

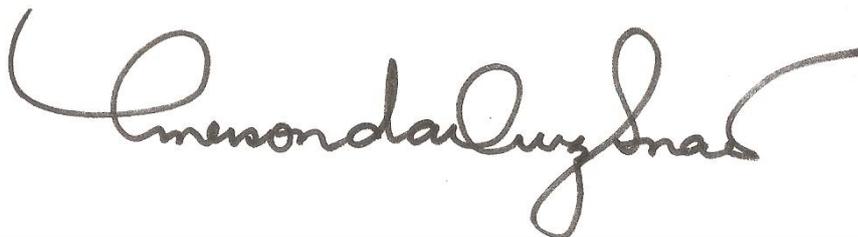
UNIVERSIDADE DE SÃO PAULO
FACULDADE DE FILOSOFIA LETRAS E CIÊNCIAS HUMANAS
DEPARTAMENTO DE LETRAS CLÁSSICAS E VERNÁCULAS
PROGRAMA DE PÓS-GRADUAÇÃO EM ESTUDOS COMPARADOS
DE LITERATURAS DE LÍNGUA PORTUGUESA

SANDRA SALAVANDRO RODRIGUES

A voz, o lugar e o olhar: culturas e periferias em “Subúrbio”, de Chico Buarque

(Versão corrigida)

De acordo:

A handwritten signature in black ink, reading "Emerson da Cruz Inácio". The signature is written in a cursive style with large, flowing loops and a long horizontal stroke at the end.

Prof. Dr. Emerson da Cruz Inácio

São Paulo

2013

SANDRA SALAVANDRO RODRIGUES

A voz, o lugar e o olhar: culturas e periferias em “Subúrbio”, de Chico Buarque

(Versão corrigida)

Dissertação apresentada ao programa de Pós-graduação em Estudos Comparados em Literaturas de Língua Portuguesa da Faculdade de Filosofia, Letras e Ciências Humanas da Universidade de São Paulo, para obtenção do título de Mestre em Letras.

Área de concentração: Estudos Comparados em Literaturas de Língua Portuguesa

Orientador: Prof. Dr. Emerson da Cruz Inácio

São Paulo

2013

Autorizo a reprodução e divulgação total ou parcial deste trabalho, por qualquer meio convencional ou eletrônico, para fins de estudo e pesquisa, desde que citada a fonte.

Catálogo na Publicação

Serviço de Biblioteca e Documentação

Faculdade de Filosofia, Letras e Ciências Humanas da Universidade de São Paulo

R 696
v
Rodrigues, Sandra Salavandro
A voz, o lugar e o olhar: culturas e periferias em "Subúrbio", de Chico Buarque / Sandra Salavandro Rodrigues ; orientador Emerson da Cruz Inácio. - São Paulo, 2013.
93 f.

Dissertação (Mestrado)- Faculdade de Filosofia, Letras e Ciências Humanas da Universidade de São Paulo. Departamento de Letras Clássicas e Vernáculas. Área de concentração: Estudos Comparados de Literaturas de Língua Portuguesa.

1. Chico Buarque. 2. Periferia. 3. Lugar de enunciação. 4. Canção popular. I. Inácio, Emerson da Cruz, orient. II. Título.

FOLHA DE APROVAÇÃO

Nome: Sandra Salavandro Rodrigues

Título: A voz, o lugar e o olhar: culturas e periferias em “Subúrbio”, de Chico Buarque

Dissertação apresentada à Faculdade de Filosofia, Letras e Ciências Humanas da Universidade de São Paulo, como requisito à obtenção de título de Mestre em Letras.

Aprovado em:

Banca Examinadora

Prof. Dr. Emerson da Cruz Inácio

Instituição: FFLCH-USP

Julgamento: _____ Assinatura: _____

Prof. Dr. Álvaro Antonio Caretta

Instituição: UNIFESP

Julgamento: _____ Assinatura: _____

Prof^a. Dra. Enilce do Carmo Albergaria Rocha

Instituição: UFJF

Julgamento: _____ Assinatura: _____

Ao meu pai, eterna presença.

À minha mãe, quem me narrou as primeiras histórias, recitou os primeiros poemas.

Ao meu irmão, com quem compartilhei as fabulações da infância.

Ao Ronaldo e ao Davi,
o amor e a razão de minha vida.

AGRADECIMENTOS

Ao meu querido Orientador, Prof. Dr. Emerson da Cruz Inácio, pela orientação firme e paciente, todo meu carinho e admiração a alguém que soube me compreender nos momentos de dificuldades e me ajudar a crescer. Dessas pessoas que não passam pela nossa vida em vão. Obrigada!

Ao Professor Dr. Álvaro Antonio Caretta da UNIFESP e à Professora Dra. Enilce do Carmo Albergaria Rocha da UFJF, pelas contribuições da leitura cuidadosa e arguição na defesa.

À Professora Dra. Rosangela Sarteschi, pela leitura do exame de qualificação e pela supervisão no Programa de Aperfeiçoamento do Ensino (PAE).

Ao Prof. Dr. Walter Garcia da Silveira Junior, pela acolhida nos cursos do IEB-USP, esclarecimentos sobre a canção popular brasileira e as considerações da qualificação.

Ao Prof. Dr. Mário Cesar Lugarinho, pela atenção e pelas conversas esclarecedoras.

Ao meu pai Valdo, quem primeiro me falou sobre a Universidade de São Paulo e me ensinou que era meu direito estudar lá.

À minha mãe Ana Rita, quem me alfabetizou com amor, e desde as primeiras letras até os dias de hoje, me deu todo suporte para que minha formação fosse possível. E ainda, a la, à minha sogra Elza, à tia Graça e à Tetê, pelo carinho e cuidados com o Davi.

Ao Ronaldo, meu amor, com quem sigo a vida encantada, em busca do “tempo da delicadeza”.

Ao meu pequeno Davi, que fez a vida mais bonita.

Ao Mário Rubens Amaral de Jesus, pela amizade tão paternal, pelos cuidados, e por sempre ser a mão estendida para me mostrar o caminho.

Aos amigos desde a graduação, da pós, de hoje e de sempre, Aline Novais de Almeida, Carmem Silvia Felix Venturi, Danilo Damião dos Santos, Fabiana de Souza Azevedo, Melina Rodolpho, Rafaela Cássia Procknov, pela trajetória que fizemos juntos, por cada momento compartilhado, pelas leituras deste trabalho, pelas trocas e amizade.

Aos amigos do grupo de estudos, Arnaldo Delgado Sobrinho, Bruno Cesar Martins Rodrigues, Daviane Moreira, Edu Moreira, Nathalia Macri Nahas, Victor Roberto da Cruz Palomo, pela partilha tão bonita do conhecimento e da amizade.

Ao Fernando Vargas, que tanto tem me ajudado a me conhecer.

Ao Chico Buarque pela autorização de uso das imagens e das letras e às secretárias Márcia Leitão e Marilda Ferreira, da Marola Edições Musicais Ltda., pela colaboração com esta pesquisa.

À periferia, meu lugar.

O texto literário me fala de mim e dos outros; provoca minha compaixão;
quando leio eu me identifico com os outros e sou afetado por seu destino;
suas felicidades e seus sofrimentos são momentaneamente os meus.

Antoine Compagnon

Quem sou eu para te cantar, favela

Carlos Drummond de Andrade

RESUMO

RODRIGUES, Sandra Salavandro. **A voz, o lugar e o olhar**: culturas e periferias em “Subúrbio”, de Chico Buarque [dissertação]. São Paulo: Universidade de São Paulo, Faculdade de Filosofia, Letras e Ciências Humanas, 2013, 93 f.

A presente dissertação verifica a abordagem dos espaços periféricos a partir da análise poética da canção “Subúrbio”, de Chico Buarque (Carioca, 2006), com o fito de analisar o lugar de enunciação do sujeito poético. Nossa hipótese é a de que na canção um enunciador cujo olhar se distancia dos objetos que tematiza e que esta abordagem é um aspecto que prevalece em boa parte da obra cancional do referido poeta.

Palavras-chave: Chico Buarque; periferia; lugar de enunciação.

ABSTRACT

RODRIGUES, Sandra Salavandro. The voice, the place and the look: cultures and peripheries in Subúrbio by Chico Buarque [dissertation]. São Paulo: Universidade de São Paulo, Faculdade de Filosofia, Letras e Ciências Humanas, 2013, 93 f.

The current dissertation aims to verify the approach of the outlying areas through the analysis of the poetic song “Subúrbio”, by Chico Buarque (Carioca, 2006), in order to analyze the poetic subject’s enunciative place. Our hypothesis is that in the song there is an enunciator whose look distances itself from the themed matters and this approach is an aspect that prevails in almost of the referred poet’s songbook.

Keywords: Chico Buarque; periphery; locus of enunciation.

SUMÁRIO

1. INTRODUÇÃO	10
2. POR UMA POÉTICA DA PERIFERIA EM CHICO BUARQUE	16
2.1. ESPAÇOS E VOZES SUBALTERNIZADAS NO CANCIONEIRO BUARQUEANO	17
2.2. FORTUNA CRÍTICA – A CRÍTICA SOCIAL EM CHICO BUARQUE	32
2.3. A NATUREZA DO OBJETO – CANÇÃO OU POEMA?.....	36
2.4. QUESTÕES TEÓRICAS:	41
2.4.a. Conceito de Periferia.....	41
2.4.b. A voz subalternizada e a função do intelectual	47
3. A POÉTICA E A METAPOÉTICA DE “SUBÚRBIO”	50
3.1. A POÉTICA DO ESPAÇO – A PERIFERIA	51
3.2. O (ENTRE) LUGAR DA ENUNCIÇÃO.....	59
3.3. METAPOÉTICA – A GENEALOGIA DA CANÇÃO	61
4. UMA POÉTICA DO OLHAR DE FORA	72
5. CONSIDERAÇÕES FINAIS	78
REFERÊNCIAS	81
ANEXOS.....	88
ICONOGRAFIA:	89
POEMAS:	91

1. INTRODUÇÃO

Colocar-se no lugar de crítico é, de saída, realizar escolhas teóricas e metodológicas. Dessa maneira, a nossa escolha teórica ajudou-nos a problematizar a suposta imanência dos objetos literários que certa vertente crítica mais tradicional¹ defende. Tal olhar entende a palavra criativa como a expressão de sentidos latentes, depositados na materialidade textual. Nessa esteira, a tarefa do crítico é, então, revelar ao mundo o que não estaria dado na superfície do texto; o crítico ocuparia aqui a posição de intérprete que decifraria a “verdade” da obra.

Por outro lado, quando lemos o texto literário, o fazemos considerando a tradição de leitura existente sobre este. Dito de outro modo, afirmar o valor da tradição de leitura na apropriação que estabelecemos da poética buarqueana é considerar a contribuição das vozes que pensaram o nosso objeto; é também questionar a ideia da realidade textual como detentora de um sentido último, imanente e acabado - como postulava a crítica tradicional, de cunho racionalista, que advogava uma feição científica para a literatura.

A nossa proposta, assim, antes de buscar a “verdade” do texto, empreende-se no exercício de lê-lo. Trata-se, portanto, de uma opção analítica que, neste caso, dialoga com as contribuições teórico-metodológicas dos Estudos Comparados de Literaturas de Língua Portuguesa e dos Estudos Culturais de orientação inglesa².

Os Estudos Culturais ocupam-se das diversas manifestações culturais e não apenas a literária: tensionam a abordagem da crítica tradicional, calcada nas concepções de “baixa” e “alta” culturas, buscando as relações entre cultura, identidade e poder nos diferentes grupos sociais. Como afirmam alguns críticos, os Estudos Culturais “rejeitam a equação exclusiva de cultura com alta cultura e argumentam que todas as formas de produção cultural precisam ser estudadas em relação a outras práticas culturais e às estruturas sociais e históricas” (NELSON; TREICHLER; & GROSSBERG, 1995, p. 13).

¹Quando nos referimos à crítica tradicional, estamos dialogando com o pensamento de Antoine Compagnon, em *O demônio da teoria* (2012), em que o autor declara que junto com o próprio ideal de literatura moderna, que emerge, sobretudo no século XVIII, também cristaliza-se um fazer crítico de inspiração cientificista e positivista que vigora como modelo até a derrocada das certezas absolutas, proporcionadas pela relatividade que traz o século XX, marcado pelas catástrofes, pela teoria de Einstein e pelo apequenamento do homem diante do mundo.

²Sobre o tema, algumas obras fundadoras brasileiras: Maria Elisa Cevalco, com o livro *Dez lições sobre estudos culturais* (2008); Tomaz Tadeu da Silva, organizador das obras *Alienígenas na sala de aula: uma introdução aos estudos culturais em educação* (1995); *O que é, afinal, Estudos Culturais?* (2004) *Identidade e diferença: a perspectiva dos estudos culturais* (2007), e *O sujeito na educação: estudos foucaultianos* (2008). Obras estrangeiras: Stuart Hall, autor do livro *A identidade cultural na pós-modernidade* (2004), e Raymond Williams, com os livros *Palavras-chave: um vocabulário de cultura e sociedade* (2007) e *Cultura* (1992), além de outros autores.

Os Estudos Comparados de Literaturas de Língua Portuguesa são uma área de conhecimento que se ocupa de perscrutar as relações de aproximação e de contrastes estéticos, temáticos e contextuais entre obras literárias e, ainda, outras linguagens artísticas expressas em Língua Portuguesa.

Nesse sentido, nossa leitura do cancionário de Chico Buarque delineia-se a partir da canção “Subúrbio” (BUARQUE, 2006, faixa 1), valendo-se de uma abordagem comparativista, haja vista que sua temática emana da tradição de cantar os espaços periféricos urbanos brasileiros e mesmo em Língua Portuguesa, como no caso do fado, e se confronta com uma outra mirada, mais atual e sintonizada com as mais recentes considerações teóricas acerca de temáticas e espaços não privilegiados pela crítica.

O campo dos Estudos Comparados possibilita-nos, desse modo, pensar “Subúrbio” em consonância com essa tradição, de maneira a estabelecer uma relação dialógica entre as obras produzidas nos espaços periféricos e o nosso objeto de estudo, uma vez que este também aborda a experiência histórica, social e cultural que os sujeitos daí provenientes vivenciam. A configuração sociocultural vislumbrada sobretudo a partir dos anos noventa anuncia a emergência de vozes outras. Vozes essas que matizaram o discurso universalista da História Oficial (de raiz eurocêntrica e positivista) ao autoconclamarem o direito de contar a sua própria história. Nesse cenário, parece que há a demarcação de poéticas, estéticas e olhares, entendidos como expressões advindas da demanda de escapar às macro-narrativas³, às interpretações totalizantes. Em referência a este contexto, afirmamos, com Heloisa Buarque de Hollanda, que “alguma coisa irreversível [afetou] a criação e o mercado literário” (HOLLANDA, 2005, suporte eletrônico).

No espectro da contemporaneidade, “Subúrbio” desperta-nos os questionamentos de quem estaria autorizado agora a cantar os espaços periféricos da cidade e, ao cantar, que lugar ocuparia enquanto sujeito da enunciação. O título de nosso trabalho, - *A voz, o lugar e o olhar- culturas e periferias em Subúrbio, de Chico Buarque*, - refere-se às questões ancoradas em nosso referencial teórico - os Estudos Comparados e os Estudos Culturais - bem como a questões que nosso percurso analítico pretende responder. Operacionalizado como uma gradação, o título propõe um movimento ternário: suscita uma voz que enuncia; delimita um lugar e assume determinada perspectiva.

³“As grandes narrativas são, pois, histórias que as culturas contam sobre suas próprias práticas e crenças, com a finalidade de legitimá-las. Elas funcionam como uma história unificada e singular, cujo propósito é legitimar ou fundar uma série de uma auto-imagem cultural, um discurso ou uma instituição” (PETERS, 2000, p.18).

Em relação aos termos dessa gradação, o primeiro deles, a “voz”, refere-se às várias instâncias enunciativas da escritura: o sujeito autor (Chico Buarque), o locutor (quem transmite a mensagem – o cantor) e o enunciador, este último como sujeito poético, quiçá, revelador de uma subjetividade.

Em relação ao “lugar”, trataremos de indagar que espaços estariam sendo cantados, como esses espaços seriam reveladores dos contornos que ganharia a subjetividade poética. De tais desdobramentos, interrogaríamos-nos ainda: Seriam tais espaços um não-lugar? Seriam idealizados? Seriam ressignificados pelo poético? Representariam ou apresentariam a realidade?

Em relação ao último elemento da gradação, o “olhar”, trataremos de indagar de que ângulo se cantaria o espaço periférico, de que lugar se falaria e em nome de quem.

Quanto ao paratexto, o termo “culturas”⁴, amplamente discutido nas mais diversas esferas das Humanidades, parte da noção concebida pelos Estudos Culturais, que, em linhas gerais, postulam que cultura é tudo aquilo que o espírito humano produz e não apenas o que determinados grupos sociais, dominantes, realizam. Citamos, então, a importante formulação de Raymond Williams: “a cultura é uma forma completa de vida, material, intelectual e espiritual” (WILLIAMS, apud NELSON; TREICHLER; & GROSSBERG, 1995, p.14).

E, por fim, o termo “periferias”, também integrante do paratexto, é marcado no plural como gesto deliberado de frisar a amplitude do conceito: diz respeito aos sentidos que o vocábulo compreende no âmbito da Geografia Humana, dos Estudos Culturais, da História Social e da Sociologia. Assim, a noção de periferia aponta para além do geográfico e, entendida como espaço das margens, instaura um movimento dialético – uma relação conflitante entre duas forças antagônicas, o centro dominante e o espaço dominado, que levaria, supostamente, a uma conciliação. A categoria “periferia” congregaria a ideia de espaços constituídos nas bordas econômicas e sociais, resgatando as relações dependentistas a partir das formulações marxistas de Gramsci, ao contrário da categoria “subúrbio” que remete ao imaginário geográfico, compreendido como espaço de transição entre o urbano e o rural.

O percurso desta dissertação propõe-se a fundamentar o estudo do objeto, a analisá-lo e interpretá-lo, estabelecendo as relações de confluências e contrastes entre a produção cultural oriunda dos espaços periféricos, entre canções pertencentes ao cânone da canção popular brasileira e, ainda, no cerne da própria obra do compositor.

⁴Sobre as transformações do conceito de “cultura” ao longo da história, ver CEVASCO ‘O tema “cultura e sociedade”’. In.: *Dez lições sobre Estudos Culturais*. p. 9-25.

O capítulo “Por uma poética da periferia em Chico Buarque” abarca a fundamentação teórica mobilizada com o fito de operacionalizar nossa leitura e análise do objeto, assim como propõe um possível eixo temático para o cancionário buarqueano: a mirada para os espaços periféricos. Para tanto, verificaremos no item “Espaços e vozes subalternizadas no cancionário buarqueano” como a temática do espaço periférico e das vozes marginalizadas é retratada na obra cancional do artista. Esse item da dissertação é substrato para o desenvolvimento de nossa hipótese, a de que haveria uma prevalência do olhar de fora por parte do enunciador.

O item “Fortuna crítica – a crítica social em Chico Buarque” traça um breve panorama dos estudos acadêmicos sobre a obra do compositor. Para tal, elegemos os estudos de Anazildo Vasconcelos da Silva e de Adélia Bezerra de Menezes.

Silva, um dos pioneiros da crítica de Chico Buarque, em seu estudo sobre a obra do compositor, identifica um projeto que não se restringe às chamadas canções de protesto, mas que caminha em direção à própria dimensão estética e poética, em que uma das dimensões poéticas se daria por meio da configuração da presença de um “coro lírico” no que se refere à representação do social. Dentre as proposições pensadas por Menezes, interessa-nos, sobremaneira, a da “vertente crítica”, modalidade do cancionário buarqueano marcada pela crítica social contundente.

O item “A natureza do objeto – canção ou poema?” propõe-se a compreender a especificidade dos objetos canção e poema, de modo a contornar os limites dessas formas, considerando, ainda, o porquê de a nossa proposta estar autorizada a inserir a letra de canção como objeto de análise poética.

O último item “Questões teóricas” discute, no subitem “Conceito de Periferia”, como teórica e esteticamente as noções de periferia, subúrbio e correlatos têm sido abordados nas últimas décadas. Na sequência, “A voz subalternizada e a função do intelectual”, discutimos a demanda da contemporaneidade pela legitimação e emancipação das vozes periféricas a partir dos estudos de subalternidade e das reflexões sobre a função do intelectual no que se refere aos espaços e vozes subalternizadas.

O capítulo “A poética e a metapoética de ‘Subúrbio’” tem caráter analítico, destacando os procedimentos eleitos na composição e os efeitos de sentido criados no todo do texto. Buscamos, por meio da análise poética e da interpretação, no subcapítulo “A poética do espaço – a periferia”, estabelecer o processo de percepção do espaço através da subjetividade e, ainda, no item seguinte, “O (entre) lugar da enunciação” permear a territorialidade e o lugar de enunciação desse sujeito poético. Demonstraremos a seguir, em “Metapoética – a

genealogia da canção”, que há na composição analisada um percurso pela linha genealógica da canção popular brasileira, na qual deparamo-nos, dentre outros ritmos, com dois paradigmas do cancionero popular: a Bossa Nova e o *rap*.

O diálogo com outras formas cancionais, sobretudo os ritmos provenientes dos espaços periféricos, nos permitirá uma leitura que demonstrará, também, possíveis conexões entre objetos aparentemente desconectados (lugar social, cultural, econômico), verificando em que medida a poética de Chico Buarque apresenta uma preocupação em propor uma desierarquização dos objetos culturais brasileiros, através do olhar, da abordagem, da tematização e da preferência do enunciador por esses espaços e seus objetos culturais, a fim de afirmar a nossa hipótese de que há em “Subúrbio” uma proposta de integração e de questionamento do cânone da canção popular brasileira.

O último capítulo, “Uma poética do olhar de fora”, apresenta um caráter interpretativo, já que é uma leitura do cancionero buarqueano no que tange a uma prevalência do olhar de fora do enunciador. O “fora” desdobra-se, ainda, como possibilidade temática desse cancionero, funcionando como projeto poético.

