 1991.

BUARQUE, Chico. *Fazenda modelo – novela pecuária*. São Paulo: Círculo do livro, 1974.

BUARQUE, Chico. *O irmão alemão*. São Paulo: Companhia das Letras, 2003.

BUARQUE, Chico. *Ópera do malandro*. São Paulo: Círculo do livro, 1978.

BUARQUE, Chico; GUERRA, Ruy. *Calabar: o elogio da traição*. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 1973.

BUARQUE, Chico; PONTES, Paulo. *Gota d'água*. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 1975.

- CALDAS, Waldenyr. *Luz néon: canção e cultura na cidade*. São Paulo: Studio Nobel: SESC, 1995.
- CALVINO, Ítalo. *As cidades invisíveis*. São Paulo: Companhia das letras, 1990.
- CAMARGO, Luciana Moura de Collucci de. Um olhar sobre o espaço em: *The God of small things*. In: FILHO, Ozíris Borges; BARBOSA, Sidney. *Poéticas do espaço literário*. São Paulo: editora Claraluz, 2009.
- CAMUS, Albert. *O estrangeiro*. 45 ed. Rio de Janeiro: Record, 2019.
- CANCLINI, Nestor Garcia. O papel da cultura em cidades pouco sustentáveis. In: *Diversidade Cultural e Desenvolvimento Urbano*. Organização: Mônica Allende Serra. São Paulo: Iluminuras, 2005.
- CANDIDO, Antonio. *O discurso e a cidade*. São Paulo: Companhia das letras, 2006.
- CARMO JUNIOR, José Roberto do. *Da voz aos instrumentos musicais: um estudo semiótico*. São Paulo: Annablume, 2005.
- CARVALHO, Maria Alice Rezende de. "O samba, a opinião e outras bossas...na construção republicana do Brasil". In: CAVALCANTE, Berenice; STARLING, Heloisa; EISEMBERG, José (Org.). *Decantando a república: Inventário histórico e político da canção popular moderna brasileira*. Vol. 1. Rio de Janeiro: Nova Fronteira/ São Paulo: Fundação Perseu Abramo, 2004.
- CARVALHO, Vivian. Alves de. *A poesia urbana de Chico Buarque*. Porto Alegre: Revista eletrônica de crítica e teoria de literaturas. Vol. 03 N. 01 – jan/jun, 2007.
- CERTEAU, Michel de. *A Invenção do cotidiano*. Trad. Ephraim Ferreira Alves. Petrópolis: Vozes, 1998.
- CESAR, Lígia Vieira. *Poesia e política nas canções de Bob Dylan e Chico Buarque*. São Paulo: Novera, 2007.
- CHARTIER, Roger. *À beira da falésia: A história entre certezas e inquietude*. Porto Alegre: Ed. da UFRGS, 2002.
- CHARTIER, Roger. *A história cultural: entre práticas e representações*. Rio de Janeiro: Bertrand, 1990.
- CHICO artista brasileiro. Direção: Miguel Faria Júnior. FOX, Sony, 2016. 1 DVD (1h56min05seg).
- COELHO, Rafael. *Dois lados da mesma viagem: a mineiridade e o clube da esquina*. Juiz de Fora: Editora Bartlebee, 2013.
- COMTE-SPONVILLE, André. *O ser-tempo: reflexões sobre o tempo da consciência*. 2 ed. São Paulo: Martins Fontes, 2006.

CORRÊA, Patrícia Aparecida. Modernidade e pós-modernidade na canção popular brasileira urbana: a voz ativa de Chico Buarque de Hollanda. 2009. 103 f. Dissertação (Mestrado em Literatura)-Universidade de Brasília, Brasília, 2009.

COSTA, Nelson Barros da. Um artista brasileiro: paratopias buarqueanas. In: FERNANDES, Rinaldo de (Org.). *Chico Buarque do Brasil: textos sobre canções, o teatro e a ficção de um artista brasileiro*. Rio de Janeiro: Garamond: Fundação Biblioteca Nacional, 2009. p. 325-350.