A nossa proposta incorre na ideia, em conformidade com nosso próprio referencial teórico, de que o ofício do crítico não é somente imputar juízos valorativos sobre a obra, mas também construir um monumento artístico (os seus escritos sobre o texto) que a eleva à tradição simbólico-cultural. A impossibilidade de tal valorização absoluta da obra diz respeito também à própria natureza do objeto poético, criador inesgotável de sentidos. Nessa alçada, afirma Décio Pignatari: “ele [o poema] cria modelos de sensibilidade” (2006, p. 12).

2. POR UMA POÉTICA DA PERIFERIA EM CHICO BUARQUE

2.1. Espaços e vozes subalternizadas no cancionário buarquiano

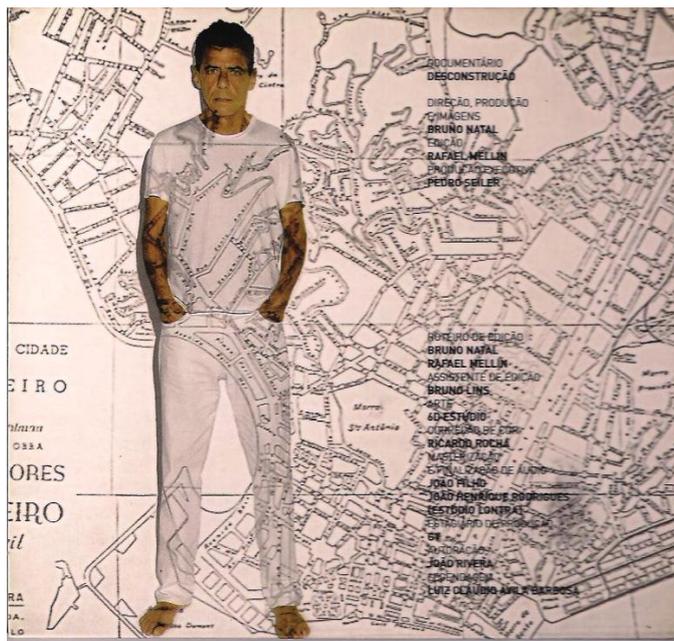


Figura 1 – Contracapa interna do álbum *Carioca* de 2006.

Há décadas Chico Buarque divide o seu fazer-artístico entre a canção e a ficção. Em suas declarações, em depoimentos e entrevistas, o compositor focaliza em seu discurso dois tempos distintos de criação: o tempo dedicado à música e o tempo dedicado à literatura. Após oito anos de seu último disco solo⁵, *As cidades*, suposto período de intervalo dedicado à escrita de *Budapeste*⁶, acontece em 2006 o retorno de Chico Buarque à canção, com o disco *Carioca*.

O disco *Carioca* é composto por doze canções em sua maioria⁷ autorais, que tematizam, por vezes, os espaços da cidade, apresentando em sua primeira faixa “Subúrbio”, canção que retrata o lado da cidade do Rio de Janeiro que não “figura” nos cartões postais.

A nossa leitura de “Subúrbio” manipula operadores de leitura que apontam para além do âmbito da letra da canção, como por exemplo, as cartas cartográficas da cidade sobre a imagem do autor, presentes na capa do álbum. Esses dados extralinguísticos⁸ interessam-nos na medida em que são o primeiro contato entre a obra e seu co-enunciador: o leitor.

⁵ Trata-se de *As cidades*, de 1998, disco solo anterior ao *Carioca*. Ressaltamos o lançamento do disco *Cambaio* em 2001, parceria de Chico Buarque e Edu Lobo para o musical de mesmo nome.

⁶ Romance publicado em 2003.

⁷ Há no disco cinco canções em co-autoria: “Ode ao ratos” (com Edu Lobo); “Bolero blues” (com Jorge Elder); “Renata Maria” (com Ivan Lins), “Leve” (com Carlinhos Vergueiro) e “Imagina” (com Tom Jobim).

⁸ Sobre os dados extralinguísticos da canção Costa declara: “Há que se considerar a contribuição dos músicos e técnicos, a existência do arranjo e do acompanhamento vocal e instrumental, da produção discursiva periférica (encarte), das linguagens que acompanham essa produção (pintura, desenho, artes plásticas, fotografia, etc.). Há também que se observar a realidade do disco. A disposição das canções contidas ali.” (Costa, 2000, p. 120-121).

Na capa, contracapa e encarte do álbum *Carioca*⁹, a imagem do compositor inscreve-se enquanto sujeito autor na região central da cidade do Rio de Janeiro. Dessa forma, a figura de Chico Buarque na capa do disco funciona como assinatura e, ao mesmo tempo, como delimitadora de seu território. Tal figura instaura um centro simbólico.

Na capa¹⁰ temos a projeção do centro da cidade sobre o rosto do compositor com seu semblante sério e, na contracapa¹¹, a projeção com destaque para o Morro da Viúva sobre a região torácica do compositor. Na contracapa interna¹² da versão dupla (CD e DVD) o sujeito autor Chico Buarque aparece em pé, de roupas brancas, olhar sério e fixo, as mãos nos bolsos e com os pés descalços sobre o aeroporto Santos Dummond (heterotopia, lugar de transição). Tal fato nos leva ao questionamento: é o sujeito que marca o espaço ou o espaço que marca o sujeito? Entendemos desde já que há uma fusão entre o sujeito e o espaço.

Essas projeções cartográficas remetem diretamente ao autor, participando, inclusive, da interpretação da obra, uma vez que a montagem fotográfica da capa é, então, um gesto artístico e o fotógrafo, o agente. No gesto artístico da capa, as fotografias do sujeito autor integradas às projeções das cartas cartográficas do centro da cidade propõem a incorporação do sujeito com o espaço e ainda pode simbolizar o poeta e observador da cidade ou, no limite, a voz legitimada que fala a partir de um centro simbólico. Para Santaella e Nöth, em *Imagem: Cognição, semiótica, mídia*, a imagem tem uma função signica e a fotografia por ser uma imagem ótica, representa simultaneamente uma iconicidade e uma arbitrariedade; estabelece, ainda, uma relação de casualidade devido às leis da ótica (2008, p. 107); dito de outra maneira representa e recria a realidade. Para Barthes (1981) em *A câmara clara*, a fotografia eterniza o momento e ao mesmo tempo o mata, uma vez que a experiência captada é única no tempo.

Se por um lado essa instância autoral, marcada na capa, na contracapa e no encarte do disco, circunscreve-se no espaço central da cidade, por outro, desenha-se no artifício poético, nas letras das canções, uma voz que suscita indagações acerca de seu contorno territorial. No que toca à questão da autoria do discurso, afirma Roland Barthes em “A morte do autor” que o sujeito como realidade exterior ao texto não pode ser considerado na leitura literária, já que a noção de sujeito, na escritura, só pode ser pensada como um artifício construído na e pela linguagem (2004). Em outras palavras, não é a voz do indivíduo Chico Buarque, mas a de um sujeito enquanto instância da escritura.

⁹Arte da capa: 6D Studio.

¹⁰Anexo 1.

¹¹Anexo 2.

¹²Anexo 3.

“Subúrbio” é a última canção a ser composta para o disco, conforme declara o produtor musical Luís Cláudio Ramos, no documentário *Desconstrução* (2006): “Em cima da hora aquela última música. Sempre acontece isso com o Chico. Ele sempre apresenta uma em cima da hora, e em geral, é uma chave de ouro¹³.” O espaço periférico passa a figurar no mapa e no disco do compositor e temos nos bastidores de sua gravação a revelação de sua anedota:

A música não foi pra amarrar. Depois de pronta é que eu falei: ‘ih, amarrou!’ Mas não foi feita pra amarrar. Não é um barbante. Mas quando ficou pronta, eu falei: ‘rapaz... fechou a ideia toda do disco!’ E é o Rio inteiro, né? Porque... em uma música eu passeio pelo Centro, pela Lagoa, outra música cita a esquina em Ipanema, né? Tem a moça saindo do mar... Tem tudo aí. E com ‘Subúrbio’ eu falei: ‘completou, fechou o game’. É a cidade. É o Rio. O Rio está muito presente na maioria das músicas. Em muitas músicas. Sabe? E quando não é a temática da letra, é a coisa... Aí tem ‘Ela faz cinema’. É uma bossa nova. Uma música que é a cara do Rio, zona Sul, né? A outra, ‘As atrizes’, é um choro-canção, também é. ‘Leve’ é um bolero, me lembra assim... Copacabana. Anos 50, sabe? Acho que, musicalmente, ficou assim com a cara mesmo... do Rio. “Carioca”. Que é uma homenagem a São Paulo. É sim. Porque eu morei em São Paulo e meu apelido lá era “carioca”. Então, quando eu for fazer o show em São Paulo, eu digo: ‘olha, o nome do disco é em homenagem a vocês’. (*Desconstrução*, 2006.)

Se no processo de composição “Subúrbio” foi, segundo o produtor musical e o compositor, a última a ser composta, na materialidade do disco é a faixa inicial. Ao retomarmos a forma circular do disco (a exemplo do disco de vinil) na experiência da leitura, deparamo-nos com a posição materialmente periférica de “Subúrbio”. Por outro lado, na experiência da audição, esta canção é a entrada no percurso espacial da cidade, ou seja, o elemento estruturante dessa poética do compositor, a periferia, passa a ser central em seu disco, de forma que se conceitualmente o centro se opõe à periferia, o autor propõe o deslocamento do olhar de seus interlocutores. O centro transfigura-se em margem, subvertendo a relação dialética dos espaços.

Em *Carioca* as canções funcionam de modo análogo a uma câmera cinematográfica, em que o ângulo vai se fechando gradativamente da margem para o centro e, na canção “Subúrbio”, a perspectiva é de fora do espaço suburbano para dentro dele. A relação ou a amarração entre as canções apontadas pelo próprio compositor sinaliza uma espécie de

¹³Todas as transcrições dos documentários sobre a obra de Chico Buarque presentes nesta dissertação foram realizadas a partir do registro integral das legendas dos vídeos.

percurso sobre as várias faces cariocas, perceptíveis pelo tema, pelos espaços cantados e até pelos ritmos “eleitos” como suporte¹⁴.

Os sujeitos poéticos que percorrem e observam a cidade são semelhantes a um *flâneur* e funcionam como procedimento estético recorrente no cancioneiro buarqueano desde “Gente humilde” (1970). Apresentam um perfil particular que observam os espaços periféricos urbanos aos quais pretendemos investigar.

O olhar para os espaços e vozes subalternizadas é uma temática cara que permeia o cancioneiro de Chico Buarque, composto por mais de quatrocentas canções¹⁵. Desde o início de sua produção, o compositor traz à sua cena poética personagens silenciados socialmente. Como um poeta que desinterdita a palavra, traz à tona os anseios e as angústias do *outro*, distanciado do próprio autor, de seu meio, de sua classe, demonstrando nessa escolha poética o debate acerca da representação da outridade.

É relevante esclarecer que quando nos referimos ao *outro* estamos dialogando com a Análise do Discurso de linha francesa, na qual tem o caráter interdisciplinar estabelecendo articulações entre a linguística, o marxismo e a psicanálise. Nessa alçada não concebemos que a subjetividade só ocorre no *ego*, mas sim, de acordo com as formulações bakhtinianas que demonstram que o “eu” só se constitui por meio da existência do *outro* e por meio do discurso (BRANDÃO, 1991, p. 45-50). Além disso, consideramos também as formulações dos estudos de subalternidade em que o *outro* é todo aquele que está fora dos lugares legitimados socialmente nas diversas culturas, como por exemplo, a voz da mulher, do marginalizado, do negro, entre outros.

Para nós, há em determinadas canções de Chico Buarque a construção de uma poética do olhar de fora, uma voz poética que apresenta um sentimento de não pertencimento em relação aos espaços periféricos, presentes em “Gente humilde” (GAROTO; MORAES; HOLLANDA; 1970, faixa 5), “Estação derradeira” (BUARQUE, 1987, faixa 4), “Piano na Mangueira” (BUARQUE, 1993, faixa 10) e “Subúrbio” (BUARQUE, 2006 faixa 1), marcadas por traços líricos fortemente descritivos e por um enunciador que expressa seu olhar para o outro, propondo de certa maneira, nesse exercício, uma integração.

“Subúrbio” configura-se como projeto poético não apenas pela estetização dos espaços periféricos presente no cancioneiro popular – principalmente em algumas formas de samba – como também por construir e retomar na canção do compositor o olhar de fora. Nesse sentido,

¹⁴ Não discutiremos aqui o processo de composição de cada uma das faixas de *Carioca*.

¹⁵ Conforme compilação das composições (in: *Tantas palavras*), somados ao seu último disco *Chico* (2011) e composições fora da discografia.

nossa dissertação analisa o lugar de enunciação do sujeito poético nas canções que abordam a periferia. Para tanto, faz-se necessário mapear tal eixo temático na obra buarqueana, não apenas por meio de suas composições, mas também verificando de que modo o compositor se insere nessa tradição, como no exemplo da interpretação da composição de Cartola:

Habitada por gente simples e tão pobre
 Que só tem o sol que a todos cobre
 Como podes, Mangueira, cantar?
 [...]

Chico Buarque ao gravar em 1997 a canção “Sala de recepção”, de Cartola, para o projeto *Chico Buarque de Mangueira*¹⁶ (BUARQUE, 1997, faixa 2), não apenas reaviva o encontro dos grandes compositores do samba tradicional ligados ao morro e à escola de samba com o sambista da zona sul, como também revisita e agrega à sua discografia uma tradição do cancionário popular brasileiro: a estetização dos espaços periféricos.

No trecho supracitado da canção de Cartola, a perplexidade da indagação do enunciador da primeira estrofe, “Como podes, Mangueira, cantar?”, é marcada por um eu enunciador que não compreende tal desdobramento diante da situação limite, mas que nas estrofes seguintes é silenciado por um Nós, o coro-resposta, marcado pela identidade e pelo sentimento de pertença, declarando nos versos seguintes quase uma epifania, possível por meio do gesto artístico; o espaço social marcado pela precariedade encontra na arte, na canção, o subterfúgio, simbolizado pela escola de samba, pela música e, ainda, através da força maior divina:

Pois então saiba que não
 desejamos mais nada
 A noite, a lua prateada
 Silenciosa, ouve as nossas canções
 Tem lá no alto um cruzeiro
 Onde fazemos nossas orações
 E temos orgulho de ser
 Os primeiros campeões
 [...]

Em “Sala de recepção”, a imagem da escola de samba e suas expressões funcionam como o espaço das possibilidades, ou seja, transcendem à realidade concreta. Octavio Paz em

¹⁶ O disco gravado para financiar o desfile de carnaval de 1998 da escola de samba, ano em que Chico Buarque seria homenageado.

suas reflexões sobre o estatuto poético afirma que “o poema não explica nem representa: apresenta. Não alude à realidade; pretende – e às vezes consegue – recriá-la. Portanto, a poesia é um penetrar, um estar ou ser na realidade.” (PAZ, 1982, p.137). A arte, tanto no âmbito do procedimento, por meio da linguagem poética, como no âmbito do tema através da evocação e exaltação da escola de samba, é transformadora do espaço, tornando-o ideal, recriando-o através do poético. Esse espaço idealizado de “Sala de recepção” é comentado por Chico Buarque em seu documentário *Estação derradeira*:

“Sala de recepção”, eu sempre canto, é uma das músicas que eu mais gosto de cantar do Cartola, porque a letra é engraçada, é muito bonita, dá essa ideia de... é engraçada eu digo porque tem um lado assim ingênuo, romântico, de conagração, e a melodia é lindíssima. (*Estação derradeira*, 2005)

A observação de Chico Buarque sobre a canção de Cartola indica como seu discurso assume a mesma posição do sujeito poético, do olhar ingênuo e romântico, de conagração. O indivíduo Chico Buarque é marcado pela condição de “estrangeiro” em relação ao espaço periférico cantado pelo sujeito poético em “Sala de recepção” justamente por ser ele mesmo, o indivíduo, um *outro* que olha de fora. Chico Buarque tenta, assim, se inserir na tradição da canção que tematiza a periferia, sem abandonar seu lugar discursivo e privilegiado.

A obra buarqueana revisita o cancionário popular brasileiro, bem como o samba (de terreiro ou de quadra) que muito reverenciou o espaço periférico, as habitações coletivas e seus pioneiros barracões de zinco, muitas vezes, espaço da adversidade, caracterizado como suntuoso, por exemplo, na canção “Exaltação à Mangueira”, de Enéas Brites e Aloizio da Costa (2000):

Mangueira teu cenário é uma beleza
que a natureza criou
O Morro com teus barracões de zinco
Quando amanhece, que esplendor
[...]

Nas canções citadas, o que seria apenas o espaço da desolação, da pobreza, da condição marginal, é, também, o espaço da tradição do samba, tematizado, por exemplo, em “Barracão”, de 1953, composição de Luís Antonio e Oldemar Magalhães:

Ai, barracão
Pendurado no morro
E pedindo socorro
À cidade a seus pés

Ai, barracão
 Tua voz eu escuto
 Não te esqueço um minuto
 Porque sei

Que tu és
 Barracão de zinco
 Tradição do meu país
 [...]

O barracão de zinco, que no regionalismo carioca refere-se¹⁷ tanto às habitações das favelas como também aos galpões das escolas de samba, confirma-se quanto ao seu duplo sentido no verso “Tradição do meu país”, de maneira que nessa canção esse *locus* é simultaneamente o berço do samba e o antigo símbolo da marginalização de certos atores sociais, habitação dos espaços de exclusão. Além disso, constitui-se como materialização do próprio sujeito periférico através do recurso da prosopopéia.

Esses espaços cantados são berços de produtos culturais. Contraditoriamente pobre e rico, ou como canta Paulinho da Viola e Hermínio Bello de Carvalho um “Sei lá não sei...”, algo que um olhar desatento “não consegue[m] enxergar”. Mas é por meio do poético, de sua arte, que o espaço transforma-se. A vida torna-se possível de ser enfrentada, pois nesses espaços “[...] a poesia/ Num sobe e desce constante/ Anda descalça ensinando / Um modo novo da gente viver/ De sonhar, de pensar e sofrer” (1969):

[...]
 Em Mangueira a poesia fez um mar, se alastrou
 E a beleza do lugar, pra se entender
 Tem que se achar
 Que a vida não é só isso que se vê
 É um pouco mais
 Que os olhos não conseguem perceber
 E as mãos não ousam tocar
 E os pés recusam pisar
 [...]

Sei lá não sei...
 Sei lá não sei...

[...]
 Não sei se toda beleza de que lhes falo
 Sai tão somente do meu coração
 Em Mangueira a poesia
 Num sobe e desce constante
 Anda descalça ensinando

¹⁷ Conforme Antônio Houaiss (2007).

Um modo novo da gente viver
De sonhar, de pensar e sofrer
[...]

Ora, se a estetização do espaço periférico é *topos* recorrente na canção popular urbana, observada nos exemplos de “Sala de recepção”, “Exaltação à Mangueira”, “Barracão” e “Sei lá Mangueira”, verificamos na canção de Chico Buarque um diálogo com essa tradição, porém por um viés particular que evidenciamos neste trabalho: uma poética do olhar de fora.

“Subúrbio”, assim, passa a configurar no cancionário buarqueano o retorno à estetização dos espaços periféricos, não somente por meio do diálogo com a tradição do samba e com os outros ritmos oriundos desses espaços, mas, sobretudo, ao dar corpo, em nossa perspectiva, a certo projeto estético atinente à obra de Chico Buarque:

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 teu 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 nus
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 a tua voz
 Nos arredores
 Carrega a tua cruz
 E os teus tambores

Vai, faz ouvir os acordes do choro-canção
 Traz as cabrochas e a roda de samba
 Dança teu funk, o rock, forró, pagode
 Teu hip-hop
 Fala na língua do rap
 Fala no pé
 Dá uma idéia
 Naquela que te sombreia

Lá não tem claro-escuro
 A luz é dura
 A chapa é quente
 Que futuro tem
 Aquela gente toda
 Perdido em ti
 Eu ando em roda
 É pau, é pedra
 É fim de 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...
 [Falou...]¹⁸

“Subúrbio” revisita o espaço periférico urbano presentes em canções como “Gente humilde” (BUARQUE, 1970, faixa 5), “Estação derradeira” (BUARQUE, 1987, faixa 4) e “Piano na Mangueira” (BUARQUE, 1993, faixa 10). Produzidas em períodos distintos, essas canções apresentam enunciadores que em sua origem estão distantes dos espaços que descrevem. Seus olhares são exaltadores e valorizam os objetos estéticos do morro e do subúrbio, propondo a integração em oposição à tolerância ao espaço rebaixado, filho direto da desigualdade social.

¹⁸ O verso não consta nos registros oficiais do autor como no encarte do disco *Carioca* (2006), o arquivo das letras disponível em www.chicobuarque.com.br e o livro de compilação das letras WERNECK, Humberto. *Chico Buarque – Tantas Palavras*. São Paulo: Companhia das Letras, 2006. Porém, no campo performático o verso está registrado em fonograma tanto na versão de estúdio *Carioca* (2006) como na gravação ao vivo em *Carioca ao vivo* (2007), de forma que o consideraremos na análise.

O distanciamento do sujeito poético verificado nas referidas canções de Chico Buarque revela a presença de certo sentimento que oscila entre a pertença e o não pertencimento aos espaços tratados. Por “pertença” entendemos inicialmente a capacidade tanto do autor quanto do enunciador da canção de identificar-se esteticamente com os espaços desprivilegiados que enuncia. A revisão cronológica desses textos busca definir o gesto enunciativo de seus sujeitos poéticos. Tais canções apontam para algo em comum: o lugar de enunciação do sujeito poético, o lugar que não é o seu e supostamente desconhecido.

Em “Gente humilde” (GAROTO; MORAES; HOLLANDA; 1970, faixa 5) Chico Buarque contribui com os versos “Pela varanda/ flores tristes e baldias/ com a alegria/ que não tem onde encostar”. Embora a letra seja em sua maior parte composta por Vinicius de Moraes, é gravada por Chico Buarque (*Chico Buarque de Hollanda Vol. 4*) merecendo uma reflexão sobre sua representatividade dentro da obra, uma vez que o compositor opta por gravá-la e agregá-la ao seu álbum:

Tem certos dias
 Em que eu penso em minha gente
 E sinto assim
 Todo o meu peito se apertar
 Porque parece
 Que acontece de repente
 Feito um desejo de eu viver
 Sem me notar
 Igual a como
 Quando eu passo no subúrbio
 Eu muito bem
 Vindo de trem de algum lugar
 E aí me dá
 Como uma inveja dessa gente
 Que vai em frente
 Sem nem ter com quem contar

São casas simples
 Com cadeiras na calçada
 E na fachada
 Escrito em cima que é um lar
 Pela varanda
 Flores tristes e baldias
 Como a alegria
 Que não tem onde encostar
 E aí me dá uma tristeza
 No meu peito
 Feito um despeito
 De eu não ter como lutar
 E eu que não creio
 Peço a Deus por minha gente
 É gente humilde

Que vontade de chorar

“Gente humilde” traz um sujeito poético que se depara com algo que lhe parecia despercebido, quase por acaso se conhece as particularidades do subúrbio (“Quando eu passo no subúrbio/ Eu muito bem/ Vindo de trem de algum lugar”). Em uma primeira leitura, o olhar é do despertencimento e do contraste, em que o conflito se dá pela voz que inveja “essa gente” que tem pelo que lutar; porém o olhar é marcado pela diferença de classe, que olha o outro como subalterno, como verificamos no uso da expressão “minha gente”. Ao mesmo tempo, tal expressão pode representar uma tentativa de inclusão do enunciador, como se observa no uso do pronome possessivo “minha”, o que redundava, nos versos finais em certa epifania, na qual percebe-se o sujeito poético que compreende a dor desse outro a que olha.

Se estivermos diante de um olhar romantizado, o olhar para o espaço periférico na poética de Chico Buarque parece seguir uma construção em “espiral”, resgatando um termo de Adélia Bezerra de Menezes (2002, p. 41), pois o tema que é revisitado nas décadas seguintes constrói um olhar cada vez mais crítico de um sujeito poético que busca constituir com esse espaço uma relação de integração.

Em “Estação derradeira” (1987), temos as impressões do enunciador diante da experiência de adentrar um espaço outro e confrontar-se com sua realidade. O sujeito poético faz a crítica às contradições da cidade, que é ao mesmo tempo o espaço de maravilhas culturais e do aprisionamento e da violência:

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

Há em “Estação derradeira” um sujeito poético que percebe no contorno geográfico da cidade o espaço da desigualdade marcado por fronteiras que aprisionam seus indivíduos, mas que, também, paradoxalmente, é espaço de produção cultural, simbolizado pela escola de samba. Tais paradoxos que o espaço produz levam o sujeito poético a estabelecer, também, uma relação paradoxal, em que seus sentidos, ora desejam ver e ouvir, ora clamam ao transcendente pela cegueira temporária, como forma de subterfúgio da realidade violenta.

Os contrastes e contradições da cidade manifestos em “Estação derradeira” encontram em “Piano na Mangueira” (1993) a possibilidade do encontro. O sujeito poético supera a diferença de classe e adentra o espaço do outro, promovendo a integração entre as culturas, através da parceria estabelecida entre o representante da cultura legitimada e a cultura popular:

Mangueira
Estou aqui na plataforma
Da Estação Primeira
O morro veio me chamar
De terno branco e chapéu de palha
Vou me apresentar à minha nova parceira
Já mandei subir o piano pra Mangueira

A minha música não é de levantar poeira
Mas pode entrar no barracão
Onde a cabrocha pendura a saia
No amanhecer da quarta-feira
Mangueira
Estação Primeira de Mangueira

A canção faz referência à figura de Tom Jobim, parceiro de composição nessa canção, aduzido textualmente pela sua maneira de se vestir (“De terno branco e chapéu de palha”), e

pelo instrumento que o notabiliza o piano. O reconhecimento da cultura do morro pelo músico erudito, legitimado, desdobra-se no seu desejo de se integrar: “A minha música não é de levantar poeira / Mas pode entrar no barracão”.

Essas canções revelam a percepção do espaço do outro por meio da subjetividade, traço que pretendemos investigar, sobretudo em “Subúrbio”. A respeito das escritas do outro, Diana Klinger argumenta que “há na ficção recente, uma atração pelas figuras marginais da sociedade que expõe o dilema acerca da representação da outridade.” (2007, p.13). Ora, não é o literário o espaço privilegiado para exercer a outridade? Acreditamos que o literário é o espaço das possibilidades; porém, em Chico Buarque tal exercício se realiza por um viés específico: não incorporar a fala do sujeito periférico, mas pela marca de uma alteridade que olha e vê o outro, em lugar de falar por ele.

Percorrendo a obra de Chico Buarque, verifica-se que esses espaços periféricos, assim como os seus atores sociais historicamente subalternizados, não funcionam como adorno, mera paisagem, mas constituem fator de construção poética.

Artista múltiplo que é, circulando em várias esferas, Chico Buarque ambientará sua peça teatral, *A gota d'água* (1975) num conjunto habitacional de periferia; sua releitura da tragédia aponta para exploração capitalista, atualizando Medeia, de Eurípedes, para a realidade brasileira. É também no teatro em *A ópera do malandro*, por meio da canção “Homenagem ao malandro” (1978, faixa 9), que Chico Buarque flagra na cena brasileira a passagem da dialética da malandragem para a marginalidade, ao constatar a nova configuração e os novos lugares do malandro:

[...]
 Mas o malandro pra valer
 Não espalha
 Aposentou a navalha...
 Mora lá longe e chacoalha
 Num trem da central
 [...]

Em “Homenagem ao malandro” (1978), Chico Buarque flagra o que João Cezar de Castro Rocha, em seu artigo *A guerra de relatos no Brasil contemporâneo. Ou: A “dialética da marginalidade”* (2010), pontua: a passagem, no Brasil contemporâneo, de uma dialética da malandragem para a dialética da marginalidade, em que o antigo malandro converte-se em marginalizado, registrando, também, a segregação espacial do sujeito para as áreas periféricas.

Esses exemplos refletem também a experiência do artista-cidadão inserido num

período histórico, num país problemático e periférico, numa espécie de autorreferência histórica. Para José Miguel Wisnik e Guilherme Wisnik, no ensaio “O artista e o tempo”, as canções buarqueanas assinalam ao mesmo tempo os “acontecimentos da vida brasileira nas últimas décadas, são elas próprias acontecimentos marcantes que se vão formulando para nós ‘em tempo real’ e em tempo simbólico” (WISNIK, 2004, p. 243).

Retomando os versos citados de “Homenagem ao malandro”, a imagem do trem dos grandes centros urbanos representa, em nossa leitura, no cancionário popular, simultaneamente uma metáfora de aproximação e segregação entre os espaços e seus sujeitos. Se em “Homenagem ao malandro” a linha férrea cumpre o papel de segregação social, em “Piano na Mangueira” e “Gente humilde” esta funcionará como elo entre sujeitos desconectados. Em canções como “Pedro pedreiro” (BUARQUE, 1966, faixa 6), a imagem do trem promove o deslocamento dos sujeitos explorados e sem futuro. Deslocam-se espacialmente, mas não de sua condição, como podemos ver no quadro a seguir:

A poética do trem			
Deslocamento entre espaços segregados		Integração entre sujeitos desconectados	
“Pedro Pedreiro”	“Homenagem ao malandro”	“Gente humilde”	“Piano na Mangueira”
Pedro pedreiro penseiro [esperando o trem Manhã, parece, carece [de esperar também	Dizem as más línguas que [ele até trabalha Mora lá longe e chacoalha Num trem da Central	Igual a como Quando eu passo no [subúrbio Eu muito bem Vindo de trem de [algum lugar	Mangueira Estou aqui na plataforma Da Estação Primeira O morro veio me chamar

Nesses deslocamentos dos sujeitos, Chico Buarque ambienta suas personagens circulando em outras áreas urbanas. Trata-se do centro, dos espaços privilegiados, onde a marginalidade está presente nas ruas como em “Pivete”¹⁹ (BUARQUE, 1978, faixa 8).

No disco *As cidades*, temos a informalidade do vendedor de tapioca, a ilegalidade da prostituição infantil de “Carioca” (BUARQUE, 1998, faixa 1), ou ainda, estendendo o conceito de periferia para a noção de que o Brasil representa um país periférico, temos no mesmo disco a emigração ilegal para os Estados Unidos, perceptível em “Iracema” (BUARQUE, 1998, faixa 2):

¹⁹ Parceria com o músico Francis Hime.

Espaços centrais / sujeitos periféricos		
“Pivete”	“Carioca”	“Iracema”
Dobra a Carioca, olerê Desce a Frei Caneca, olará Se manda pra Tijuca Sobe o Borel	De noite Meninas Peitinhos de pitomba Vendendo por Copacabana As suas bugigangas Suas bugigangas	Iracema voou Para a América Leva roupa de lã E anda lépida Vê um filme de quando em vez Não domina o idioma inglês Lava chão numa casa de chá

A canção “Carioca” requer uma observação: seu título é homônimo ao do disco posterior de 2006. As cenas caóticas da canção de 1998 apresentam imagens que vão na contramão da cidade retratada pelo imaginário bossanovista, em que a “garota de Ipanema” cede a vez às meninas com seus “Peitinhos de pitomba”. Em certa medida tais cenas antecipam a proposta de sua sucessora “Subúrbio”, retratando outra face do cenário urbano da cidade do Rio de Janeiro e suas ambiguidades.

Se o sujeito historicamente subalternizado sempre esteve presente em seu cancionário, ressaltamos as predominâncias de enunciadores em 3ª pessoa em canções como “Pedro pedreiro”, “Construção” (BUARQUE, 1971, faixa 4), “Pivete”, dentre outras. Retomando a teoria literária, é condição do épico o distanciamento do narrador, de modo que tal procedimento estético reforça a tese de que o subalterno não tem voz.

É relevante notar que no cancionário de Chico Buarque, uma das possibilidades da voz subalterna tornar-se audível se constrói por meio da morte, como em “Deus lhe pague”, justaposta à “Construção” (BUARQUE, 1971, faixa 1 e 4) ou pela suspensão do tempo-espaco verificada em “Primeiro de maio” (BUARQUE e NASCIMENTO, 1977, faixa 1b) que simboliza um feriado; ou ainda pelo discurso fantasioso da mãe em “O meu guri”. Porém no âmbito da realidade interna desses textos não há saídas, metaforizadas nos filhos sem futuro de “Pedro pedreiro” e em “Primeiro de Maio”.

No cancionário buarqueano, a utopia muitas vezes se dá através do sonho: é por meio dele que a utopia se materializa. No disco de “Subúrbio”, a canção “Outros sonhos” (BUARQUE, 2006, faixa 2), denota um mundo ideal e a inversão dos valores vigentes:

[...]
Belo e sereno era o som
Que lá no morro se ouvia
Eu sei que o sonho era bom
Porque ela sorria

Até quando chovia

Guris inertes no chão
 Falavam de astronomia
 E me jurava o diabo
 Que Deus existia
 De mão em mão o ladrão
 Relógios distribuía
 E a polícia já não batia
 De noite raiava o sol
 Que todo mundo aplaudia
 Maconha só se comprava
 Na tabacaria
 Drogas na drogaria
 [...]

O sonho de cidade ideal expressa em “Outros sonhos” atinge o âmbito utópico na medida em que apenas por meio do sonho problemas como a violência, o tráfico, o abuso das autoridades policiais, o crime, a marginalidade social de menores, a legalização da maconha poderiam ser superados. Nessa esteira, nos explica Jacques Rancière em *A partilha do sensível*:

a utopia é o não-lugar, o ponto extremo de uma reconfiguração polêmica do sensível, que rompe com as categorias da evidência. Mas também é a configuração de um bom lugar, de uma partilha não polêmica do universo sensível, onde o que se faz, se vê e se diz se ajustam exatamente. (2012, p.61)

Percorrendo a obra do compositor, verificamos a necessidade de averiguar em que medida Chico Buarque cede a voz aos sujeitos subalternizados socialmente ou se sua obra não confirmaria ou marcaria um distanciamento e a consciência de que “é indigno falar pelo outro”, convocando os sujeitos oriundos dos espaços periféricos a falarem por si, fazendo ouvir uma voz que sempre existiu.

2.2. Fortuna crítica – a crítica social em Chico Buarque

A produção acadêmica vem há tempos refletindo sobre a obra de Chico Buarque, através de artigos, ensaios, monografias, dissertações e teses que abordam seus romances, seu teatro e suas canções, ora pela perspectiva da crítica literária, ora pela abordagem linguística, histórica, sociológica ou musical.

Dentre esses trabalhos, o texto de Heloisa Maria Murgel Starling *Uma pátria paratodos – Chico Buarque e as raízes do Brasil* (2009) destaca o disco *Paratodos* (1993) como um momento de inflexão na obra do compositor e a analisa, verificando suas confluências com o conceito de cordialidade desenvolvido por Sérgio Buarque de Holanda em “Raízes do Brasil” (2006). Fora do âmbito acadêmico há trabalhos de cunho jornalístico, como a edição *Chico Buarque* (2004), edição da série Folha explica, de Fernando Barros e Silva, que aponta nas “Raízes de Chico” a presença de duas utopias: a “utopia estética”, herdada de Tom Jobim e Oscar Niemeyer, e a “utopia social”, herdada de seu pai Sérgio Buarque de Holanda. Obras que nos interessam por demonstrar as bases intelectuais da formação pessoal do artista.

Sobre a sua canção, no campo da crítica literária, muito já se falou das vozes femininas e das chamadas “canções de protesto”. Sabemos que vincular as vozes presentes no cancionário buarqueano apenas à canção de protesto seria uma visão reducionista da obra. Rótulo que o autor sempre negou:

Minha música não é política”, diz ele. “Às vezes, tem um conteúdo social. Mas não me considero um cantor de protesto, no sentido usual da palavra. Claro que as coisas acabam se misturando. O artista não faz, necessariamente, crítica social. Mas a leitura dos jornais, principalmente, é essencial para o meu trabalho. Tanto quanto a fantasia. E com isso vem à fusão, confusão, transfusão. (BUARQUE apud MENESES, 1980, p.3)

A reflexão social presente na obra buarqueana tem sido abordada pela crítica acadêmica, que confere ao autor o traço de ceder a voz a perfis humanos marcados pela marginalidade social. Numa tentativa de explorar o aspecto da crítica social e a representação dos espaços e vozes marginalizadas, destacaremos aqui os trabalhos de Adélia Bezerra de Menezes e os de Anazildo Vasconcelos da Silva.

Por meio de uma perspectiva sociológica marxista e traços da psicanálise freudiana, a tese de doutoramento (1981), depois transformada em livro, *Desenho mágico – poesia e política em Chico Buarque*, de Adélia Bezerra de Menezes, é grande referência na análise das canções, estabelecendo um paralelo “com a história recente do Brasil, dos anos marcados pela Ditadura Militar: mais especificamente, de 1964 a 1980” (MENEZES, 2002, p. 17). Nessa leitura, Menezes defende que a produção cancional buarqueana divide-se em alguns momentos: (a) “lirismo nostálgico”; (b) as “canções de repressão”; (c) a “variante utópica”; (d) a “vertente crítica”. Essas vertentes não são constituídas como “fases separadas e

estanques”, mas se constroem numa “trajetória em espiral” e sendo todas elas poesia de resistência:

É assim que a obra de Chico Buarque pode ser nucleada em torno das três grandes linhas da poesia-resistência: lirismo amoroso ou nostálgico, variante utópica e vertente crítica. Não como fases separadas e estanques, mas como modalidades que se imbricam entre si, muitas vezes permeiam, desenham uma trajetória em espiral (MENESES, 1982, p.245).

Nesse sentido, essas “características” não devem ser entendidas enquanto fases, já que se tratam da predominância de traços cíclicos que retornariam na produção buarqueana, sobretudo no período estudado por Menezes. A “vertente crítica” aspecto que nos interessa, refere-se à crítica social mais direta e contundente dos problemas sociais brasileiros.

Sobre esse aspecto, Adélia Bezerra de Menezes (2002), revela o tema da crítica social como pertencente a uma “vertente crítica” do autor, na qual sobressaem perfis humanos marcados pela marginalidade social:

Um perfil das personagens mais frequentes que povoam suas letras levará à figura do marginal, do desvalido – pondo a nu, assim, a negatividade da sociedade. Uma galeria imensa que engrossará a ‘romaria dos mutilados’ de que fala em “O que será”, daqueles que foram mutilados física ou socialmente: os infelizes, as meretrizes, os bandidos, os desvalidos – ao que vem se acrescentar as mulheres abandonadas, pivetes, operários, pedreiros, malandros. (MENEZES, 2002, p.38.)

Para a Menezes, a “vertente crítica” - expressão elaborada por Alfredo Bosi em “Poesia e resistência” (1978) - trata de um aspecto da obra em que o traço da “crítica social se apresenta mais incisiva”, onde Buarque passa a tratar de temas até então considerados tabu no universo da MPB, utilizando-se para isso de uma linguagem mais direta. Tal aspecto estaria presente não apenas nas canções já que a peça “A ópera do Malandro”, de 1979, seria o seu exemplo máximo (MENEZES, 2002, p. 39). Posteriormente, em sua obra *Figuras do feminino, na canção de Chico Buarque*, dedicada ao tema da mulher, Menezes vinculará à temática da marginalidade social à fala da mulher:

Desde o Pedro Pedreiro do seu primeiro disco (1965), passando por Pivete (1978) e O Velho Francisco (1987), até as recentes Levantados do Chão e Assentamento (1997), que tratam dos “Sem Terra”, os despossuídos têm voz e vez: sambistas malandros, operários, pivetes, mulheres. Mulheres. O seu discurso dá voz àqueles que em geral não têm voz. (MENEZES, 2000, p.41.)

Ao contrário da temática do feminino, em que ocorre o procedimento da mimese e da *diesege*, ao verificarmos as canções que tematizam os espaços periféricos, constatamos a recorrência de um enunciador que não pertence ao espaço tratado, criando, então, uma estética do olhar de fora. Esse feminino é abordado ora como eu lírico, ora como personagem, e muitas vezes por um ponto de vista masculino, como analisa Maria Helena Sanção Fontes, para quem feminino na obra buarqueana enuncia, representa e expressa: “A mulher como referente, destinatária e emissora do texto poético” (FONTES, 2003, p.171).

Retomando as considerações de Menezes sobre dar “voz e vez” aos despossuídos, de fato as canções e a academia comprovam o lugar desses atores sociais, mas o que propomos neste trabalho é uma análise mais atenta da voz, ou seja, da identidade das instâncias enunciativas, verificando em que medida o autor cede a voz aos despossuídos oriundos dos espaços periféricos da cena urbana em suas canções.

A dissertação de mestrado de Anazildo Vasconcelos da Silva, de 1973, e publicada em livro em 1974, com o título de *A poética de Chico Buarque*, analisa as canções até o LP *Construção* (1971). Obra pioneira no estudo da poesia de Chico Buarque procurava demonstrar que sua poética estava além do contexto circunstancial da canção de protesto, demonstrando que sua textualidade apresentava um caráter universal, constituindo assim um projeto poético:

a presença das marcas da contextualidade histórica, social e política do Brasil – que permitem o reconhecimento de sua condição de ‘arauto’ – e o delineamento de um projeto poético de criação, a partir do qual melhor se compreenda a relevância literária de suas canções. (p. 9)

Anos mais tarde, no volume *Quem canta comigo – Representações do social na poesia de Chico Buarque* (2010), o autor busca refletir acerca da construção poética do social na obra de Buarque, observando que as instâncias enunciativas, ou seja, as múltiplas vozes formariam um “coro lírico” e dentre elas teríamos as vozes marginalizadas.

O “Coro lírico” refere-se às diversas instâncias de enunciação do eu lírico e sua dimensão político-social, onde a representação do social ocorre pela orquestração das vozes da sociedade brasileira. Tratar-se-ia do “espaço interativo das subjetividades”, onde num gesto solidário as diversas vozes, a do malandro, a voz operária, a voz da mulher, a voz do eu lírico e a voz nacional, se encontram. Para Silva, “a vinculação das representações do social ao coro lírico, objeto poético internamente construído pelas muitas vozes que cantam com o

poeta e extremamente configurado na orquestração poética da polifonia vocal da sociedade brasileira [...]” (2010, p. 153).

Acreditamos que a obra de Chico Buarque reclama por uma problematização do lugar de enunciação dos espaços periféricos, no que se refere ao ponto de vista do enunciador, pois ao contrário do feminino, não nos parece que isso se dá em canções que tratam do espaço marginalizado. Para nós, ao contrário do que aponta a crítica, ao se tratar dos espaços periféricos Chico Buarque não cede a voz, mas, de outro modo, apresenta em sua poética uma percepção de fora, sem assim forjar e mimetizar uma experiência subalterna a qual o autor não vivenciou.

A postura tão contundente da crítica se justifica por um limite das necessidades críticas de sua época, visto que não era uma demanda coetânea questionar o tema da emancipação da voz subalterna. Atualmente, diante das urgências teórico-críticas, tendo o *rap* como um paradigma do cancionário popular, como o ritmo que fala a partir da experiência e é por excelência fala desses espaços, nos interessa inclusive o lugar social de produção de Chico Buarque, filho da intelectualidade brasileira e vinculado à legitimada sigla da “MPB”.

2.3. A natureza do objeto – canção ou poema?

A canção configura-se como uma forma poético-musical consolidada e largamente sistematizada no Brasil. Como gênero da esfera literomusical, vale-se da mescla dessas duas linguagens para se perfazer. Em termos bakhtinianos, trata-se de um gênero secundário ou complexo (BAKHTIN, 2006, p. 263), que estabelece uma relação de complementaridade entre o discurso verbal e musical. A forma cancional fundamenta-se na junção entre a melodia e a letra, bem como do movimento tensional dessas duas instâncias, isto é, entre o que é dito e a maneira de dizer. A natureza da canção busca na maneira de entoar o canto a estabilidade da letra, criando leis de organização que alcançam a sua fixação. Neste processo, a voz que fala é transformada na voz que canta²⁰. A forma cancional participa da tradição popular oral e seu aspecto verbal, a letra, não se prende à forma do livro, pois transcende ao suporte impresso por realizar-se na ação performática do cancionista. Desse modo, o cancionista é o sujeito provido da habilidade de integrar letra e melodia, habilidade esta que ultrapassa, até mesmo, limites sociais e de formação musical.