CYNTRÃO, Sylvia Helena. *Chico Buarque: Sinal Aberto!* Rio de Janeiro: editora 7 Letras, 2015.

CYNTRÃO, Sylvia Helena. A redefinição continuada do lugar da canção popular na cultura brasileira contemporânea. *Crítica Cultural– Critic*, Palhoça, SC, v.9, n. 1, p. 47-55, jan./jun. 2014.

CYNTRÃO, Sylvia Helena. *O imaginário na canção popular brasileira: vetor de reflexão da cultura nacional*. Revista da Anpoll, v.1, n.23, 2007.

CYNTRÃO, Sylvia Helena; CHAVES, Xico. *Da pauliceia à centopeia desvairada: as vanguardas e a MPB*. Rio de Janeiro: Elo, 1999.

CYNTRÃO, Sylvia Helena. *Como ler o texto poético: caminhos contemporâneos*. Brasília: Plano EDITORA, 2004.

CYNTRÃO, Sylvia Helena (Org) *O imaginário nos versos vivos da canção*. Brasília: Petry Gráfica e Editora, 2018.

DELEUZE, Gilles e GUATTARI, Félix. *Mil Platôs*. São Paulo: Editora 34, 1995.

ECO, Umberto. *Os limites da interpretação*. Tradução de Pérola de Carvalho. São Paulo: Perspectiva, 2015.

ELIADE, Mircea. *Imagens e Símbolos: Ensaio sobre o simbolismo mágico religioso*. São Paulo: Martins Fontes, 1991.

ESSENCIO, Sandro Viana. *A prosa de Chico Buarque em “Fazenda Modelo”*. Dissertação de mestrado. UNESP, 2013 – Assis – São Paulo.

FERNANDES, Bernardo Mançano. *A Formação do MST no Brasil*. Petrópolis, RJ: Vozes, 2000.

FERNANDES, Rinaldo de (Org). *Chico Buarque: o poeta das mulheres, dos desvalidos e dos perseguidos*. São Paulo: LeYa, 2013.

FERNANDES, Rinaldo de. “Tua Cantiga”, de Chico Buarque: aspectos da polêmica, astúcia de construção. In: CYNTRÃO, Sylvia Helena (Org) *O imaginário nos versos vivos da canção*. Brasília: Petry Gráfica e Editora, 2018. 163-179.

FERNANDES, Rinaldo de. *Chico Buarque do Brasil: textos sobre as canções, o teatro e a ficção de um artista brasileiro*. Rio de Janeiro: Garamond: Fundação Biblioteca Nacional, 2004.

FERNANDES, Ronaldo Costa. Narrador, cidade, literatura. In: LIMA, Rogério; FERNANDES, Ronaldo Costa (Orgs). *O imaginário da cidade*. Brasília: Editora Universidade de Brasília, 2000, p. 19-36.

FINNEGAN, Ruth. O que vem primeiro: o texto, a música ou a performance?. In: MATOS, Cláudia Neiva de; TRAVASSOS, Elizabeth; MEDEIROS, Fernanda Teixeira de (Org). *Palavra Cantada: ensaios sobre poesia, música e voz*. Rio de Janeiro: 7Letras, 2008.

FONTES, Maria Helena Sansão. *Sem fantasia: masculino-feminino em Chico Buarque*. São Paulo: GRAPHIA, 2003.

FOUCAULT, Michel. *Outros Espaços*. Conferência no Círculo de Estudos Arquitetônicos, 1984.

GOMES, Renato Cordeiro. *Todas as cidades, a cidade: literatura e experiência urbana*. Rio de Janeiro: Rocco, 2008.

GROFF, Apoliana Regina; MAHEIRIE, Kátia. A mediação da música na construção da identidade coletiva do MST. In: *Revista Política e Sociedade*. Vol 10, nº 18, dez. de 2011.