²⁰ Sobre o processo cancional, ver as formulações desenvolvidas por Luiz Tatit em *O cancionista: composição de canções no Brasil* (São Paulo: EDUSP, 2002).

A música permeia a história do ser humano desde que este se organizou em civilização. O brasileiro – e não apenas ele - apresenta uma dicção propícia ao canto, já que a língua portuguesa falada no Brasil apresenta um traço altamente musical²¹. Assim, a língua portuguesa, na modalidade brasileira, encontra na canção terreno fértil, lugar de destaque, que propiciou e continua a propiciar visibilidade internacional da cultura do país (TATIT, 2008, p. 11).

Ao considerarmos que a forma cancional participa da tradição popular, referimo-nos ao fato de que a canção integra tal tradição, fortemente marcada pela oralidade, mas não se encerra nesta. No caso do cancionero brasileiro, parece-nos pertinente pensá-lo sob um enfoque que assuma, como a noção derridiana de gênero (1986), para quem os gêneros não devem ser perscrutados como limite, cesura, mas, sim, como um horizonte, de antemão, mesclado, misturado. Nessa esteira, assumimos que a forma cancional brasileira integra a tradição popular, de cunho oral, assim como, também, dialoga e ressignifica, ao recriá-la, as matrizes musicais européia e estadunidense, pois sabemos que estilos ou subgêneros como a bossa-nova, o choro, o rock dos mineiros do famoso Clube da Esquina embebem-se de fontes como o jazz, a música erudita e o rock. Por outros termos, afirmamos, então, que o cancionero buarqueano, como integrante dessa forma, inscrita num “entre lugar”, para expressarmos segundo Silviano Santiago (2000), participa da oralidade de raiz popular, mas, contudo se alça, ainda, às formas da tradição “letrada”, sem se delimitar, fundamentalmente, em uma ou outra, mas em uma e em outra.

A Teoria da Literatura, e mesmo a tradição poética de Língua Portuguesa, sinaliza que a poesia e a música estiveram, em muitos momentos associadas; entretanto a separação destas linguagens é proveniente do exercício da modernidade, que compartimentaliza tanto as artes quanto as formas do saber. No que se refere ao Brasil, a perspectiva moderna da arte instaura, a partir do começo do século XX, a especialização dos saberes e das artes, dividindo práticas que se organizavam de maneira uma ou pelo menos dialógica. Em contrapartida, como defende Luiz Tatit (2008) e outros estudiosos, o século XX, no Brasil, é o século da canção.

²¹Mário de Andrade com sua perspectiva assentada em um nacionalismo crítico, ao elencar as características do canto do coqueiro (cantador de coco nordestino), assinala a grande expressividade e espontaneidade artística de toda e qualquer canto de nossa gente: “Gente cantando nasal, diluindo a prosódia pra efeitos molengos, pra coleios melódicos, rarissimamente ou nunca tristes. Canto dum rubato refinado, estupidamente natural, com a rítmica baseada diretamente nos acentos e não nos valores de tempo, esses cocos nordestino sempre molengos de dicção, sejam afobados ou vagarentos, irônicos, malincônicos, alegres, pacientes, saem do caboclo com uma ardência maravilhosa. São ardentes. São expressivos. São profundamente humanos e sociais.” (ANDRADE, 1984, p. 368)

Nessa direção, José Miguel Wisnik em seu ensaio “A gaia e a ciência: literatura e música popular no Brasil”, ao dialogar com Nietzsche, apropria-se do conceito de “gaia ciência” para pensar uma genealogia da Literatura Brasileira. Segundo o estudioso, a “gaia ciência” é o saber poético-musical identificado nos antigos trovadores provençais de Toulouse, que realizaram, em sua arte, o encontro entre o conhecimento e a alegria. Na cultura brasileira, é possível nos depararmos com similar encontro, materializado principalmente na forma cancional, que reverbera um sensível, “um saber poético musical que implica uma refinada educação sentimental” dos cancionistas nacionais (2006, p. 218).

O vínculo apontado por Wisnik, entre a música e a literatura, está em consonância com a reflexão acerca do poético formulada por Octavio Paz em *O arco e a lira*. Para o escritor mexicano, a linguagem falada está mais próxima da poesia do que da prosa, justamente pelo caráter primitivo que nela há. A poesia opera um saber-fazer menos reflexivo e mais natural, enquanto a prosa manifesta racionalidade ao formular conceitos e ideias (1982, p. 25). O primitivismo que se vislumbra na poesia também está presente na canção, pois, como já pontuamos, o canto é uma derivação da fala.

Esse aspecto primitivo da canção está relacionado com a cultura fortemente oral do nosso país, de que Chico Buarque em sua produção cancional apodera-se e, ao mesmo tempo em que coloca em tensão ao manipular, simultaneamente, a cultura de tradição oral e a cultura letrada. Dessa maneira, percebemos no cancionista buarqueno, lastros de oralidade identificados ora na linguagem ora na abordagem temática do cotidiano.

Os procedimentos estéticos utilizados pelo compositor são análogos aos da tradição literária escrita, conseguindo, com sucesso, transitar pelos espaços da literatura e da canção popular²². É como se ele resgatasse, em sua obra, o encontro da música com a poesia, que segundo Paul Zumthor, em *A letra e voz*, sempre existiu na lírica ocidental (2001). Nessa direção, cabe-nos refletir sobre a canção “Uma palavra”, de Chico Buarque (1989, faixa 8) que expressa, por meio metapoético, uma concepção que reverbera o pensamento de Octavio

²² A exemplo disso, Wisnik declara que no Brasil: “Torquato Neto, que participou do tropicalismo como letrista, produziu uma poesia que circula entre a canção e o livro, o que acontecerá também com uma série de poetas surgidos nos anos 1970, como Wally Salomão, Paulo Leminski, Antonio Carlos de Brito (Cacaso), Alice Ruiz, Antonio Riséirio, sem falar em Jorge Mautner, que combinava efervescência filosófica e literária com canção popular havia mais tempo, ou Antonio Cícero, poeta, letrista, filósofo. Haroldo de Campos teve seu ‘Circuladô de Fulô’ e Augusto de Campos seu ‘Pulsar’ musicados por Caetano Veloso. Augusto [faria] um cd com oralizações e musicalizações de poemas; textos de Haroldo e do próprio Augusto foram musicados ainda por Péricles Cavalcante). Arnaldo Antunes faz uma ponte entre poesia concreta e o rock, desenvolvendo a partir daí uma poética muito pessoal que trabalha simultaneamente com poesia-livro, vídeo e música.” (WISNIK, 2006, p. 271).

Paz a respeito do caráter primitivo do poético. A letra da canção tem como início a seguinte estrofe:

Palavra prima
 Uma palavra só, a crua palavra
 Que quer dizer
 Tudo
 Anterior ao entendimento, palavra

No poético a palavra é prima ou matéria-prima para quem a manipula. O poeta ou o cancionista mobiliza um material em sua condição natural, no seu estado primitivo, de maneira que a palavra está livre de categorizações e definições, aberta para multiplicar os sentidos. Segundo Octavio Paz, no poema “a linguagem recupera sua originalidade primitiva, mutilada pela redução que lhe impõem a prosa e a fala cotidiana.” (PAZ, 1982, p. 25-26). Na última estrofe de sua canção, Chico Buarque aponta para a direção indicada pela concepção de Octavio Paz sobre a prosa, em que tal conceito está ligado à funcionalidade da palavra, como expressão do pensar, repleto de lógica, não prestando serviço ao literário:

Palavra boa
 Não de fazer literatura, palavra
 Mas de habitar
 Fundo
 O coração do pensamento, palavra

Em nosso trabalho, tomamos a palavra, a letra da canção de Chico Buarque, como possibilidade poética, capaz de sustentar uma análise separada da melodia. A canção buarqueana, no processo analítico, permite-nos isolar letra e melodia, a fim de que nos fixemos na expressão verbal, que abarca uma literariedade e ainda contém uma produção imagética. Cabe ressaltar que não pretendemos aqui reduzir a importância dos outros elementos do gênero canção (melodia, harmonia, arranjos), mas, contudo delimitá-la ao alcance da proposta de nossa dissertação.

Sabemos que a música por tratar-se de uma linguagem de apelo sensorial e que se distancia do entendimento intelectual, penetra profundamente no ouvinte, construindo um sentido enriquecedor. Adélia Bezerra de Menezes, em entrevista à revista Cult – ao responder em que medida a produção musical de Chico Buarque ultrapassa os limites da MPB e passa a integrar o repertório da poesia brasileira –, declara que a canção buarqueana retoma algo que é próprio da poesia, a relação entre som e sentido:

[...] na canção popular letra e música formam um corpo único, entranhadamente articulado. E a música, sendo por si produtora de significado, “reforça”, por assim dizer, a letra. O próprio Chico, quando perguntado em múltiplas entrevistas sobre seu processo de criação, fala que palavra e música vêm juntas, uma puxa a outra, apesar de reconhecer uma precedência da música. Mas confessa ser um ‘impuro’ no mundo dos compositores musicais, uma vez que penderia mais para a letra do que para a música. Mas se formos pensar bem, em toda a poesia (refiro-me a poesia escrita) há essa dialética de música e palavra, ou, em termos valeryanos, de som e sentido. É importantíssima a sonoridade na poesia; só que na canção o processo é radicalizado. A canção como que desentranha a musicalidade que a palavra – toda palavra humana – embute.²³

A pesquisadora no trecho acima vê na canção um ato de radicalização nas relações entre som e sentido, já presentes na poesia. O poeta e o cancionista encontram no poético autonomia e possibilidade de “imaginar tempos melhores”²⁴. Eles estão sob o regime estético das artes e não sob o regime da representação, que os impedem de conceber o simbólico como “um regime específico do sensível.” (RANCIÈRE, 2012, p. 32).

Desse modo, centrando-nos no regime do sensível, opondo-nos à palavra que habita o “coração do pensamento”, conforme o verso de Chico Buarque na canção “Uma palavra”, compreendemos, pois, que a discursividade teórica está em busca de um lugar para o pensamento, ocupando-se em criar conceitos e ideias, enquanto a discursividade estética está em busca de uma forma, de uma leitura.

Nesse sentido, o tema da presente dissertação permite-nos diversas abordagens como a antropológica, a histórica e a sociológica, justamente por lidar com o olhar para os espaços periféricos. Entretanto, nosso intuito não é buscar a verdade referencial, a representação da periferia, mas, sim, como esta se apresenta na poética buarqueana. Ou como a canção “Subúrbio”, nosso ponto de partida, pode desvelar um projeto estético do cancionista, instaurando um olhar de fora nas composições que figuratizam o espaço periférico.

²³ Revista Cult. São Paulo: Editora 17, ano VI – n.69 – 2003.p. 54.

²⁴ A expressão “imaginar tempos melhores” foi utilizada por Chico Buarque em entrevista concedida à BUARQUE, Chico. Revista 365, 1976. (Disponível no site)

2.4. Questões teóricas:

2.4.a. Conceito de Periferia

Revisitar conceitos como subúrbio, periferia, margem, borda, morro, favela em seu sentido mais *stricto* se faz necessário à medida que elegemos o termo periferia para o nosso trabalho, nesse caso aplicado para além da noção geográfica, indo ao encontro da perspectiva dos Estudos Culturais, para os quais o termo sempre estabelece uma relação entre o dominante e o dominado e uma lógica de poder.

Ao nos debruçarmos sobre a Literatura Brasileira do século XX, deparamo-nos com a descrição do espaço suburbano: “O subúrbio propriamente dito é uma longa faixa de terra que se alonga, desde o Rocha ou São Francisco Xavier, até Sapopemba, tendo para eixo a linha férrea da Central”²⁵. Assim definiu o narrador de *Clara dos Anjos*, romance cujas ações se desenrolam no subúrbio carioca, de autoria de Lima Barreto, autor que primeiro destacou as áreas periféricas – e seus personagens e conflitos - como cenário na Literatura Brasileira (SILVA, 2006, p. 70).

Na canção popular, o subúrbio é cenário recorrente como pano de fundo de uma experiência individual ou coletiva, como se percebe em, “Voltaste”, de Noel Rosa:

[...]
 Voltaste
 Para mostrar ao nosso povo
 Que não há nada de novo
 Lá no Centro da cidade
 Voltaste
 Demonstrando claramente
 Que o subúrbio é ambiente
 Que completa a liberdade
 [...]

O termo subúrbio refere-se a “sub-cidade” (*sub urbs*), dicionarizada como “arrabalde”, “cercania”. Trata-se das áreas circunscritas a um aglomerado urbano. A idéia de *urbs* refere-se à oposição entre a cidade e o campo; o subúrbio seria em sua origem esse lugar intermediário, que com o crescimento das cidades, vão sendo incorporados e não renomeados. Ou seja: embora passem a pertencer à mancha urbana, continuam a ser tratados como se não fizessem

²⁵BARRETO, Lima. Clara dos Anjos. Disponível em <http://www.dominiopublico.gov.br/download/texto/bn000048.pdf>

parte do “miolo” citadino e cosmopolita. No início do século XX o termo “subúrbio” se referia às áreas periféricas; e ainda nas primeiras décadas designará as áreas que cercam as ferrovias, independente da forma de uso dessas áreas. Para Nelson Nóbrega Fernandes²⁶, “a palavra subúrbio, no Rio, é muito mal resolvida e ganhou uma conotação muito forte de classes, até meio pejorativa.” Assim define:

No Rio [de Janeiro], o setor Norte-Oeste fez com que se considerasse subúrbio um lugar onde há um serviço de transporte urbano – o trem – e onde supostamente morariam as classes sociais menos abastadas, perdendo assim o seu caráter geográfico. Já em São Paulo, subúrbios são os municípios formados a partir da construção da linha férrea que ligava a capital ao interior. (FERNANDES, 2005, p.11)

A história da ferrovia na cidade do Rio de Janeiro demonstra como o termo passa a ser relacionado às áreas distantes do centro da cidade:

Se o Engenho Novo era considerado o marco inicial dos subúrbios na segunda metade do século XIX, por ser a única estação de parada dos trens suburbanos, e se adotarmos esse mesmo critério, o ponto de início dos subúrbios retrocede a outras estações construídas posteriormente. Dessa forma, pode-se daí apontar a Estação de Mangueira como sendo o começo da zona suburbana, ou até mesmo, a da Praça da Bandeira. (2005, p.14)

Analogamente, o entorno da ferrovia foi também chamada de subúrbio, tornando o Rio de Janeiro uma das poucas cidades brasileiras que possui partes de seu território urbano são nomeadas como subúrbio:

A continuidade da cidade propriamente dita e tal que, em grande parte, se torna impossível estabelecer limites entre as paróquias urbanas e as chamadas suburbanas. Todo o percurso da Estrada de Ferro Central do Brasil, até além da Estação de Cascadura, é marginado de habitações, formando, sem quebra de continuidade, inúmeras ruas, que a frequência e a rapidez de transporte incorporam naturalmente à cidade. O mesmo se dá com relação à vasta planície servida pelas linhas suburbanas do Norte, da Melhoramentos do Brasil e da Rio D’Ouro. Esses subúrbios não têm existência própria, independente do Centro da cidade; pelo contrario, a sua vida e comum e as relações íntimas e frequentes; e a mesma população que moureja, no centro comercial da cidade, com a que reside neste, sendo naturalmente impossível separá-las. (PORTUGAL apud ABREU, 1988)

²⁶Tanto as considerações de Nelson Nóbrega Fernandes e de Manoel Lemes da Silva foram apontadas por Simone Pallone em seu artigo “Diferenciando suburbio e periferia”, in: http://cienciaecultura.bvs.br/scielo.php?pid=S0009-67252005000200006&script=sci_arttext.

O termo morro é um regionalismo brasileiro que condiz com a condição geográfica da cidade do Rio de Janeiro, onde “cada ribanceira é uma nação”²⁷. Refere-se em geral à favela, fruto da má distribuição de renda, do crescimento urbano desordenado e muitas vezes com habitações improvisadas, marcado pela ausência de infraestrutura e pela informalidade. Fenômeno típico, mas não apenas, dos países subdesenvolvidos, é mais uma forma de segregação social. No caso carioca, surge a partir dos projetos de urbanização e alargamentos das avenidas do centro da cidade, ocorrido em inícios do século XX, quando muitos cortiços foram demolidos, expulsando seus moradores para os morros próximos, como o da Providência e para as áreas suburbanas. Cenário recorrente no samba e no *rap* é também muitas vezes personagem, como em “Favela” de Jorge Pessanha e Padeirinho, que flagra, na modificação do espaço geográfico e numa situação limite, a alternativa para uma necessidade básica²⁸, a habitação:

Numa vasta extensão
 Onde não há plantação
 Nem ninguém morando lá
 Cada um pobre que passa por ali
 Só pensa em construir seu lar
 E quando o primeiro começa
 Os outros mais depressa
 Procuram marcar
 Seu pedacinho de terra para morar
 E assim a região
 Sofre modificação
 Fica sendo chamada de nova aquarela
 É aí que um lugar
 Então passa a se chamar
 Favela

A canção retrata a formação das favelas, fato histórico que na realidade carioca se deu de forma agressiva, visando aos interesses da classe dominante. Fennerick relata-nos como o cenário da região central da cidade foi se modificando, passando a se configurar os dois mundos cariocas, o da chamada “elite civilizada” e o da “plebe atrasada”, esse último expulso para áreas mais distantes e morros dos arredores:

²⁷ Verso de “Estação derradeira” (1987).

²⁸ De acordo com pirâmide desenvolvida pelo psicólogo Abrahan Maslow (1908-1970), a habitação está entre as chamadas necessidades primárias, naturais ou vitais, ou seja, aquelas que não podem ser privadas por tratar-se de fator de subsistência humana.

Apareceram novas praças... novos prédios, novas avenidas... um imenso boulevard ‘botou abaixo’ as antigas construções coloniais e rapidamente se transformou na coqueluche da burguesia carioca... foram expulsos todos os habitantes de cortiços e malocas, os frequentadores de botequins... Perseguiu-se o seresteiro e instrumentos populares como o violão e o pandeiro, os ‘pés descalços’ e os ‘sem camisas’, os macumbeiros, os curandeiros populares... Os dois mundos, o da elite civilizada e o da plebe atrasada, pareciam bem separados, mas isso era mais um desejo do que propriamente um fato... As muralhas da cidadania estavam construídas, mas os sons e a música, ao que parece, não respeitam muito essas paredes sociopolíticas. (FENNERICK, 2005, p. 30-31)

Dessa maneira, os chamados “subúrbio”, “morro”, “Zona Norte”, “Zona Oeste”, “centro” e “Zona Sul”, constituíram-se pelo processo histórico de urbanização da cidade carioca, uma concepção que vai além da delimitação geográfica, revelando um caráter qualitativo e ideológico (CARDOSO, 2010, p. 74-75).

Por sua vez, periferia é sempre utilizado em relação a um centro, seja em relação a um centro urbano, como espaço que abriga a população de baixa renda, mas também na relação entre os países do sistema econômico mundial, trazendo em si a noção de dominante e dominado. Para Manoel Lemes da Silva, a relação centro-periferia forma um par dialético e diante disso “o termo periferia carrega[ria] consigo um sentido político, econômico e social que o subúrbio em principio não tem.” (SILVA, apud PALLONE, documento eletrônico, 2005.)

Segundo José de Souza Martins “A periferia, é a designação dos espaços caracterizados pela urbanização patológica, pela negação do propriamente urbano e de um modo de habitar e viver urbanos” (MARTINS, 2008, p. 50). A imagem da periferia aparece fortemente na canção popular relacionada ao espaço urbano distante do centro, não apenas na espacialidade, revelando o lugar da segregação e da precariedade, como na letra do *rap* “Periferia é periferia”:

Esse lugar é um pesadelo periférico
Fica no pico numérico de população
De dia a pivetada a caminho da escola
A noite vão dormir enquanto os manos "decola"
[...]
(ROCK, 1998, faixa 8)

Ao optarmos pelo uso do termo “periferia” em detrimento de outros, em nossa pesquisa, o fazemos por considerá-lo mais adequado, visto que seu campo semântico abrange concepções para além do espaço geográfico urbano. Ser centro significa estar na posição de

dominante, seja no âmbito econômico seja no sociocultural, ser prescritivo e seletivo, enquanto que a periferia ocuparia uma posição de subalternidade em relação a esse centro.

Como aponta Lourdes Carril, “a marginalização do território traz a imagem e a realidade de um lugar do qual não há como sair, o território-prisão”. A segregação e a impossibilidade de saída típicas da lógica capitalista são cantadas pela idéia labiríntica e cíclica de “Subúrbio” (“perdido em ti/Eu ando em roda”) e nas narrativas poemáticas em “Meu guri”, de Chico Buarque e “Mano na porta do bar”, dos Racionais Mc’s, que (CARRIL, 2009, p. 246) Essa tensão diante o aprisionamento está desenvolvida também em “Sonhos, sonhos são” (BUARQUE, 1998, faixa 3):

[...]
 Em Macau, Maputo, Meca, Bogotá
 Que sonho é esse de que não se sai
 E em que se vai trocando as pernas
 E se cai e se levanta noutro sonho
 [...]

Acerca dessa “prisão ao territorial”, o estudo de Carril investiga a reapropriação da identidade de quilombo pela periferia, demonstrando que com a urbanização o ex-escravo não é inserido no concerto central, de forma que em grandes centros urbanos, como a cidade de São Paulo, a pobreza tem cor e lugar e se dá através da segregação sócio-espacial. A noção de território para Carril não se refere a um “substrato fixo”, mas traz em si a subjetividade, pois o homem estabelece com esse espaço um vínculo afetivo, criando uma identidade e o sentimento de pertencimento.

Observando essa reapropriação feita pelo *rap* citado e relacionando-o ao pensamento de Carril, percebemos que a representação cultural traz à tona a problemática social e de que a alforria/abolição efetivamente não ocorre, permanecendo assim o indivíduo periférico na condição de subalterno:

Dessa maneira, a reivindicação de quilombo por esses atores leva a constatação da permanência de relações socioeconômicas ainda opressoras e aponta que, no Brasil, enquanto a democracia e a igualdade social não se consolidarem, elas só podem de realizar no imaginário quilombola. (CARRIL, 2009, p. 248)

Nessa alçada é necessário, ainda, compreendermos o conceito de pertencimento, que para Botosso e Guedes (2006), a partir das considerações de David Harvey, para os quais um dos inibidores da relação de pertencimento seriam a modernidade, produtora da efemeridade dos fatos e também criadora do “não-lugar” como os espaços de intermédio que não permite a

relação de identidade entre o indivíduo e a coletividade, e por sua vez ao criação de uma lógica de pertencimento. Esta última noção está ligada à relação entre espaço – tempo - prática social, ou seja, à identificação dos atores sociais que alicerçam suas práticas em condicionantes históricas. Para Harvey:

Se o indivíduo se reconhece naquela linha histórica através de qualquer forma de relação social – parentesco, participação coletiva, experiência mítica, acolhimento fraterno, experimentação prazerosa, interesse particular, projeto social frutífero ou de um compartilhamento cultural – haverá maior facilidade de ocorrer uma identificação do homem com aquele espaço (HARVEY apud BOTOSSO & GUEDES, p.11)

Pertencer é construir com o espaço uma relação de identidade, que segundo Manuel Castells (2006) é construída do ponto de vista sociológico, organizando significados e criando uma identificação simbólica, na medida em que os papéis sociais organizam funções. Para o autor, se constituem em nossa sociedade três tipos distintos de identidades: a “identidade legitimadora”, a “identidade de resistência” e a “identidade de projeto”, não como construções fixas, mas móveis. Se uma das mediações da identidade é a cultura, como promover a integração e não apenas a tolerância? Uma das possibilidades seria constituir um lugar intermediário. Daí, a ideia de “in-between”, proposta por Homi Bhabha, que refere-se a um lugar de trânsito, articulando tempos e espaços múltiplos como presente e passado, modernidade e tradição, tecnologia e natureza. Para Silviano Santiago o “entrelugar” é um “espaço-tempo em essência periférico, seria o palco por excelência para encenar os múltiplos embates políticos-culturais da contemporaneidade” (2000, p. 47).

Nesse contexto o Outro pode existir em referência ao terceiro mundo. Para Bhabha, o entre-lugar possibilita o “ato transgressor”, ou seja, a possibilidade de diálogo entre as culturas. Em Buarque, o ato transgressor pode ser exemplificado, por exemplo, pela a imagem do piano que sobe o morro em “Piano na Mangueira”. Não se propõe apenas a aproximação, mas também a integração. Quando a poética buarqueana propõe um processo de descentramento por meio de suas abordagens, ela vai ao encontro da necessidade da contemporaneidade e, em última instância, da própria arte.

Dessa forma, ao colocar Chico Buarque no cerne da discussão desse trabalho, chegamos a umas de nossas questões centrais. De que lugar falam os sujeitos poéticos de Chico Buarque, de que perspectiva é seu olhar? Buscamos aqui identificar a identidade de seus sujeitos poéticos que cantam a perifeira.

2.4.b. A voz subalternizada e a função do intelectual

Todos os homens são intelectuais [...],
mas nem todos os homens desempenham na sociedade a função de intelectuais.
(GRAMSCI, 1968, p.7)

Resgatando historicamente a função do intelectual, o continuador do trabalho filosófico de Karl Marx, Antonio Gramsci, dedicou-se a compreender o papel da cultura e dos intelectuais no processo de transformação histórica, demonstrando em suas reflexões a capacidade humana de pensar a si próprio sem a necessidade de um interlocutor:

É preciso destruir o julgamento de que a filosofia é algo sumamente difícil por ser a atividade intelectual própria de uma determinada categoria de cientistas especializados ou de filósofos profissionais e sistemáticos. É preciso, portanto, demonstrar que todos os homens são “filósofos”, e definir os limites e as características desta “filosofia espontânea” própria de todos, isto é, a filosofia que nela está contida (GRAMSCI, 1981, p. 15).

Gramsci sinaliza a capacidade que todos temos de refletir sobre nós mesmos, por sua vez, o lugar social da fala do intelectual está articulado à sua posição na produção socioeconômica, política e cultural, o que acaba por determinar o seu ponto de vista. Deleuze e Foucault no diálogo “Os intelectuais e o poder” (2010), a partir da discussão sobre os dispositivos de poder, apontam para a problemática da função do intelectual. Deleuze atribui à Foucault a tarefa de desconstrução da História Universal. Dito em outros termos, a História é, sempre, particular delineando-se na esfera do micro, não do macro. Assim, se não há História Universal, não há, também, sujeito universal. Desse modo, assistimos com Foucault a emergência de sujeitos particulares que devem falar por si mesmos. O pensamento do filósofo francês assinala um esmorecimento no discurso essencialista da metafísica ocidental, da macronarrativa marxista e da dualidade da razão eurocêntrica. A respeito da contribuição de Foucault na virada epistemológica, afirma Deleuze: “A meu ver você foi o primeiro a nos ensinar – tanto em seus livros quanto no domínio da prática – algo de fundamental: a indignidade de falar pelos outros.” (FOUCAULT, 2010, p. 72).

Se Deleuze reconhece o mérito de Foucault na relativização do discurso totalizante da história, Gayatri C. Spivak em seu já clássico ensaio *Pode o subalterno falar?*, escrito na década de 1980, demonstra, a partir dos exemplos das diversas apropriações discursivas que o ocidente faz do oriente, como seria quase estruturalmente impossível a realização do exercício da autocrítica. A crítica de Spivak ao diálogo travado entre Deleuze e Foucault é que mesmo

na postura crítica que assumem, não há neutralidade discursiva, uma vez que enquanto intelectuais enunciam a partir de um lugar sócio-histórico legitimado e distanciado: o logos ocidental. Em outras palavras, a referida pensadora questiona, em que medida, ambos os intelectuais, Foucault e Deleuze, poderiam sair do lugar da razão binária do ocidental para criticá-la.

Para a autora, o sujeito subalterno é aquele que pertence “às camadas mais baixas da sociedade constituídas pelos modos específicos de exclusão dos mercados, da representação política e legal, e da possibilidade de se tornarem membros plenos no estrato social dominante” (2010, p.12). Partindo do exemplo da mulher viúva impedida de se autorrepresentar por sua condição, a estudiosa indiana conclui que a “mulher como subalterna [...] não pode falar e quando tenta fazê-lo não encontra os meios para se fazer ouvir” (2010, p.15). O subalterno, a partir de suas marcas da cor, do gênero e da pobreza está no lugar ideologicamente determinado e a “violência epistêmica” se dá pela neutralização do Outro, silenciando-o e negando-lhe a possibilidade de autorrepresentação.

Na contemporaneidade, Heloisa Buarque de Holanda mobiliza o horizonte da discussão da função do intelectual na sociedade. Diante das inquietações do presente, em que não caberia mais ao intelectual falar pelo outro, o papel daquele passaria, então, a ser a urgência de valer-se de estratégias teórico-procedimentais capazes de possibilitar a fala aos subalternos.

Tradicionalmente, nós, intelectuais, sempre fomos os porta-vozes das demandas populares e protagonistas dos movimentos de transformação (em casos mais otimistas, da “revolução”) social na área dos projetos artísticos e literários. Hoje, parece que alguma coisa de bastante diferente está no ar e que vamos ter que repensar, com radicalidade, nosso papel como intelectuais tanto no campo social, como no acadêmico e artístico. (HOLLANDA, suporte eletrônico, 2005).

Assim como Spivak, Hollanda propõe uma atuação outra para o intelectual. Segundo a autora “[seria] inadiável uma bela e urgente autocrítica”, assim, como também, criar novas alternativas de engajamento. Hollanda ressalta que, a partir da década de 90, a produção oriunda dos sujeitos periféricos passa a desempenhar seu protagonismo, em que a periferia expressa-se por si mesma, periferia esta que põe encena seus próprios sujeitos periféricos.

Neste novo cenário, periferia passa a ser um acionador de novas subjetividades, no Brasil, em particular. A demanda dessa nova configuração seria pensar a respeito da legitimidade dos sujeitos que enunciam, quais sujeitos estariam autorizados a produzirem

conhecimento e, ao produzi-los, teriam que fazê-lo de dentro ou de fora dos “muros” da academia e da ciência. Então, qual seria, ainda, o lugar da experiência?

A periferia era, antes dos anos 90, objeto de estudo acadêmico ou, ainda da própria intelectualidade brasileira, pois esta era a voz legitimada dentro da lógica localista. Por sua vez, configurava a periferia da periferia na lógica do capitalismo mundial. A intelectualidade assumia o estatuto de pensamento periférico. A idéia de um pensamento periférico, das bordas, foi atribuída aos próprios modernistas, que estavam nas margens do capitalismo mundial, produzindo uma cultura supostamente nacional por excelência.

No debate sobre a relação entre a intelectualidade e a periferia, a respeito de Chico Buarque, Silva o define: “um certo pudor intelectual, a tendência a dizer menos do que de fato pensa, a esconder a própria erudição e inteligência” (SILVA, 2004, p. 22.). A nossa hipótese é de, enquanto intelectual, ou ainda, representante de certa intelectualidade de esquerda brasileira, o compositor vai ao encontro das teorias tratadas quando seu enunciador assume o olhar de fora, de modo que não forja uma experiência ou uma tentativa de dar ou ceder a voz ao outro. Nesse sentido, o compositor de “Subúrbio” se afina com as postulações teóricas dos estudos de subalternidade e a função do intelectual na contemporaneidade como comprovará a nossa análise nos capítulos seguintes.

3. A POÉTICA E A METAPOÉTICA DE “SUBÚRBIO”

3.1. A poética do espaço – a periferia

1. Lá não tem brisa
2. Não tem verde-azuis
3. Não tem frescura nem atrevimento
4. Lá não figura no mapa
5. No avesso da montanha, é labirinto
6. É contra-senha, é cara a tapa
7. Fala, Penha
8. Fala, Irajá
9. Fala, Olaria
10. Fala, Acari, Vigário Geral
11. Fala, Piedade
12. Casas sem cor
13. Ruas de pó, cidade
14. Que não se pinta
15. Que é sem vaidade

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

24. Lá não tem moças douradas
25. Expostas, andam nus
26. Pelas quebradas teus exus
27. Não tem turistas
28. Não sai foto nas revistas
29. Lá tem Jesus
30. E está de costas
31. Fala, Maré
32. Fala, Madureira
33. Fala, Pavuna
34. Fala, Inhaúma
35. Cordovil, Pilares
36. Espalha a tua voz
37. Nos arredores
38. Carrega a tua cruz
39. E os teus tambores

40. Vai, faz ouvir os acordes do choro-canção
41. Traz as cabrochas e a roda de samba
42. Dança teu funk, o rock, forró, pagode
43. Teu hip-hop
44. Fala na língua do rap
45. Fala no pé
46. Dá uma idéia
47. Naquela que te sombreia

48. Lá não tem claro-escuro
 49. A luz é dura
 50. A chapa é quente
 51. Que futuro tem
 52. Aquela gente toda
 53. Perdido em ti
 54. Eu ando em roda
 55. É pau, é pedra
 56. É fim de linha
 57. É lenha, é fogo, é foda

58. Fala, Penha
 59. Fala, Irajá
 60. Fala, Encantado, Bangu
 61. Fala, Realengo...

62. Fala, Maré
 63. Fala, Madureira
 64. Fala, Meriti, Nova Iguaçu
 65. Fala, Paciência...
 66. [Falou...]

Ao abrir o disco Carioca, de 2006, a canção “Subúrbio” conduz o ouvinte a um olhar para a cidade a partir de suas “bordas”, convida-nos a um percurso pelos bairros periféricos e pelos objetos culturais oriundos desses espaços, sobretudo a sua produção musical. O título “Subúrbio” resgata na linguagem ordinária o seu sentido usual; como vimos no capítulo anterior. O termo é utilizado para designar áreas da cidade no entorno da linha férrea, distantes do centro e, principalmente, as áreas cuja população predominante é de baixa renda. O autor opta, então, pelo uso corriqueiro e não o científico, escolha esta coerente com a proposta da canção.

Sendo a polissemia e a ambiguidade constitutivas da linguagem poética, percebemos que as imagens eleitas pelo compositor em “Subúrbio” permitem alguns caminhos de leitura, dentre eles, a percepção do espaço periférico, o lugar de enunciação do sujeito poético e a abordagem metapoética que promove a discussão do cânone da canção popular brasileira.

Esses três aspectos levantados em nossa análise pretendem sustentar a nossa conjectura acerca da letra dessa canção, como sendo uma estética do olhar de fora e uma proposta de desierarquização dos objetos culturais brasileiros.

Estruturalmente o texto cancional é composto por sete estrofes e sessenta e cinco versos. É estabelecida uma relação paralelística entre as estrofes 1 e 3 e as estrofes 2 e 4. As estrofes 5, 6 e 7 retomam, respectivamente, a forma concebida pelas estrofes 1 e 3, conferindo ritmo e sentido à canção. A segunda e a quarta estrofes diferenciam-se das demais tanto no plano expressivo quanto no plano cancional e discursivo, este na relação de interlocução e

aquela através da mudança melódica: “Vai, faz ouvir os acordes do choro-canção” [v.16, e.2]. No que se refere ao sentido da letra da canção, este constrói-se por três partes ou três momentos vivenciados pelo enunciador em relação ao espaço cantado: referenciação, aproximação e contato:

Divisão das estrofes em espaços cantados	Versos	Relação enunciador e espaço	Gesto enunciativo
<p>1ª estrofe (versos 1-6)</p> <p>3ª estrofe (versos 24 -30)</p> <p>5ª estrofe (versos 48 -52)</p>	<p>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</p> <p>Lá não tem moças douradas Expostas, andam nus Pelas quebradas teus exus Não tem turistas Não sai foto nas revistas Lá tem Jesus E está de costas</p> <p>Lá não tem claro-escuro A luz é dura A chapa é quente Que futuro tem Aquela gente toda</p>	Distanciado	Referenciação e descrição
<p>1ª estrofe (versos 7-11)</p> <p>3ª estrofe (versos 31-35)</p> <p>6ª estrofe (versos 58-61)</p> <p>7ª estrofe (versos 62-65)</p>	<p>Fala, Penha Fala, Irajá Fala, Olaria Fala, Acari, Vigário Geral Fala, Piedade</p> <p>Fala, Maré Fala, Madureira Fala, Pavuna Fala, Inhaúma Cordovil, Pilares</p> <p>Fala, Penha Fala, Irajá Fala, Encantado, Bangu Fala, Realengo...</p> <p>Fala, Maré Fala, Madureira Fala, Meriti, Nova Iguaçu Fala, Paciência...</p>	Aproximação	Saudação
1ª estrofe (versos 12-15)	Casas sem cor Ruas de pó, cidade Que não se pinta	Descrição em loco	Descrição por observação

	Que é sem vaidade		
2ª estrofe (versos 16-23)	Vai, faz ouvir os acordes do choro-canção Traz as cabrochas e a roda de samba Dança teu funk, o rock, forró, pagode Teu hip-hop Fala na língua do rap Fala no pé Dá uma idéia Naquela que te sombreia	Interação	Interlocução
4ª estrofe (versos 62-65)	Vai, faz ouvir os acordes do choro-canção Traz as cabrochas e a roda de samba Dança teu funk, o rock, forró, pagode Teu hip-hop Fala na língua do rap Fala no pé Dá uma idéia Naquela que te sombreia		

O primeiro momento da canção trata-se da referenciação, que se dá pelas indicações do espaço. Para isso, o compositor utiliza-se do advérbio de lugar “lá”, reverberando um distanciamento do espaço descrito:

Lá não tem brisa
Não tem verde-azuis
Não tem frescura nem atrevimento
Lá não figura no mapa
[...] (v. 1-4, e.1)

Para a Análise do Discurso de linha francesa, a noção de sujeito é determinada pelo seu lugar de fala, que por sua vez nunca é neutra. Deparamos-nos com um sujeito poético que a princípio não se identifica, não se apresenta, contudo estabelece com o espaço uma relação de não pertença, uma vez que os marcadores linguísticos eleitos sinalizam tal deslocamento entre sujeito e espaço.

No segundo momento da canção, temos a aproximação, na qual o enunciador, através dos vocativos, saúda os bairros, recurso comum na canção popular urbana, sobretudo no samba e no *rap*. Neste caso, “Fala, Penha”, “Fala, Irajá...”, podem ser entendidos como um chamamento, uma interpelação, a própria saudação do forasteiro. Ou seja, há uma abertura para um canal de comunicação entre o enunciador-forasteiro e os espaços periféricos, que personificam também os sujeitos dali provenientes e ali residentes.

Nessa enumeração dos espaços, não por acaso, o último bairro elencado é “Paciência”, uma vez que a semântica do nome remete à idéia de perseverança diante do descaso político e da situação precária. Articulado o distanciamento do enunciador com esse espaço, realiza-se

nesses versos uma dinâmica, cujo espaço passa a ser, de fato, um interlocutor, uma personagem, além de marcar a mudança da impessoalidade no discurso para a segunda pessoa do singular :

[...]
 Fala, Penha
 Fala, Irajá
 Fala, Olaria
 Fala, Acari, Vigário Geral
 Fala, Piedade

Outra evidência do olhar estrangeiro ocorre no momento da descrição in loco: o sujeito poético parece se perder nas ruas labirínticas; mas esse perder-se não deve ser entendido literalmente, uma vez que no percurso pelo subúrbio o enunciador mergulha nos contrastes identificados pela precariedade local que ao mesmo tempo é produtora de cultura. Sofre simultaneamente o choque estético e social. Nesse sentido, os versos “Perdido em ti / Eu ando em roda”, cria o duplo efeito de ausência de direção, também fazendo referência às rodas de samba, de capoeira, de conversa, típicas da experiência do subúrbio. Nesse caso, perder-se refere-se à imanência da Zona Sul, àquela cantada e decantada, e o verbo ganha outro sentido, agora excêntrico e que marca novas descobertas como vemos posteriormente na canção.

No terceiro momento, é firmado o contato entre o enunciador e o espaço, este repleto de subjetivações (sujeitos, produção cultural, modos e estilos de vida). Efetivamente, o enunciador adentra o espaço periférico carioca, marcando no discurso a sua presença. Ao final de cada um desses três momentos (referenciação, aproximação e contato) são retomados os verbos no modo imperativo, por meio do refrão, como se esse enunciador estivesse aconselhando, sugerindo ou, no limite, dando ordens a todos os distritos pertencentes a esse espaço:

Vai, faz ouvir os acordes do choro-canção
 Traz as cabrochas e a roda de samba
 Dança teu funk, o rock, forró, pagode
 Teu hip-hop
 Fala na língua do rap
 Fala no pé
 Dá uma idéia
 Naquela que te sombreia

Cabe ressaltar que o enunciador, estando in loco, não necessita mais valer-se do “seu” próprio conjunto simbólico referenciado na zona sul (mar, sofisticação, monumentos turísticos) para cantar o espaço. Compreendemos que, pelo mergulho na experiência do subúrbio, esse enunciador agora está autorizado a fazer suas observações detalhadas, conforme os versos abaixo:

Casas sem cor
Ruas de pó, cidade
Que não se pinta
Que é sem vaidade

A ausência de vaidade, neste trecho, alude ao fato de que, embora seja um traço humano, esses espaços são privados de determinados direitos, em que a pintura da casa funciona como metáfora dos privilégios das classes mais abastadas. Retomando a máxima kantiana, se não for um direito é um privilégio.

O verbo “falar” é, ao mesmo tempo na canção, a saudação e a interpelação. O imperativo compõe uma das formas que o autor denomina de intimação: ordens, apelos que implicam uma relação viva e imediata do enunciador ao outro (BENVENISTE, 1989, p. 86).

O verso “Fim de linha” (v. 56) conjectura uma dupla possibilidade: o fim da linha férrea e/ou da linha evolutiva da canção. Estar no final da linha, na modalidade da linguagem popular, significa encontrar-se numa situação limite. Partindo do conceito de que as áreas suburbanas no Rio de Janeiro surgem nos arredores da linha férrea carioca (Estrada de Ferro Dom Pedro II, hoje Central do Brasil, inaugurada em 29 de março de 1858; a Estrada de Ferro Leopoldina, inaugurada em 8 de outubro de 1874), verificamos que muitos dos bairros citados/ visitados em “Subúrbio” são atendidos pelas linhas férreas cariocas²⁹, a saber:

- Ramal de Deodoro/Santa Cruz: Piedade; Madureira; Realengo; Bangu; Paciência;
- Ramal de Belford Roxo: Pilares;
- Ramal de Saracuruna: Olaria; Penha; Cordovil; Vigário Geral.

É notável que na cidade do Rio de Janeiro o sistema ferroviário parta da estação Central do Brasil (Gare Pedro II), localizada na região central e faça o seu percurso em direção às regiões norte e oeste. No transporte ferroviário não há integração direta entre os

²⁹Fonte: Supervia. <http://www.supervia.com.br/estacoes.php>

bairros mais distantes e de população menos favorecida economicamente e a região privilegiada e turística, a zona Sul, de maneira que o próprio sistema de transporte ferroviário viabiliza uma segregação territorial. Simbolicamente são espaços no final da linha.

A enumeração dos bairros e a saudação do sujeito poético de “Subúrbio” poderia sugerir que o enunciador esteja seguindo o percurso de trem, lembrando o sujeito poético de “Gente humilde”, que ao passar, por acaso, de trem pelo subúrbio, depara-se com o desconhecido.

[...]
 Igual a como
 Quando eu passo no subúrbio
 Eu muito bem
 Vindo de trem de algum lugar
 [...]

No campo performativo da canção, ou seja, nos fonogramas das versões ao vivo e de estúdio, deparamos-nos com um verso final, composto por uma única palavra: “Falou...”. Tal registro não consta nas publicações oficiais das letras do compositor, porém cria um duplo efeito: da despedida ou acerto (expressão tipicamente oral) e da afirmação implícita, subtendida, referindo-se aos espaços e sujeitos que sempre falaram e produziram ativamente sua cultura, de forma que, o fazer ouvir sua voz, não representa produzir, pois isso já foi feito, mas conquistar “aquela que te sombreia”. Trata-se, portanto, da emancipação da voz subalterna.