GUATTARI, Félix. *Caosmose: Um novo paradigma estético*. Tradução de Ana Lúcia de Oliveira e Lúcia Cláudia Leão. São Paulo: Editora 34, 1992.

GUEZ, Berenice. Et al. *Pra ver a banda passar cantando histórias de amor*. Porto Alegre: Metamorfose, 2018.

GUIDA, Angela. *A poética do tempo*. Rio de Janeiro: Tempo brasileiro, 2013.

HALBWACHS, Maurice. *A memória coletiva*. Trad. de Beatriz Sidou. São Paulo: Centauro, 2006.

HENRIQUE, Carolina Ramos. *Memória e imagem em Atlas de Jorge Luis Borges e em As cidades invisíveis de Italo Calvino*. Dissertação de Mestrado, UnB. 2018.

HOLLANDA, Chico Buarque. *Tantas palavras*. São Paulo: Companhia das Letras, 2006.

HOMEM, Wagner. *História de canções: Chico Buarque*. São Paulo: Leya, 2009.

HOTT, Luís Otávio. *Um oásis de Horror: o grotesco em Romance negro e outras histórias de Rubem Fonseca*. (Dissertação de Mestrado). Faculdade de Letras, UFMG, Belo Horizonte, 2015.

HUTCHEON, Linda. *Teoria e política da ironia*. Tr. Julio Jeha. Belo Horizonte: Editora da UFMG, 2000.

IZQUIERDO, Ivan. *Memória*. Porto Alegre: Artmed, 2002.

LE GOFF, Jacques. *História e Memória*. Campinas: Ed. UNICAMP, 1992.

LEFEBVRE, Henri. *O Direito à Cidade*. São Paulo, 2001.

LEFEBVRE, Henri. *Introdução à modernidade: prelúdios*. Rio de Janeiro: Paz e Terra, 1991.

LEFEBVRE, Henri. *Revolução Urbana*. Belo Horizonte: Editora UFMG, 2004.

LEFEBVRE, Henri. A produção do espaço. Trad. Doralice Barros Pereira e Sérgio Martins (do original: *La production de l'espace*. 4e éd. Paris: Éditions Anthropos, 2000). Primeira versão: início - fev.2006. Versão on-line.

LIMA, Brunna Guedes Marques de. *A tradução da tradição amorosa do par romântico em canções selecionadas de Chico Buarque de Hollanda*. 2010. 106 f. Dissertação (Mestrado em Literatura) - Universidade de Brasília, Brasília, 2010.

LIMA, Elizabete Barros de Sousa. "Ode aos ratos": a exaltação carnalizada do homem. In: CYNTRÃO, Sylvia (Org.). *Chico Buarque, sinal aberto*. Rio de Janeiro: Letras, 2015.

LIMA, Rogério; FERNANDES, Ronaldo Costa. *Narrador, cidade, literatura*. Brasília: Editora UnB, 2000.

LUFT, Lya. *O tempo é um rio que corre*. Rio de Janeiro: Editora: Record, 2014.

MACHADO, Dyonélio. *Os Ratos*. São Paulo: Planeta do Brasil, 1935.

MACHADO, Ida Lúcia. A ironia como estratégia comunicativa e argumentativa. *Bakhtiniana*, São Paulo. n. 9, p. 108-128, jan/jul, 2014.

MATOS, Cláudia Neiva de. Poesia e Música: laços de parentes e parceria. In: MATOS, Cláudia Neiva de; TRAVASSOS, Elizabeth; MEDEIROS, Fernanda Teixeira de (Org). *Palavra Cantada: ensaios sobre poesia, música e voz*. Rio de Janeiro: 7Letras, 2008.

MATOS, Gregório de. *Poemas escolhidos de Gregório de Matos*. Seleção e organização de José Miguel Wisnik. São Paulo: Companhia das Letras, 2010.

MENDES, Luís. "Cidade pós-moderna, gentrificação e a produção social do espaço fragmentado". In: *Cad. Metrop.* São Paulo, v. 13, n. 26, p. 473-495, jul/dez, 2011.

MENDONÇA, Luciana Ferreira Moura. *Do mangue para o mundo: o local e o global na produção e recepção da música popular*. (Tese de doutorado). Instituto de Filosofia e Ciências Humanas, UNICAMP, 2004.

Universidade Estadual de Campinas (UNICAMP). MENESES, Adélia Bezerra. *Desenho mágico: poesia e política em Chico Buarque*. São Paulo: Hucitec, 1982.

MENESES, Adélia Bezerra. *Figuras do feminino na canção de Chico Buarque*. São Paulo: Boitempo, 2000.

MENEZES, Rafael José de Bastos. Esboço de uma Teoria da Música: Para Além de uma Antropologia Sem Música e de uma Musicologia Sem Homem. In: *Anuário Antropológico*, pp. 9-73, Brasília: UnB, 1996.

MICHAELIS. *Moderno Dicionário da Língua Portuguesa*. Disponível em: <<http://michaelis.uol.com.br/moderno/portugues/index.php>>. Acesso em 20 de set. de 2019.

MÓR, Samira de Jesus. “Ah, se ao te conhecer, dei pra sonhar, fiz tantos desvarios”: Esse amor de todos nós em canções de Chico Buarque. 2013. 111 f. Dissertação (Mestrado em Literatura) - Faculdade de Letras de Juiz de Fora, Juiz de Fora, 2013.

MORAES, José Vince de. Cantar e contar o cotidiano: as modinhas paulistas (anos 20/30). In: MATOS, Cláudia Neiva de; TRAVASSOS, Elizabeth; MEDEIROS, Fernanda Teixeira de (Org). *Palavra Cantada: ensaios sobre poesia, música e voz*. Rio de Janeiro: 7Letras, 2008.

MOSCARDO, Gleiciele Mendes Viana. *A “Opéra do Malandro” de Chico Buarque: uma metáfora do cenário brasileiro na década de 1970 (dissertação de mestrado da UFG)*, 2012.

MOTTA, Nelson. *Noites tropicais: solos, improvisos e memórias musicais*. Rio de Janeiro: Editora Objetiva LTDA, 1994.

MUMFORD, Lewis. *A cidade na história: suas origens, transformações e perspectivas*. Tradução: Neli R. da Silva, 5 ed. São Paulo: Martins Fontes, 2008.

NETO, Moisés Monteiro de Melo. *A representação do Recife (PE) na obra de Chico Science e outros poetas do Movimento Mangue (“A cena Recifense dos anos 90”)*. Dissertação de Mestrado. Programa de Pós-Graduação em Letras e Linguística da Universidade Federal do Pernambuco, 2003.

NETTO, Acacio de Toledo. *Entre o trajeto e a narrativa: o lugar aos olhos do passante*. Conferência no Congresso Filosofia e Paisagem, Lisboa – 2019.

NORA, Pierre. *Entre memória e história: a problemática dos lugares*. In: Les lieux de mémoire. Paris: Gallimard, 1984. Tradução autorizada: Yara Aun Houry, 1993.

OLIVEIRA, Anita Loureiro. *Música e vida urbana: encontros na cidade do Rio de Janeiro*. Tese de dourado. Universidade Federal do Rio de Janeiro, 2008.

OLIVEIRA, Solange Ribeiro de. *Literatura e música*. São Paulo: Editora Senac São Paulo: Instituto Itaú Cultural, 2003.

OLIVEIRA, Solange Ribeiro de. *De mendigos e malandros: Chico Buarque, Berlot Brecht e John Gay – uma leitura transcultural*. Curitiba: Editora CRV, 2011.

PAZ, Octavio. *O arco e a lira*. Tradução de Ari Roitman e Paulina Wacht. São Paulo: Cosac Naify, 2012.

PEREIRA, Caroline Machado Rocha Busch. *Geografias de mundo reveladas nas canções de Chico Buarque*. Tese de doutorado. Universidade de São Paulo – Faculdade de Filosofia, letras e Ciências Humanas, 2013.