A percepção desse espaço pela subjetividade poética é construída por um duplo: trata-se do local das mazelas sociais e da segregação e, ao mesmo tempo, fonte criativa da efervescência humana. No momento da aproximação do enunciador, o espaço é descrito pela oposição de imagens, ou seja, pela ausência de elementos presentes na parte privilegiada, elitizada e turística da cidade do Rio de Janeiro. O uso reiterado do advérbio de negação “não” evidencia que esse espaço não possui certos elementos que, de certa forma, pertencem a um campo semântico positivo ou valorizado: brisa, verde-azuis, figurar no mapa, moças douradas, turistas, fotos em revistas etc. O que se propõe nessa caracterização é o deslocamento do olhar, de um Rio de Janeiro tão cantado por suas praias, monumentos naturais e arquitetônicos, por um outro, apagado dos mapas turísticos e da simbologia nacional e internacional da famosa cidade brasileira.

Ainda no primeiro momento, marcado pelo distanciamento, a descrição da paisagem desolada é constituída pelo o enunciador que utiliza um campo semântico negativo,

representado por metáforas, clichês e lugares comuns da periferia como “Labirinto”, “avesso da montanha”, “contra-senha”, “cara a tapa”; “Luz dura”, “Chapa quente”, “pau”, “pedra”, “lenha”, “fogo”, “foda”, “fim de linha”, e constrói por meio das imagens a ideia de um lugar difícil, árduo, confuso e complicado.

Dentre essas metáforas citadas, destacamos a expressão “avesso da montanha”, que pode sugerir, por meio de sua inacessibilidade, uma possibilidade de não-lugar. E estar na condição do habitante do não-lugar significa estar numa posição subalterna em relação ao espaço central, o lado oposto, não “ser”, portanto. De modo similar, “não figura[r] no mapa” remete ao apagamento, bem como o “labirinto” às redes de caminhos que se interligam de forma desarranjada. Nesse espaço suburbano temos, ainda, a presença do divino por meio da simbologia do monumento do Cristo Redentor. A presença de Jesus, que de saída poderíamos chamar de positiva, é uma presença ironicamente desconstruída, já que ele está de costas, criando no texto o efeito de não importar-se com seus sujeitos.

As descrições do subúrbio e das imagens elencadas provavelmente não correspondam, fidedignamente, ao real. As casas são sem pintura? As ruas são de pó? Possivelmente, em muitos desses espaços não predomine tal configuração; porém, dentro do princípio de verossimilhança interna da canção cria-se com isso um efeito de real, pois como ressalta Rancière:

Fingir não é propor engodos, porém elaborar estruturas inteligíveis. A poesia não tem contas a prestar quanto à ‘verdade’ daquilo que diz, porque, em seu princípio, não é feita de imagens ou de enunciados, mas de ficção, isto é, de coordenações entre atos. (RANCIÈRE, 2012, p. 53-54).

Nessa direção, Chico Buarque recolhe do real a matéria e a manipula a fim de gerar imagens poéticas e, ao mesmo tempo, como ato político, problematiza os lugares constituídos historicamente, lugares estes entendido no sentido amplo. O subúrbio recriado pela poética buarqueana é um espaço simbólico da cidade, assim com a Zona Sul é o seu oposto simbólico sócio-econômico.

3.2. O (entre) lugar da enunciação

Para Dominique Maingueneau, em *O contexto da obra literária: leitura e crítica*, a cenografia de uma obra literária não se refere apenas ao “campo onde o escritor se posiciona”, mas também ao espaço interno da obra onde, por exemplo, o narrador se inscreve. Para a lingüística, toda a situação de enunciação pressupõe, além de uma relação interacional entre enunciador e co-enunciador, uma “ancoragem espacial e temporal” (MAINGUENEAU, 2001, p. 121). Em nossa análise, o sujeito poético de “Subúrbio” enuncia a partir de uma ancoragem espacial, falando sobre um determinado espaço ao qual nomeamos periférico e, ainda, falando a partir de um lugar de enunciação específico. Enquanto instância enunciativa, o nosso sujeito poético observa o espaço e o textualiza a partir de sua construção discursiva que transparece sua formação ideológica e suas visões de mundo.

Nesse exercício de olhar para o espaço do outro, como já aferimos, o sujeito poético passa pelo movimento cíclico do distanciamento, aproximação e chegada. Tal movimento delimita o contorno territorial do enunciador, ou seja, o lugar ideológico de seu discurso expresso no texto por marcadores lingüísticos que indicam uma perspectiva do olhar de fora.

A escolha pela primeira pessoa discursiva, representada pelo “eu”, exige na dinâmica enunciativa um “tu”, que no caso de “Subúrbio” surge do espaço periférico mimetizando a segunda pessoa do discurso. O sujeito poético da canção, ademais todo referencial sócio-cultural ao qual se refere, marca seu lugar estrangeiro em sua trajetória pelo subúrbio por meio do ato enunciativo que é estabelecido entre enunciador e espaço. Não há, portanto, por parte do enunciador a proposta de forjar um pertencimento ao espaço periférico; em nenhum momento se pretende abandonar ou negar seu lugar de classe, mas, ao evidenciar a consciência da realidade alheia, demonstra não permanecer em sua conveniência de classe e se solidariza com seu objeto por meio do discurso. Ao mesmo tempo convoca “essa gente” a falar, por meio da personificação dos bairros suburbanos cariocas, demonstrando que esses espaços tem voz e sempre “falaram”, a exemplo dos ritmos aqui já enumerados. Questionado pelo jornalista Fernando de Barros e Silva sobre o gesto de cantar a periferia, o compositor responde³⁰ que para além do apagamento do espaço, o subúrbio é carregado de subjetividades

³⁰ "Existe a intenção de fazer cantar a periferia da periferia da periferia"

Folha - Quando pensamos nas mazelas do Rio, a imagem que nos vem à cabeça é a dos morros, das favelas dominadas pelo tráfico, da miséria pendurada na paisagem da zona sul. Sua canção "Subúrbio" desloca nossa atenção para as costas das montanhas, onde o drama social parece condenado ao esquecimento e ao silêncio. É como se a própria miséria tivesse também a sua periferia...

Chico - Existe mesmo na canção a intenção de fazer cantar a periferia -ou antes a periferia da periferia da periferia. O Brasil sempre ocupou uma posição periférica no mundo e o Rio, cada vez mais, está numa situação

que muitas vezes também sofrem apagamento. O lugar de enunciação nunca é neutro, e ainda que estejamos no âmbito do poético constrói-se um lugar de enunciação emancipatório, uma vez que todo poeta é político como vemos em “O Poeta e o Social. 40 Teses Seguidas de Exercício (para Mestres e Mestrandos)”, de Alberto Pimenta:

37. o social às vezes sopra, então o poeta percute.
 38. o social às vezes percute, então o poeta sopra. [...]
 40. quando já morreu a chama do social, o poeta renasce das próprias cinzas.
 (PIMENTA, 1997, pp. 89-92)

A explicitação é estabelecida em “Subúrbio”, já o silêncio também é político, como aponta Eni Pulcineli Orlandi, em *Formas do Silêncio: no movimento dos sentidos* (1992), no qual analisa parte das canções de Chico Buarque. Ainda que por meio do olhar de fora, Chico Buarque faz a partilha do sensível, por meio do seu gesto estético.

Os recursos utilizados por Chico Buarque para questionar o cânone da canção popular e os lugares determinados socialmente são sutis, na medida em que o cancionista vale-se dos lugares-comuns próprios de uma elite, para a partir deles propor o olhar para o espaço periférico, a partir do contraste Zona Sul versus Subúrbio. Realizando uma desconstrução que se dá por dentro do próprio discurso musical brasileiro, o autor encontra um entre-lugar, o espaço intermediário como lugar de enunciação, que não silencia o objeto e que o enuncia nas suas particularidades.

periférica em relação às decisões nacionais, ao poder, a São Paulo. O subúrbio do Rio é a periferia dessa cidade meio marginalizada e está literalmente fora do mapa. Fui procurar mapas do Rio quando estava fazendo a canção e não encontrei nenhum incluindo o subúrbio. As pessoas se lembram de Vigário Geral por causa da chacina, sabem que existe Olaria e Madureira por causa do futebol, mas não se vai muito além.

Folha - Quando você se refere ao subúrbio, não fala apenas da vida inviável, da violência, da condenação ao esquecimento, mas de um lugar que, para além disso, preserva tradições populares e formas de arte como o samba-de-roda, as cabrochas e o próprio choro. Isso convive com o rap, o hip hop, o funk, o rock. Enfim, há vários tempos históricos convivendo na canção.

Chico - Isso existe, esses tempos estão lá. Mesmo esse subúrbio idílico, que aparece muito nas novelas, isso também existe, mas misturado a outras formas de existência e expressão dessa realidade.

Folha - Você diz, entre sério e irônico, que "Carioca", o título do CD, é uma homenagem a São Paulo, pois era assim que lhe chamavam os amigos paulistanos quando você vivia na cidade. Já foi mais fácil ser carioca?

Chico - "Carioca" é o nome do disco, não sou eu me declarando -não se trata de uma afirmação pessoal. O disco acabou resultando carioca pela temática de várias canções e pela linguagem musical -essa, sim, talvez mais acentuadamente do que em outros discos meus, é carioca.

Folha - Você não teme com esse título reavivar ou ser vítima de velhos bairrismos?

Chico - Não pensei nisso e não tenho essa intenção, pelo contrário. Talvez também porque tenha morado muito em São Paulo e algum tempo fora do país eu sempre achei qualquer forma de bairrismo uma grande besteira. Enquanto é brincadeira, vá lá, tolera-se, mas quando começa a virar coisa séria não dá.

Fonte: (Folha de São Paulo - 06/05/06, "Chico diz que vota em Lula de novo" Fernando de Barros e Silva)

3.3. Metapoética – a genealogia da canção

A canção é por natureza metapoética. Implícita ou explicitamente, configura-se como autorreferencial, devido à própria melodia ser constituinte do núcleo do gênero cancional. Em “Subúrbio” é construída uma operação estilística de referencialização ao próprio gênero, que pode ser compreendido por três vias: a primeira está no ritmo musical que dá suporte à canção; a segunda está nos ritmos musicais populares mencionados no corpo da canção; e a terceira, diálogos, intertextos e interdiscursos estabelecido com o cancionário popular brasileiro.

Embora o foco de nossa análise seja a letra e não a música, é notável a escolha do compositor pelo ritmo choro-canção para cantar o subúrbio carioca, identificado na audição do fonograma, assim como verbalizado pelo sujeito enunciador da canção, que no primeiro verso da segunda estrofe faz uma convocação ao seu interlocutor: “Vai, faz ouvir os acordes do choro-canção”.

O título “Subúrbio” alude a um determinado espaço carioca, evidenciado na canção ao elencar os bairros, os distritos e as comunidades da cidade do Rio de Janeiro. O choro, gênero instrumental e sem o acompanhamento de letra, é performatizado pelo instrumental escolhido pelo cancionista³¹. Sendo o choro um ritmo oriundo do subúrbio, a sua eleição não nos parece mero acaso do processo de composição. O cancionista, tanto na escolha formal quanto no conteúdo mobilizado, cria um efeito de legitimação da produção cultural dos espaços periféricos, pois apropria-se de um ritmo nascido no subúrbio para cantar o próprio subúrbio. A respeito da origem do choro, Cravo Albin, em seu *Dicionário Houaiss ilustrado da música popular brasileira*, assinala que:

O Choro surgiu no Rio de Janeiro em 1870, originando da fusão de ritmos europeus com ritmos afro-brasileiros. Eles utilizavam, entre outros instrumentos, violão, flauta, cavaquinho, que dão à música um aspecto sentimental, melancólico e "choroso". O nome deste estilo musical pode ter sido derivado da palavra xolo, que era um tipo de baile que os escravos faziam no período colonial, ou talvez, pela maneira chorosa que os músicos amaciavam certos ritmos de sua época. No início, era apenas um grupo de instrumentistas que aos sábados e domingos se reuniam na casa de um deles para fazer música. Foi a partir de 1880 que o choro popularizou-se nos salões de dança e no subúrbio carioca. Ernesto Nazareth e Chiquinha Gonzaga foram os primeiros compositores que deram características próprias

³¹ No encarte do CD, encontra-se a ficha técnica: “LC Ramos: violão; Jorge Helder: baixo acústico; Celso Silva: pandeiro; Cristovão Bastos: piano acústico; Paulo Sérgio Santos: clarinete; Marcelo Bernaroes: flauta; Hugo Pilger: violoncello.”

afirmando-o como gênero musical. No início do século XX começou a ser cantado, deixando de ser apenas instrumental. (ALBIN, suporte eletrônico, 2006)

A canção “Subúrbio” traz em seu bojo, além da linha genealógica da canção popular brasileira, o *topos* de cantar os espaços periféricos, presentes em algumas formas como o samba e o *rap*. O ato de reverenciar estes espaços foi longamente explorado no cancionário popular brasileiro. A exemplo disto, “Ave Maria no morro” (1943), de Herivelto Martins, parece-nos produzir uma relação intertextual com “Subúrbio”, funcionando como matriz desta canção buarqueana, uma vez que ambas estabelecem um vínculo de contraste entre o espaço cantado e o espaço privilegiado de uma determinada classe média alta carioca:

Barracão
De zinco
Sem telhado
Sem pintura lá no morro
Barracão é bangalô
Lá não existe

Felicidade
De arranha-céu
Pois quem mora lá no morro
Já vive pertinho do céu
Tem alvorada

Tem passarada
Ao alvorecer
Sinfonia de pardais
Anunciando o anoitecer
E o morro inteiro
No fim do dia
Reza uma prece
À ave maria

Em nossa leitura, ao compararmos as duas canções, verificamos paralelismos que ocorrem tanto no procedimento, pela maneira do enunciador referenciar-se ao espaço cantado por meio do advérbio de lugar “lá”, como no aspecto conteudístico ao valer-se de elementos do espaço da classe média alta para assinalar a ausência dos referidos elementos no espaço do subúrbio/morro. As caracterizações dos espaços nas canções ocorrem por meio da contraposição entre o que é próprio do subúrbio/morro e o que é próprio da chamada Zona Sul carioca. É relevante ressaltar que as regiões cariocas, como nos exemplos de “subúrbio”, “morro” e “Zona sul”, são topônimos que não designam apenas o espaço geográfico, mas

carregam significantes referentes a um imaginário e um modo de viver específico (CARDOSO, 2010, P. 74-75):

Subúrbio	Ave Maria no morro
Lá não tem brisa Não tem verde-azuis Não tem frescura nem atrevimento (v. 1-3)	Lá não existe Felicidade De arranha-céu (v. 6-8)

De um lado, a canção de Chico Buarque alude ao mar por meio da “brisa” e da coloração “verde-azuis”, e à sofisticação local e elitização expressas nos substantivos “frescura” e “atrevimento”. De outro lado, a canção de Herivelto Martins, os versos “Felicidade/ De arranha-céu” refere-se aos edifícios residenciais que a partir da década de 1920 surgem na zona sul da cidade, mais especificamente na região de Copacabana, promovendo a idéia de um estilo de vida requintado e moderno.

No espaço periférico cantado, o prestígio dos prédios e apartamentos, os “arranha-céus”, é substituído e compensado pela proximidade de Deus, que na canção de Chico Buarque surge na a imagem de Jesus Cristo, representado pelo Cristo Redentor, que estando de costas, cria o efeito de uma ausência-presença simbólica. O divino não tem seus olhos voltados aos sujeitos que ali habitam, não exercendo o seu “querer-fazer” de redimir seus filhos de uma condição oprimida. Geograficamente, o referido monumento está voltado para a Baía de Guanabara, o que o impede de estabelecer a visão frontal dos moradores das regiões norte e oeste da cidade.

A presença do transcendente em “Ave Maria no morro” constitui-se pela ambiguidade, pois, há o consolo pela proximidade do divino, em função de se viver “pertinho do céu”, mas esta mesma proximidade pode expressar a ideia da morte, que ainda que não seja o anunciada/enunciada na canção, é capaz de libertar os sujeitos do aprisionamento do espaço e da sua condição de pobreza, sendo a única possibilidade de redenção. As duas canções aludem ao transcendente, mas é importante ressaltar que em “Subúrbio” tal alusão se dá de um modo particular, pois a ausência do olhar divino pode representar um cerceamento de possibilidades ou uma abertura a outras divindades, “Mitos e Seres de Luz”³² (CRUZ, faixa1, 2007), que não necessariamente aquela ligada à fé cristã, na canção de Chico Buarque representada pelo Cristo Redentor:

³²CRUZ, Arlindo. “O meu lugar”. In: Sambista perfeito, 2007.

Subúrbio	Ave Maria no morro
Lá tem Jesus E está de costas	Pois quem mora lá no morro Já vive pertinho do céu

As imagens que se repetem nas duas canções, sinalizam a modernização das habitações coletivas das classes menos favorecidas, que no século XIX eram os cortiços e que com seu desaparecimento ao longo do século XX deram espaço às favelas e seus barracões de zinco; em Chico Buarque, serão substituídos pelas construções de alvenaria improvisadas e “sem pintura”:

Subúrbio	Ave Maria no morro
Casas sem cor Ruas de pó, cidade Que não se pinta (v. 12-14)	Barracão De zinco Sem telhado Sem pintura, lá no morro (v. 1-4)

Em “Ave Maria no morro”, o mesmo espaço que se mostra precário será aos olhos de quem o vê e que com ele estabelece uma relação de identidade, o “bangalô”, o espaço suntuoso.

O subúrbio é descrito por meio do contraste com lugares comuns do imaginário bossanovista, e ainda por meio da convocação dos ritmos incorporados ou oriundos dos espaços periféricos comprovando sua efervescência cultural. Seja pelo intertexto, pelo interdiscurso ou pela apropriação propriamente dita, encontramos os ecos do discurso bossanovista percorrendo a canção “Subúrbio”, estabelecendo assim um jogo de oposições:

Subúrbio	Bossa nova	Assuntos
Lá não tem brisa Não tem verde-azuis	Eu, você, nós dois aqui nesse terraço à beira-mar o sol já vai caindo e o seu olhar parece acompanhar a cor do [mar... (“Fotografia”, Tom Jobim, 1960)	Paisagem litorânea, habitado por uma determinada classe média alta.
Lá não tem moças douradas Expostas [...]	moça do corpo dourado do sol [de Ipanema (“Garota de Ipanema”, Tom Jobim, 1962)	Habitantes com determinado padrão social e de beleza.
Lá tem Jesus e está de costas	Cristo redentor braços abertos sobre a [Guanabara	A simbologia do divino e monumento turístico

	<p>(“Samba do avião”, Tom Jobim, 1962)</p> <p>Ou ainda:</p> <p>Um cantinho, um violão esse amor uma canção pra fazer feliz a quem se ama muita calma pra pensar e ter tempo pra se amar da janela vê-se o Corcovado o Redentor, que lindo!</p> <p>(“Corcovado”, Tom Jobim, 1960)</p>	
--	--	--

Sobre os loci cantados pelo imaginário bossanovista sabe-se que o espaço privativo foi cenário cantado e de produção musical:

Compreende-se que a fragilidade desse etos demande espaços protegidos. Espaços que se manifestam na topografia de diversas canções, mas também nos próprios domínios enunciativos escolhidos pelo movimento, em perfeita coerência com a expressão melódico-rítmica que comentamos anteriormente. Os bossanovistas privilegiarão, como lugar de pré-difusão, o aconchego dos apartamentos da Zona Sul carioca e, como espaços de difusão, a intimidade dos pequenos ambientes, bares e boates em que houvesse condições de entoação de um canto falado, quase sussurrado, acompanhado de pequeno grupo musical ou apenas de um violão tocado “baixinho”, com batidas contidas. São condições ideais para o discurso do “eu sou mais você e eu”, ou do “eu, você, nós dois”, discurso da intimidade em um ambiente íntimo, em que cena englobante, cena genérica e cenografia imbricam-se com perfeição. (COSTA, 2001, p.179-180)

Fato é que as imagens culturais convocadas em subúrbio vão de encontro às cantadas na bossa nova. Sobre versos como “Traz as cabrochas e a roda de samba”, Júlio Medaglia afirma que a bossa nova foi “substituindo o léxico típico do discurso das canções de fases anteriores por outro em maior consonância com esse novo contexto. Assim, expressões como “cabrocha”, “requebrado” e “mulata” são substituídas respectivamente por “garota”, “balanço” e “morena” (1993, p. 72).

Ainda no nível lexical, o próprio Buarque convoca ao seu interlocutor, o Suburbio, a “Fala[r] na língua do rap”, sugerindo a linguagem literal e contundente, ao mesmo tempo em que marca uma determinada variedade da linguagem oral. Em sentido contrário Afonso Romano de Sant’anna aponta que o discurso bossanovista “Utiliza-se um vocabulário

reduzido e simples, que procura retratar a fala e o ambiente da classe média em suas manifestações sentimentais” (1986, p. 216).

Propomos que as apropriações estabelecidas na canção “Subúrbio” as quais nomeamos de “*sampler* buarqueano”, estabelecem confluências com o rap. Utilizamos aqui o conceito de *sampler* como apropriação, procedimento típico da contemporaneidade. O *sampler* é um “instrumento eletrônico que utiliza sons previamente gravados e armazenados digitalmente em sua memória, que podem ser alterados de diversas formas, à maneira de um sintetizador.” (Houaiss, 2007) Sabe-se também que para não se configurar plágio a apropriação de trechos de outra autoria não poderá ultrapassar o tempo de cinco segundos.

Chico Buarque ao falar sobre o gênero canção aponta se tratar de um fenômeno do século XX (documentário Romance, 2005). Diante da especulação do fim da canção, acredita que no século XXI a canção parece não saber para onde está indo e aponta o *rap* como uma negação do formato da canção, pois enfatiza a letra e não a melodia e questiona se o *rap* substituirá a canção ou pode ser um fenômeno passageiro. O compositor parece estar chamando a atenção para o *rap*, que hoje parece ser a expressão que nos propicia analisar a sociedade urbana da década de 90 e início dos anos 2000, e que nas periferias e nas favelas, surge como um fenômeno cultural que busca a definição da própria imagem e das suas experiências.

O verso “Fala na língua do rap” se concretiza nessa canção. Embora não cite Mano Brown em entrevistas, mas apenas o fenômeno *rap*, temos a rima de RODA com FODA, rima essa feita por Racionais Mc’s em “Diário de um detento” como apontado na análise de Walter Garcia³³:

Parêntese rápido. Chico Buarque, em “Subúrbio”, faz eco à rima interna desses versos, mudando a classe de uma das palavras (“roda”; de verbo para substantivo formando locução adverbial): “Perdido em ti/ Eu ando em roda/ É pau, é pedra/ É fim de linha/ É lenha, é fogo, é foda”. Pode ter sido mera coincidência, mas não deixa de ser interessante, sobretudo por estar de acordo com o tema da canção: “Diário de um Detento” e “Águas de Março” (Tom Jobim), lado a lado (em contraste?, em confronto?). (GARCIA, 2007, p. 208).

A rima ocorre de forma truncada e maneira paralelística com os os versos de “Águas de março”, como quem faz um *sampling*, criando um efeito de desierarquização, já que o compositor põe no mesmo plano a canção da Bossa Nova e o *rap*. Ao par disso, reforça o

³³Walter Garcia, “Diário de um detento”: uma interpretação. . In: Lendo música: 10 ensaios sobre 10 canções, organização Arthur Nestrovski. São Paulo: Publifolha, 2007, (p.208).

movimento cíclico da vida, perceptível na canção de Jobim, e a ausência de saída diante da condição marginalizada. Ora, ainda que a hipótese de Garcia não se sustente, a ocorrência do tabuismo “foda”, vocábulo que circula nos registros do *rap*, poderia sustentar a ideia da justaposição de discursos distintos. De todo modo há possivelmente um diálogo com o *rap* carioca, como o “Rap do cartão-postal”, que trata de um passeio pelos cartões postais não retratados, as favelas do Rio, no duelo cantado de Cabelo e Pedro Luís. Sobre o *rap* e um possível fim da canção, Chico Buarque declarou em entrevistas na época do lançamento do disco Carioca:

O FIM DA CANÇÃO

Não fui eu que levantei essa lebre. Foi um jornalista italiano que uma vez comentou isso comigo e ele também não tinha inventado isso na hora. Alguém diz que a canção nesse formato talvez seja própria do século 20 e no século 21 pode ser que ela caia de moda, venha outra coisa. A comparação era com a ópera, típica do século 19 e não sobreviveu ao século seguinte. A música brasileira, que tinha um pé na polca, nas músicas de salão, na música dos escravos, foi se transformando, primeiro no maxixe, depois no samba e tal. Isso é um argumento contra mim, que procuro desmentir fazendo canções. Mas quem disse que daqui a 50 anos, olhando para trás, este disco, por exemplo, não seja tardio, um disco do século 20 que apareceu em 2006?

RAP

Essa enxurrada de revivals, compilações, de revivência de músicas do século passado, talvez seja sintoma de que hoje não é mais necessário fazer músicas novas. E talvez também o rap seja uma negação desse formato de música. Não sei se é. No caso de Ode aos Ratos, desde o começo disse que essa música ia entrar no disco. Tinha a idéia de introduzir um elemento novo. E tinha pensado num rap. Mas eu não soube fazer direito e depois comecei a ficar duvidando um pouquinho dessa idéia. Já via muito rap utilizado em comerciais e não sei quê, talvez não fosse uma boa idéia, mas era. 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 aliteraões, 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 tal. (Estado de São Paulo - 06/05/06, por Lauro Lisboa Garcia)

A apropriação e a justaposição dos discursos desconectados, a princípio, cria no texto o efeito de desierarquização dos objetos culturais. Maria Elisa Cevalco, tratando do pensamento de Raymond Williams, afirma que:

O impulso dos estudos culturais, em especial na versão que segue o pensamento seminal de Williams, era lutar para que essa cultura exclusivista começasse a fazer parte de uma cultura comum, onde os significados e

valores fossem construídos por todos, e não por uns poucos privilegiados. Como vimos, uma cultura em comum seria aquela que continuamente redefinida pela prática de todos os seus membros, e não uma na qual o que tem valor cultural é produzido por poucos e vividos passivamente pela maioria. (CEVASCO, 2003, p.139)

Elegemos o *rap* por tratar-se, inquestionavelmente, de uma das vozes da periferia mais ouvidas para além dela e por ter como característica a perspectiva da experiência e por ser, supostamente, compreendida por Chico Buarque, como a formalização estética característica do tempo presente, como possibilidade contemporânea para seu fazer artístico.

O diálogo com a produção cultural contemporânea, sobretudo o *rap*, demonstra as afinidades ou aproximações, ou no limite, o olhar atento do compositor Chico Buarque para os rumos da canção popular. O “Rap do cartão-postal”, composição de Pedro Luis e Cabelo (2002, faixa 2), canta as comunidades cariocas, enumerando-as e reverenciando-as. São os espaços que não figuram no mapa, cantados por “Subúrbio”, promovendo também um deslocamento no olhar do interlocutor:

Qual é tua favela?
 Morro Azul é minha janela
 E a tua meu irmão?
 Minha janela é o Pavão
 Que é que tu vê do Céu?
 Da minha casa é o Boréu
 Você meu outro irmão?
 Meu quintal é o Alemão
 Tua Barra é da Tijuca
 Mas a minha é mais pesada
 O que tu vê da tua varanda
 Eu vejo da minha sacada

Rocinha
 Pavãozinho
 Fogueteiro
 Vidigal

Do gargalo da garrafa
 Eu vejo todo o litoral
 Mangueira já cantaram...

Teu cenário é uma beleza
 Da crista do Cantagalo
 Lá tem muita natureza
 Quem não conhece a favela
 Pensa que só tem feiúra
 Mas é só se aproximar
 Encontra muita formosura
 Você sobe em qualquer canto

E logo enxerga o visual
 Por isso vem cantar com a gente
 O rap do cartão postal

Au Au Au que visual
 Au Au Au Cartão Postal

Em um movimento contrário ao de “Subúrbio” a canção “Favela”, do grupo carioca O Rappa, composta por Marcelo Falcão e Xandão, flagra o momento de afirmação:

Vá dizer pra ela que o curral do samba é a passarela,
 vá dizer pra ela que o rio de janeiro todo é uma favela,
 senhor, candeia, noel, cartola, adoniram
 vá dizer pra ela que o rio de janeiro todo é uma favela,
 vá dizer pra ela que o som que eu faço vem lá da favela,
 (1999, faixa 2)

Se na canção de Chico Buarque o sujeito poético apresenta um olhar de fora, em “Favela” temos uma voz que ecoa de dentro. Mas agora o discurso é consciente de seu valor, em que se afirma que os objetos culturais hoje legitimados por uma elite trazem em suas raízes o morro. Ou seja, o lugar que esses objetos ocupam por uma classificação imposta por um cânone da música popular, vai migrando ao longo da história. Percebemos no diálogo entre a canção de Chico Buarque e a produção contemporânea, entre canções aparentemente desconectadas (não há registro de nenhuma declaração explícita sobre a ligação entre elas), a tematização de uma periferia que sempre produziu e falou.

A grande questão é quem tem o direito de conferir valor cultural. A junção paralelística de “Águas de Março” com a suposta rima de Mano Brown ou ao menos com a linguagem características do rap (o tabuísmo “foda”), os colocam no mesmo plano, fazendo equivalerem-se em termos culturais. A canção se constrói pelas dicotomias centro-periferia; cânone – não cânone; dominante – dominado; produto cultural legitimado x produção periférica. Nesse sentido Chico Buarque propõe a desierarquização, não por fazer tabula rasa desses fenômenos, mas por perceber que cada um traz um valor intrínseco e relacionado ao seu espaço de produção e circulação, bem como com os procedimentos estéticos que tais modelos cancionais encerram. Como Cevasco demonstra:

a cultura é de todos, (...) não existe uma classe especial ou um grupo de pessoas, cuja tarefa seja a criação de significados e valores, seja em sentido geral, seja no sentido específico das artes e do conhecimento; estes seriam uma codificação de uma posse comum. (2003, p.20)

Outro aspecto a citar sobre a aproximação entre Chico Buarque e o rap é a relação travada com Criolo, quando, em 2011, o rapper faz uma releitura de “Cálice”, transpondo-a para tempo e espaço da periferia urbana da cidade de São Paulo, em que a repressão política dos anos de regime militar dá lugar ao tráfico, a violência e à indignação:

Como ir pro trabalho sem levar um tiro
 Voltar pra casa sem levar um tiro
 Se as três da matina tem alguém que frita
 E é capaz de tudo pra manter sua brisa

Os saraus tiveram que invadir os botecos
 Pois biblioteca não era lugar de poesia
 Biblioteca tinha que ter silêncio,
 E uma gente que se acha assim muito sabida

Há preconceito com o nordestino
 Há preconceito com o homem negro
 Há preconceito com o analfabeto
 Mais não há preconceito se um dos três for rico, pai.

A ditadura segue meu amigo Milton
 A repressão segue meu amigo Chico
 Me chamam Criolo e o meu berço é o rap
 Mas não existe fronteira pra minha poesia, pai.

Afasta de mim a biqueira, pai
 Afasta de mim as biate, pai
 Afasta de mim a coqueine, pai
 Pois na quebrada escorre sangue, pai.
 Pai
 Afasta de mim a biqueira, pai
 Afasta de mim as biate, pai
 Afasta de mim a coqueine, pai.
 Pois na quebrada escorre sangue.

O rapper paulista Criolo tem demonstrado em sua produção a possibilidade de encontro e integração entre o clássico legitimado e a produção cultural de sujeitos periféricos. Ao realizar a releitura de “Cálice”, propõe a atualização, a transculturação ou ainda a antropofagia do que já nos parecia antropofagia. Atento as propostas contemporâneas Chico Buarque agrega e compõe o rap-resposta:

Rap de Cálice

Gosto de ouvir o rap, o rap da rapaziada
 Um dia vi uma parada assim no Youtube
 E disse: quiuspariu, parece o Cálice
 Aquela cantiga antiga minha e do Gil
 Era como se o camarada me dissesse:

Bem-vindo ao clube, Chicão, bem-vindo ao clube
 Valeu, Criolo Doido, evoé jovem artista
 Palmas pro refrão doído do rapper paulista:
 Pai, afasta de mim a biqueira
 Pai, afasta de mim as biate
 Afasta de mima cocaine
 Pois na quebrada escorre sangue

Pai, afasta de mim esse cálice
 Pai, afasta de mim esse cálice
 Afasta de mim esse cálice
 De vinho tinto de sangue

Chico Buarque não apenas leva a versão para sua turnê (*Chico*), como também compõe um rap-agradecimento. Nesse sentido, cabe aqui apontar como nos últimos anos o autor vem dando pistas para compreender sua obra, aponta para o rap como solução estética para a canção popular. A apropriação, enquanto desdobramento da intertextualidade (conceito elaborado por Julia Kristeva em *Introdução à semântica* em 1979) cria novas possibilidades estéticas para o texto e construindo uma autonomia, trazendo um novo sentido ao texto, inclusive ideológico. O texto clássico passa a ser ressignificado e lido em outros momentos e contextos, reinterpretando o texto canônico. No caso da relação de Chico Buarque, seja com o Racionais MC's seja com Criolo, podemos observar que o jogo de apropriações parece infinito, já que o é fato declarado a influência dos grandes músicos dos anos de 1960 e 1970 na obra dos rappers, bem como na do autor de "Grajaú". Buarque, por sua vez, ao supostamente apropriar-se da rima de "Diário de um detento" reelabora a sua obra, refundando o diálogo com o universo mais popular, do qual ele socialmente sempre esteve fora, um vínculo perdido pela excessiva glamourização de sua obra ocorrida nas últimas décadas. Como desdobramento, estabelece ainda com Criolo uma "conversa" antropofágica, montada, talvez, na máxima oswaldiana "só me interessa o que não é meu"³⁴.

³⁴ Frase de Oswald de Andrade presente no *Manifesto Antropofágico*, maio de 1928, publicado na Revista de Antropofagia n°1.

4. UMA POÉTICA DO OLHAR DE FORA

O conceito de *fora* foi desenvolvido por Maurice Blanchot para se pensar a relação entre o real e literatura. Tal conceito é questão central no pensamento de Blanchot e aparece já em seus primeiros textos. É por meio do *fora* que se criam novas subjetividades e esse exercício funciona como forma de resistência em relação ao real. Em nossa análise, compreendemos que há no gesto artístico um gesto de uma força política de resistir à realidade e acreditamos que tal gesto se realiza na canção de Chico Buarque objeto de nossa crítica.

Por outro lado, nossa abordagem neste trabalho compreende o *fora* também como a perspectiva do enunciador internamente construída, como procedimento eleito pelo compositor, como possibilidade de cantar sobre o outro, sem exercer a “violência epistêmica” de falar em nome de, demonstrando nesse ato a consciência de um fazer artístico legítimo oriundo da periferia e ainda reconhecendo os limites da sua própria obra. Em 2011, em entrevista à revista *Rolling Stones*, Chico Buarque é questionado sobre o lugar da crítica social hoje e demonstra em seu discurso enquanto autor o limite de seu fazer artístico:

R.S.: Quem cumpre o papel de crítica social hoje?

C.B.: Todo o rap que se faz aqui no Rio e em São Paulo é fortemente de crítica social. Eles fazem isso muito bem, com propriedade, falando dos problemas locais da comunidade. Falam muito de uma maneira que eu não saberia abordar. Nem me cabe, me sinto até excluído desse mundo. É direto, não há metáforas, não há censura. Vão direto ao ponto. Eu me sinto até um pouco intruso nesse meio. [...] (revista *Rolling Stones*, p. 106)

A declaração de Chico Buarque em outubro de 2011 indica sua consciência de classe e vem em certa medida ao encontro de seu discurso poético marcado pelo despertencimento como apontamos antes e na análise de “Subúrbio”. Trata-se do indivíduo Chico Buarque, dizendo que em sua função autor não pode falar pelo outro ou pelo sujeito periférico, como se o indivíduo e o sujeito autor travassem um compromisso entre si. Enquanto indivíduo vai, ao longo de sua história, construindo suas subjetividades. No exemplo da entrevista, a subjetividade autoral do indivíduo Chico Buarque se posiciona, por meio de um gesto político-ideológico, quanto a sua impossibilidade de falar pelo outro, que por sua vez não reclama intermediários.

Ao comparar e contrastar a canção buarqueana ao *rap*, verificamos que a experiência, traço fundamental deste último, se dá de forma distinta. É possível que o compositor não esteja lidando com a concepção benjaminiana de experiência, de histórias orais contadas por narradores anônimos, em que seus relatos e de outros se incorporam às experiências coletivas,

transmitindo um saber narrável e aplicável à realidade (BENJAMIN, 1993, p. 214) como ocorre, por exemplo, em muitas formas do *rap* nacional. O que verificamos em Chico Buarque não é mais a experiência benjaminiana, empírica e anterior à escritura, mas uma experiência que é constituída pela e na escritura. Mas por sua vez uma experiência específica, a do observador da cidade e de suas mazelas. Aliás, a cidade é tema em sua obra, que por sua vez revela-se como leitor de Baudelaire, não apenas pela relação entre “As vitrines” e “A uma passante”, mas pela imagem recorrente do observador da cidade, de narrador ou mesmo a de um cronista, como observamos em “Carioca” (sobretudo no videoclipe, que em si já é um olhar, uma re-interpretação), canção do disco anterior, em que já anuncia as contradições de uma cidade onde a beleza exuberante e turística:

Cidade maravilhosa
És minha
O poente na espinha
Das tuas montanhas
Quase arromba a retina
De quem vê (BUARQUE, 1998)

em contraste com a exploração nessa canção os sujeitos periféricos e explorados que visíveis no e pelo Centro, "passeiam", trabalham, são explorados.

Nesse sentido, Chico Buarque funcionaria, assim, como um *flâneur*, termo que no francês refere-se a vagabundo, vadio, foi teorizado por Baudelaire como aquele que anda pela cidade para experimentá-la. Para Walter Benjamin seria o cidadão intelectualizado ou o poeta e enquanto observador da cidade inaugura o protagonismo das massas, como observamos no poema “Os olhos dos pobres”, de Baudelaire de 1869, em que, semelhante à cena do videoclipe de “Carioca”, o sujeito poético de Baudelaire enxerga através da vidraça de um sofisticado café parisiense a existência, em seu sentido amplo, do outro marginalizado:

Os cancioneiros dizem que o prazer torna a alma boa e amolece o coração. A canção tinha razão nesta noite relativamente a mim. Não somente eu estava enternecido por esta família de olhos, como me sentia envergonhado por nossos copos e nossas garrafas, maiores que nossa sede. (BAUDELAIRE, 1995, p. 84).

Há a correspondência entre a tradição e a própria obra, pois trata-se de um topos da literatura tradicional e uma obsessão poética, uma mitologia pessoal, ou seja, um mito recorrente na obra. Como afirma Rancière:

A revolução estética transforma radicalmente as coisas: o testemunho e a ficção pertencem a um mesmo regime de sentido. De forma que o gesto testemunhal do autor atento aos rumos á sua volta em certa medida encontra no sensível, no estético, o gesto político do posicionamento. Para o autor tanto os enunciados políticos quanto os literários fazem efeito no real, pois o homem é um animal político porque é um animal literário, que se deixa desviar de sua destinação ‘natural’ pelo poder das palavras. (2012, p. 57; 59-60)

Diante disso, em relação à formulação de Foucault - que “é indigno falar pelo outro, colocar-se no lugar do “intelectual universal” – (FOUCAULT, 2010, p 11), a pesquisa manifesta-se em concordância. Entretanto ao relacionarmos o pensamento de Michel Foucault com a escrita buarqueana aqui tratada, não encontramos o anseio no que se refere a dar voz ao outro, na posição de quem reclama para si um discurso totalizante. Nesse sentido a voz deslumbrada no texto de Chico Buarque fala sim, mas sobre outro, assumindo os seus limites e indo ao encontro da hipótese de uma poética do olhar de fora, portanto, o que faz desse procedimento legítimo.

Seu mais recente disco, *Chico*, 2011, apresenta como última faixa a reveladora “Sinhá” (BUARQUE, 2011, faixa 10). Reveladora, pois apresenta uma voz até então não tratada em seu cancionário, a do escravo; e também reveladora de sentidos, lidando com dúbio, através do jogo do contraste e da integração. Tal canção poderia levantar questionamentos sobre a validade de nossa hipótese.

Trata-se da súplica de um velho negro escravo, que entre lamentos e argumentos, busca convencer o seu Senhor, “com olhos tão azuis”, que não olhou Sinhá; o discurso do subalternizado não convence e cada parte do corpo talhada, reflete-se no discurso, quando o pronome de tratamento “você” (utilizado em seu sentido mais erudito, denotando distanciamento) vai também sendo retalhado: “vosmecê”, “vosmincê”, “vassuncê”.

Nas quatro estrofes, o melancólico lamento apresenta os duplos traços culturais que caracterizam o escravo, dividido e agenciado entre seus próprios costumes e o aculturamento, situação esta que se materializa em seu sofrimento: “Me benzo com o sinal/ Da santa cruz”, “Eu choro em ioruba/ Mas oro por Jesus”.

Se em Chico Buarque a dubiedade semântica é um traço marcante, ela se afirmaria fortemente em “Sinhá”. Há na última estrofe a mudança do sujeito enunciativo (a mudança que também aparece no campo melódico): sai a voz do velho escravo e entra o discurso do cantor,

[...]
 E assim vai se encerrar
 O conto de um cantor
 Com voz do pelourinho
 E ares de senhor
 Cantor atormentado
 Herdeiro sarará
 Do nome e do renome
 De um feroz senhor de engenho
 E das mandingas de um escravo
 Que no engenho enfeitou Sinhá
 (2011, faixa 10)

O enunciador, que abandona o campo narrativo, se apresenta como o cantor atormentado. A ambigüidade entre o referencial conto e cantor, cria o efeito de mestiçagem já presente no discurso do narrador. Ora, Chico Buarque vem tratar aqui, algo de que o seu pai, o historiador Sérgio Buarque de Hollanda, já tratara: as origens do povo brasileiro, a nossa formação, que redundou da problemática da escravidão. O cantor de renome e atormentado padece do sofrimento moral pela grande questão mal resolvida no Brasil, traduzida pelo mito da democracia racial e preocupação do artista Chico Buarque, que em 2006 declarou: “Pensam que eu sou branco, eu não sou branco” (*Saltimbancos*, 2006).

A canção “Sinhá” poderia funcionar como um dado contraditório de nossa hipótese, já que há a fala subalterna do escravo, porém, justaposta a voz do escravo, apresenta-se a voz do cantor. Este, interrompe a narrativa, demonstrando sua culpa de classe, funcionando como um pudor de falar pelo outro.

O que percebemos em “Piano da Mangueira”, “Subúrbio” e em “Sinhá” é a presença de uma voz que coincide com a do seu autor pelo lugar de classe a que pertencem e que sem abandoná-lo, buscam a integração com esses espaços à margem da alta-cultura. Esta tentativa de “integração”, no plano biográfico, se dá, por exemplo, em suas relações com a escola de samba Mangueira, com o MST e mais recentemente com movimentos como a Cooperifa ou pela voz do artista legitimado que reconhece suas origens também no samba do morro e na matriz africana.

Pode-se na contemporaneidade narrar abdicando-se do eu? Vemos em Chico Buarque o artista que escreve e se inscreve no tempo através de sua obra, não podendo estar alheio ao mundo em que se insere, circulando, como sugere a letra do samba-enredo “Chico Buarque da Mangueira” (1998), nas diversas esferas artísticas, cantando a vida, do eu e do outro.

A crítica foucaultiana não incide diretamente contra o intelectual enquanto sujeito, mas sim em relação ao “lugar da verdade”. Chico Buarque não pretende falar pelo outro, ao menos

não a partir de uma voz totalizante, mas se afina solidariamente a este outro, já que não se pode mudar a condição do outro ou abdicar da sua própria. Mas, ainda assim, saí do discurso totalizante para a esfera da subalternidade discursiva. Nosso discurso aqui, da crítica acadêmica, em certa medida, é mais absoluto, totalizante, por ser institucionalizado e falar a partir de uma “zona de poder”. Ainda, é mais pretensioso que a obra de arte, e que, via de regra, expressa está mais impelida a assumir a sua condição de artifício.