PEREIRA, Gabriel da Cunha. *Imaginando o Brasil: o teatro de Chico Buarque e outras páginas*. Curitiba: Editora Appris, 2017.

PERES, Ana Maria Clark. *Chico Buarque: recortes e passagens*. Belo Horizonte: UFMG, 2016.

PESAVENTO, Sandra Jatahy. *Em busca de uma outra história: imaginando o imaginário*. Revista Brasileira de História. São Paulo, v. 15, n. 29, 1995. p. 9-27.

PESAVENTO, Sandra Jatahy. *O imaginário da cidade: visões literárias do urbano*. 2 ed. Porto Alegre: Ed. Universidade, 2002.

PESSOA, Fernando. *Obras poéticas de Fernando Pessoa*. Vol. 01. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 2016.

PINTO, Maria Cecília de Moraes. *Charles Baudelaire, poeta da cidade moderna*. In: BARBOSA, Sidney (Org). *Tempo, espaço e utopias na cidade*. São Paulo: Cultura Acadêmica Editora, 2004. p. 220-239.

RENNÓ, Carlos. *O voo das palavras cantadas*. São Paulo: Dash, 2014.

RIBEIRO, Solange [et al]. *Literatura e música*. São Paulo. Editora Senac São Paulo: Instituto Itaú Cultural, 2003.

ROLNIK, Raquel. *O que é cidade*. São Paulo: Brasiliense, 1995.

ROSA, Guimarães. *Manuelzão e Miguilim*. Rio de Janeiro: Editora Nova Fronteira, 2001.

SADIE, Stanley. *Dicionário Grove de Música: edição concisa – Trad. de Eduardo Francisco Alves*. Rio de Janeiro: Jorge Zahar, 1994.

SALGADO, Sebastião. *Terra*. Lisboa: Caminho, 1997.

SANDRONI, Carlos. “Adeus a MPB”. In: CAVALCANTE, Berenice; STARLING, Heloisa; EISEMBERG, José (Org.). *Decantando a república: Inventário histórico e político da canção popular moderna brasileira*. Vol. 1. Rio de Janeiro: Nova Fronteira/ São Paulo: Fundação Perseu Abramo, 2004.

SANTOS, Milton. *A natureza do Espaço: técnica e tempo, razão e emoção*. São Paulo: Edusp, 2006.

SANTOS, Milton. *Espaço e método*. São Paulo: Edusp, 1997.

SANTOS, Silvana Maria Pantoja dos. *Literatura e memória entre os labirintos da cidade: representações na poética de Ferreira Gullar e H. Dobal*. São Luís: Editora UEMA, 2015.

SECCHI, Bernardo. *Primeira lição de urbanismo*. São Paulo: Perspectiva, 2016.

SEVERIANO, Jairo. *Uma história da música popular brasileira: das origens à modernidade*. São Paulo: Editora 34, 2013.

SCHAFER, Murray. *A afinação do mundo: uma exploração pela história passada e pelo atual estado do mais negligente aspecto do nosso ambiente: a paisagem sonora*. Tradução de Marisa Trench Fonterrada. São Paulo: Editora UNESPI, 2001.

SCHITTINE, Denise. *Ler e escrever no escuro: A literatura através da cegueira*. São Paulo: Paz & Terra, 2016.

SILVA, Anazildo Vasconcelos da. *A poética e a nova poética de Chico Buarque*. Rio de Janeiro: Editora do Rio de Janeiro, 1980.

SILVA, Anazildo Vasconcelos da. *Quem canta comigo: representação do social na poesia de Chico Buarque*, São Paulo: Garamond, 2010.

SOJA, Edward. *Geografias pós-modernas: a reafirmação do espaço na teoria social crítica*. Tradução de Vera Ribeiro. Rio de Janeiro: Zahar, 1993.

TATIT, Luiz. *O cancionista: composição de canções no Brasil*. 2 ed. São Paulo: Editora da Universidade de São Paulo, 2002.

TINHORÃO, José Ramos. *As origens da canção popular urbana*. São Paulo: Editora 34, 2011.

TINHORÃO, José Ramos. *Os sons que vêm da rua*. São Paulo: Editora 34, 2013.

TINHORÃO, José Ramos. *Pequena História da Música Popular – Da Modinha a Canção de Protesto*. Petrópolis, RJ: Ed. Vozes Ltda, 1974.

TINHORÃO, José Ramos. *Pequena história da música popular: segundo seus gêneros*. São Paulo: Editora 34, 1990.

TORRES, Alfredo Werney Lima. *Música e palavra nas canções de Chico Buarque e Tom Jobim*. São Paulo: Max Limonad, 2014.

TORRES, Alfredo Werney. Modernismo e canção brasileira: Uma Leitura do Disco As Cidades (1998) de Chico Buarque. In: CARVALHO, João Berchmans de;

MARTINS, Carlos Henrique Martins (Orgs). *Pesquisa e música: práticas, formação docente e estudos musicológicos*. São Luís: EDUFMA, 2019, p. 45-69.

TRAVASSOS, Elizabeth. *Modernismo e música brasileira*. Rio de Janeiro: Jorge Zahar, 2003.

TUAN, Yi-Fu. *Espaço e lugar: a perspectiva da experiência*. Tradução de Livia de Oliveira. São Paulo: DIFEL, 1983.

UNTERNBÄUMEN, Enrique Huelva. En los vértices del tiempo. Metáforas conceptuales del tiempo y sus variaciones en la poesía y el pensamiento filosófico. In: *Revista de estudios culturales de la Universitat Jaume I*. vol. XXII \ 2019, pp. 75–97.

VALÉRY, Paul. *Varietades*. Trad. Maiza Martins de Cerqueira. Org. int. João Alexandre Barbosa. São Paulo: Iluminuras, 1999.

VARGAS, Herom. “Manguetown: a cidade de Recife nas canções de Chico Science & Nação Zumbi”. In: *Comunicação & Inovação*, PPGCOM/USCS v. 16, n. 32 (set-dez, 2015. p. 59-72

VELOSO, Caetano. *Verdade Tropical*. São Paulo: Companhia das letras, 1997.

VIRGÍLIO, Marcos. *São Paulo 1946-1957: representação da cidade na música popular*. São Paulo: Seven System Internacional Ltda, 2010.

WALTY, Ivete Lara Camargos. *A rua da literatura e a literatura da rua*. Belo Horizonte: Editora UFMG, 2014.

WISNIK, José Miguel. *Sem receita: ensaios e canções*. São Paulo: Publifolha, 2004.

ZAPPA, Regina. *Chico Buarque: para todos*. Rio de Janeiro: Relume Dumará, 1999.

ZILBERMAN, Regina. Não é conversa mole pra boi dormir. In: FERNANDES, Rinaldo de. *Chico do Buarque do Brasil: textos sobre as canções, o teatro e a ficção de um artista brasileiro*. Rio de Janeiro: Fundação Biblioteca Nacional, 2004.

ZUMTHOR, Paul. *Performance, recepção, leitura*. Trad. Jerusa Pires Ferreira e Suely Fenerich. São Paulo: Cosac Naify, 2007.

ZUMTHOR, Paul. *Introdução à poesia oral*. Trad. Jerusa Pires, M^a Lúcia D. Pochat, M^a Inês de Almeida. Belo Horizonte: Editora UFMG, 2010.

DISCOGRAFIA

BUARQUE, Chico. *As cidades*. Rio de Janeiro: RCA, 1998. 1 CD sonoro.

BUARQUE, Chico. *Carioca*. Rio de Janeiro: Biscoito Fino, 2006. 1 CD sonoro.

BUARQUE, Chico. *Caravanas*. Rio de Janeiro: Biscoito Fino, 2017. 1 CD sonoro