Ao que se refere ao papel de intelectual, Chico Buarque não pode falar universalmente pelo outro, mas - nos termos de Antonio Candido – não permanece em sua “conveniência de classe”, podendo assim assumir a sua pequinês estrutural em relação ao discurso de poder. Se o papel do artista está acima de qualquer luta de classe, o autor de “Subúrbio” realiza seu gesto político por meio da partilha do sensível.

5. CONSIDERAÇÕES FINAIS

Nossa dissertação descortina-se com a epígrafe de Carlos Drummond de Andrade, verso do poema “Favelário nacional” em que o sujeito poético (ou no limite, o próprio poeta), é levado ao espaço marginalizado. A indagação do sujeito poético “quem sou eu pra te cantar favela”, revela-se como uma expressão do sentimento de não pertença ao espaço, funcionando como chave de leitura deste trabalho. Valendo-se de uma abordagem irônica, o poema de Drummond sinaliza a dificuldade que há em abandonar o lugar privilegiado e estabelecer uma relação solidária para além da tolerância e do politicamente correto, necessária a se atingir o exercício sincero de alteridade. Num outro caminho, a segunda epígrafe do trabalho, de Antoine Compagnon, acerca do estatuto do literário, afirma que a literatura configura-se como espaço por excelência, único onde é possível exercer a alteridade.

Ao longo da pesquisa, analisamos a construção do lugar enunciativo nas composições de Chico Buarque, que focalizam o espaço e a condição periférica, sobretudo, em “Subúrbio”, pautando-nos, para isso, na matéria poética da canção. Vimos também a necessidade da contextualização do objeto de estudo, tanto no processo da pesquisa como na obtenção dos objetivos, de maneira que, em muitos momentos, nosso recorte articulou as condições de enunciabilidade da obra, como a publicação, a recepção, os dizeres autorais, o suporte.

A dissertação propôs-se, ainda, compreender a natureza complexa do gênero canção, visto que aquela lida com os signos lingüístico e o musical, com o intuito de delimitarmos a letra, parcela da canção, como nosso objeto de análise. Nessa direção, foi possível apreender que o fazer poético musical de Chico Buarque constitui-se pela via da tradição literária letrada, contudo, sem perder de vista a tradição popular.

Desse modo, fundamentamos nossa discussão por meio da leitura de todo o cancionário do compositor, com o propósito de mapearmos a temática e assim percebemos o olhar de fora para o espaço periférico como uma obsessão poética de Chico Buarque, já que tal olhar de fora reaparece e reelabora-se ao longo de toda a sua produção cancional.

Convocamos a fortuna crítica da canção buarqueana para verificar de que modo seus críticos realizaram a leitura da faceta social na obra. Ao elegermos nossas escolhas teóricas, sobre as concepções de subúrbio e de periferia, valemo-nos dos estudos de subalternidade e dos Estudos Culturais, procurando refletir com isso sobre a função do intelectual diante das demandas emancipatórias da contemporaneidade, a fim de compreendermos a voz legitimada e herdeira da intelectualidade brasileira. Chico Buarque canta o espaço marginalizado e é nesse sentido que os Estudos Culturais foram de grande valia, pois este campo teórico problematiza as vozes legitimadoras que conferem valor à Cultura.

Não abdicamos em nosso percurso do comparativismo literário, já que ao compararmos os sujeitos poéticos buarqueanos aos das canções oriundas do espaço periférico, permitiu-nos flagrar o uso de procedimentos e temas análogos, o que indicou uma conexão entre os objetos culturais aparentemente desconectados. Outro diálogo estabelecido está na apropriação dos recursos da poesia tradicional escrita, bem como a prática da interdiscursividade e da intertextualidade do imaginário bossanovista, estendendo-se para a linha genealógica do cancionero popular.

Ao construirmos esse lugar de trânsito entre a produção cultural legitimada e a popular, ao justapormos formas, centros e periferias, compreendemos que Chico Buarque propõe em seu cancionero um deslocamento do olhar de seu público para o espaço periférico e por meio desse olhar de fora cria uma experiência poética sem forjar uma perspectiva subalterna aos seus enunciadores.

Nossa interpretação é a de que esse procedimento estético é legítimo, visto que o não silenciar-se, ainda que por um olhar de fora, configura-se como um gesto político. De modo que, o compositor buscou em elementos da tradição, como a figura do *flâneur*, o gesto para se falar dos espaços periféricos, como aquele que desbrava, observa e não se reconhece na lógica da exploração devido à sua inconformidade com o mundo.

Este trabalho acadêmico não tratou apenas do espaço como concepção meramente geográfica, já que o vemos como constitutivo de sujeitos e de suas identidades. Periferia mais do que um lugar é um estado de ser, produtora do sensível e, como tal, o artista Chico Buarque arquiteta o olhar de fora para os espaços periféricos como sendo um dos vetores de seu projeto estético.

REFERÊNCIAS

Obras sobre Chico Buarque consultas

FERNANDES, Rinaldo de (org.). **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.

FONTES, Maria Helena Sansão. **Sem fantasia**: masculino-feminino em Chico Buarque. Rio de Janeiro: Graphia, 1999.

GARCIA, Walter. Um mapa para se estudar Chico Buarque. **Revista do Instituto de Estudos Brasileiros**, v.43, p. 187 – 202, 2006.

MENESES, Adélia Bezerra de. **Desenho mágico**: poesia e política em Chico Buarque. 2ª ed. São Paulo: Ateliê Editorial, 2000.

_____. **Figuras do Feminino na Canção de Chico Buarque**. São Paulo: Ateliê Editorial, 2000.

SILVA, Anazildo Vasconcelos da. **A poética de Chico Buarque**. Rio de Janeiro: Editora Sophos, 1974.

_____. **Quem canta comigo** – representações do social na poesia de Chico Buarque. Rio de Janeiro: Garamond, 2010.

SILVA, Fernando de Barros e. **Chico Buarque**. São Paulo: Publifolha, 2004. [Série Folha Explica, vol. 63.]

STARLING, Heloisa Maria Murgel. **Uma pátria paratodos**, Chico Buarque e as raízes do Brasil. Rio de Janeiro: Língua Geral, 2009.

Obras de Chico Buarque

BUARQUE, Chico. **Chico Buarque**: letra e música. São Paulo: Companhia das Letras, 1989. 2 volumes.

_____. **Songbook Chico Buarque**. Produzido por Almir Chediak. 5ª ed. Rio de Janeiro, Lumiar, 1994. 4 volumes.

_____. & WERNECK, Humberto. **Chico Buarque**: Tantas Palavras. São Paulo: Companhia das Letras, 2006.

Materiais audiovisuais consultados

DESCONSTRUÇÃO. Documentário. Direção Bruno natal. Produção musical Luiz Cláudio

Ramos. Produção executiva Vinícius França. Manaus: Biscoito Fino, 2006. 1 dvd (60 min.), son., color.

PALAVRA (en) cantada. Direção: Helena Solberg e Márcio Debellian. Brasil, 2009. DVD (88 min.). Douby Digital.

CHICO ou o país da delicadeza perdida. Direção: Walter Salles e Nelson Motta. Rio de Janeiro: BMG Brasil, 1998. 1 DVD (73 min). Douby Digital

ESTAÇÃO DERRADEIRA. Direção: Roberto de Oliveira. In: **CHICO: A série**. Rio de Janeiro: EMI Music Brasil: 2005. Vol. 5. 1 DVD (79 min). Douby Digital

ROMANCE. Direção: Roberto de Oliveira. In: **CHICO: A série**. Rio de Janeiro: EMI Music Brasil: 2005. Vol. 7. 1 DVD (95 min). Douby Digital

SALTIMBANCOS. Direção: Roberto de Oliveira. In: **CHICO: A série**. Rio de Janeiro: EMI Music Brasil: 2006. Vol. 11. 1 DVD (94 min). Douby Digital

Letras de canções, poemas e outros textos literários citados

ANDRADE, Carlos Drummond. Favelário nacional. In: **Corpo**. 9a ed. Rio de Janeiro: Record, 1986, p. 109.

ANTONIO, Luís.; MAGALHÃES, Oldemar. Barracão. Intérprete: Elizeth Cardoso. In: **Raízes do Samba**. EMI Music, p1999. 1 CD. Faixa 2.

BARRETO, Lima. **Clara dos Anjos**. São Paulo: Ed. Paulus, 2009.

BAUDELAIRE, Charles. Os olhos dos pobres. In: **Pequenos poemas em prosa**. Rio de Janeiro: Imago Ed., 1995, p. 83-85.

BRITES, Enéas; COSTA, Aloizio da. Exaltação à Mangueira. Intérpretes: Chico Buarque & Nelson Sargento. In: **Sambas da minha terra: Sambas Enredo**. BMG Brasil, p2000. 1 CD. Faixa 11.

BROWN, Mano. Diário de um detento. Intérprete: Mano Brown. In: **Racionais MCs – Sobrevivendo no inferno**. Cosa Nostra, p1998. 1 CD. Faixa 7.

_____. Mano na porta do bar. Intérprete: Mano Brown (Racionais MCs). In: **Raio X do Brasil**. Zimbabwe Records, p1993. 1 CD. Faixa 4

BUARQUE, Chico. Sonhos, sonhos são. Intérprete: Chico Buarque. In: **As cidades**. Rio de Janeiro: Sony/BMG, p1998. 1 CD. Faixa 3.

_____. Subúrbio. Intérprete: Chico Buarque. In: **Carioca**. Biscoito fino, 2006 1 CD/ 1 DVD. Faixa 1.

_____.; GAROTO.; MORAES, Vinícius de. Gente humilde. Intérprete: Chico Buarque. In: **Chico Buarque de Hollanda – vol. 4**. Phonogram / Philips, p1970. Faixa 5.

- _____. Estação Derradeira. Intérprete: Chico Buarque. In: **Francisco**. BMG/Ariola, p1987. 1 CD. Faixa 4.
- _____. Piano na Mangueira. Intérprete: Chico Buarque. In: **Paratodos**. BMG, p1993. 1 CD. Faixa 10.
- _____. Uma palavra. Intérprete: Chico Buarque. In: **Chico Buarque**. BMG/Ariola, 1989. 1 CD. Faixa 8.
- _____. Homenagem ao malandro. Intérprete: Chico Buarque. In: **Chico Buarque**. Philips/Polygram, p1978. Faixa 5.
- _____. Pivete. Intérprete: Chico Buarque. In: **Chico Buarque**. Philips/Polygram, p1978. Faixa 8.
- _____. Pedro Pedreiro. Intérprete: Chico Buarque. In: **Chico Buarque de Hollanda**. RGE, p1966. 1 CD. Faixa 6.
- _____. Carioca. Intérprete: Chico Buarque. In: **As cidades**. Sony/BMG, p1998. 1 CD. Faixa 1.
- _____. Iracema voou. Intérprete: Chico Buarque. In: **As cidades**. Sony/BMG, p1998. 1 CD. Faixa 2.
- _____. Deus lhe pague. Intérprete: Chico Buarque. In: **Construção**. RGE, p1971. 1 CD. Faixa 1.
- _____. Construção. Intérprete: Chico Buarque. In: **Construção**. RGE, p1971. 1 CD. Faixa 4.
- _____. NASCIMENTO, Milton. Primeiro de maio. Intérpretes: Chico Buarque / Milton Nascimento. In: **Chico & Milton**. Phonogram/Philips, p1977. 1 LP. Faixa 2.
- _____. O meu guri. Intérprete: Chico Buarque. In: **Almanaque**. Polygram/Ariola, p1981. 1 CD. Faixa 3.
- _____. Outros sonhos. Intérprete: Chico Buarque. In: **Carioca**. Biscoito fino, 2006 1 CD/ 1 DVD. Faixa 2.
- _____. Sinhá. Intérprete: Chico Buarque. In: **Chico**. Biscoito Fino, 2011. 1 CD. Faixa 10.
- _____. Rap de Cálice. Intérprete: Chico Buarque. In: **Na carreira** (ao vivo). Biscoito Fino, 2012. 2 CDs. Faixa 10 – CD 1.
- _____. A cidade ideal. Intérprete: Chico Buarque. In: **Os saltimbancos**. Phonogram/Philips, p1977. 1 CD. Faixa 6.
- JOBIM, Tom. Águas de Março. Intérpretes: Elis Regina e Tom Jobim. In: **Elis & Tom**. Phonogram, p1974. 1 LP. Faixa 1.
- _____. Corcovado. Intérprete: Elis Regina e Tom Jobim. In: **Elis & Tom**. Phonogram, p1974. 1 LP. Faixa 6.

_____. Fotografia. Intérprete: Elis Regina e Tom Jobim. In: **Elis & Tom**. Phonogram, p1974. 1 LP. Faixa 11.

_____.; MORAES, Vinícius. Garota de Ipanema. Intérprete: Gal Costa. In: **Gal Costa Canta Tom Jobim ao vivo**. BMG, p1999. 1 CD. Faixa 3.

_____. Samba do Avião. Intérprete: Gal Costa. In: **Gal Costa Canta Tom Jobim ao vivo**. BMG, p1999. 1 CD. Faixa 12.

_____.; CARVALHO, Hermínio Bello de. Chão de Esmeralda. Intérprete: Chico Buarque. In: **Chico Buarque de Manguiera**. BMG Brasil, Faixa 1.

CARTOLA. Sala de Recepção. Intérprete: Chico Buarque. In: **Chico Buarque de Manguiera**. BMG Brasil, Faixa 2.

FALCÃO, Marcelo, XANDÃO. Favela. Intérprete: Marcelo Falcão. In: **O Rappa – Lado B Lado A**. Warner Music, p1999. 1 CD. Faixa 8.

LUIS, Pedro.; CABELO. Rap do Cartão-Postal. Intérprete: Pedro Luis e A parede. In: **Monobloco 2002**. Universal Music, p2003. 1 CD. Faixa 2.

MARTINS, Herivelto. Ave Maria no morro. Intérpretes: Herivelto Martins; Raul Sampaio e Shirley Dom. In: **Herivelto Martins: Que rei sou eu?** Funarte/Instituto Itaú Cultural. p1989; 1 CD

PESSANHA, Jorge; PADEIRINHO. Favela. Intérprete: Christina Buarque. In: **Chico Buarque de Manguiera**. BMG Brasil, Faixa 3.

ROCK, Edy. Periferia é periferia. Intérprete: Mano Brown. In: **Racionais MCs – sobrevivendo no inferno**. Cosa Nostra, p1998. 1 CD. Faixa 8

ROSA, Noel. Voltaste (pro Subúrbio). Intérprete: Araci de Almeida. In: **Noel Rosa pela primeira vez – Vol. 6. Velas/Funarte**. 2000. 1 CD. Faixa 17.

VIOLA, Paulinho da; CARVALHO, Hermínio Bello de. Sei lá Manguiera. Intérprete: Paulinho da Viola. In: **Foi um rio que passou em minha vida**. CARVALHO, Hermínio Bello de. Chão de Esmeralda. Intérprete: Chico Buarque. In: **Chico Buarque de Manguiera**. Odeon • Compacto Duplo.

Teórico-críticas

ABDALA JUNIOR, Benjamin. **De vãos e ilhas**: Literatura e comunitarismo. São Paulo: Ateliê Editorial, 2003.

ALBIN, Ricardo Cravo. **Dicionário Houaiss Ilustrado Música Popular Brasileira** - Criação e Supervisão Geral Ricardo Cravo Albin. Edição: Instituto Antônio Houaiss, Instituto Cultural Cravo Albin e Editora Paracatu, 2006, RJ.

- ANDRADE, Mário de. **Os cocos**. Preparação, introdução e notas de Oneyda Alvarenga. São Paulo/ Brasília: Duas Cidades/ INL/ Fundação Nacional Pró-Memória, 1984.
- BAKHTIN , Mikhail. [1972] **Estética da criação verbal**. Trad. Paulo Bezerra. 4.ed. São Paulo: Martins Fontes, 2003.
- BARTHES, Roland. A morte do autor. In: **O Rumor da Língua**. São Paulo: Martins Fontes, 2004.
- _____. **Roland Barthes por Roland Barthes**. Trad. Leyla Perrone-Moisés. São Paulo: Estação Liberdade, 2003.
- BENJAMIM, Walter. **Magia e técnica, arte e política**. São Paulo: Brasiliense, 2013.
- _____. **Charles Baudelaire um lírico no auge do capitalismo**. São Paulo: Brasiliense, 1994.
- BENVENISTE, Emile. [1966] **Problemas de linguística geral I**. 4.ed. Campinas: Pontes, 1995.
- BHABHA, Homi K. **O local da cultura**. Belo Horizonte: Editora UFMG, 1998.
- BOTOSSO, B. M. & GUEDES, O. de S. Cultura como mediação de pertencimento ao espaço: um dos avessos da alienação. In: **Revista Ágora: Políticas Públicas e Serviço Social**, ano 2, n. 4, julho de 2006.
- BRANDÃO, Helena H. Nagamine. **Introdução à análise do discurso**. Campinas: Editora da Unicamp, 1991.
- CANCLINI, Nestor Garcia. Gramsci e as culturas populares na América Latina. In: COUTINHO, Carlos Nelson (org.). **Gramsci e a América Latina**. Rio de Janeiro: Paz e Terra, 1986.
- CARRIL, Lourdes de F. B. **Quilombo, favela e periferia: a longa busca da periferia**. São Paulo: Annablume Editora, 2006.
- CARVALHO, José Jorge. **O olhar etnográfico e a voz subalterna**. Brasília: Universidade de Brasília, 1999.
- CASTELLS, Manuel. **O poder da identidade**. São Paulo: Paz e Terra, 2006.
- CEVASCO, Maria Elisa. Dez lições sobre estudos culturais. São Paulo: Boitempo Editorial, 2003.
- COMPAGNON, Antoine. **Literatura para quê?** Belo Horizonte: UFMG, 2009.
- _____. **O demônio da teoria**. Belo Horizonte: UFMG, 2012.
- COSTA, n. B. da. As letras e a letra: o gênero canção na mídia literária. in: DIONISIO, A. P.; MACHADO, A. R.; BEZERRA, M. A. (orgs.). **Gêneros textuais & ensino**. 2.ed. Rio de Janeiro: Lucerna, 2002. p. 105-21.

- DERRIDA, Jacques. La loi du genre. In: **Parages**. Paris: Éditions Galilée, 1986.
- FIORIN, José Luiz. **Linguagem e ideologia**. São Paulo: Ática, 2004.
- FOUCAULT, Michel & DELEUZE, Gilles. Os intelectuais e o poder. In: **Microfísica do poder**. Rio de Janeiro: Edições Graal, 2010.
- GARCIA, Walter. Diário de um detento: uma interpretação. In: **Lendo música**, 10 ensaios sobre 10 canções, (org. Arthur Nestrovski). São Paulo: Publifolha, 2007.
- GRAMSCI, Antonio. **Materialismo histórico e a filosofia de Benedetto Croce**. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira; 1981.
- _____. **Os Intelectuais e a Organização da Cultura**. São Paulo: Círculo do Livro, 1995.
- HALL, Stuart. **Da diáspora – identidades e mediações culturais**. Belo Horizonte: Editora UFMG, 2003.
- HOUAISS, Antonio. **Dicionário eletrônico Houaiss da língua portuguesa**. Versão 2.2.a Abril – 2007.
- KLINGER, Diana Irene. **Escritas de si, escritas do outro: autoficção e etnografia na narrativa latino-americana contemporânea**. UERJ, 2006.
- KRISTEVA, Julia. **Introdução à semanálise**. São Paulo: Perspectiva, 1979.
- LEJEUNE, Philip. **O pacto autobiográfico**. Belo Horizonte: Editora UFMG, 2008.
- MARTINS, José de Souza. **A aparição do demônio na fábrica – origens sociais do eudividido no subúrbio operário**. São Paulo: Ed. 34, 2008.
- MAINGUENEAU, Dominique. **O contexto da obra literária: enunciação, escritor, sociedade**. São Paulo: Martins Fontes, 2001.
- NOGUEIRA, Marco Aurélio. **Gramsci e a América Latina**. Paz e Terra, 1988.
- NELSON, Cary, TREICHLER, Paula, GROSSBERG, Lawrence. Estudos culturais: uma introdução. In: SILVA, Tomaz T. (org.). **Alienígenas na sala de aula**. Petrópolis: Vozes, 1995.
- ORLANDI, Eni Pulcineli. **Formas do Silêncio: no movimento dos sentidos**. Campinas: Editora da Unicamp, 1992.
- PALLONE, Simone. **Diferenciando subúrbio de periferia**. Ciência e Cultura, Abr/Jun 2005, vol.57, no.2, p.11-17.
- PAZ, Octavio. **O arco e a lira**. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 1982.
- PETERS, Michael. **Pós-estruturalismo e filosofia da diferença**. Belo Horizonte, 2000.
- PIGNATARI, Décio. **O que é comunicação poética**. São Paulo: Ateliê Editorial, 2005.

- PIMENTA, Alberto. “O Poeta e o Social. 40 Teses Seguidas de Exercício (para Mestres e Mestrandos)”. In: Revista Crítica de Ciências Sociais. Coimbra: CES, n. 47, fevereiro de 1997.
- PRYSTHON, Angela. Margens do mundo: a periferia nas teorias do contemporâneo. In: Revista FAMECOS • Porto Alegre • nº 21 • agosto 2003.
- PREBISCH, Raúl. **Capitalismo periférico: crisis y transformación**. México: Fondo de Cultura Económica, 1981.
- RANCIÈRE, Jaques. **A partilha do sensível**. Rio de Janeiro: Editora 34, 2009.
- ROCHA, João César de Castro. A guerra de relatos no Brasil contemporâneo ou A “dialética da malandragem”. In: LETRAS: Revista de Pós-Graduação em letras da Universidade Federal de Santa Maria. N. 38 – Jan./ Jul., 2010.
- SANTAELLA, Lúcia e NÖTH, W. **Imagem: Cognição, semiótica, mídia**. São Paulo: Editora Iluminuras, 1999.
- SANT’ANNA, Affonso Romano. **Música popular e moderna poesia brasileira**. Petrópolis: Vozes, 1977.
- SANTIAGO, Silviano. **Uma Literatura nos Trópicos**. Rio de Janeiro: Rocco, 2000.
- SPIVAK, Gayatri Chakravorty. **Pode o subalterno falar?**. Belo Horizonte: Editora UFMG, 2010.
- TATIT, Luiz. **O século da canção**. São Paulo: Ateliê Editorial, 2004.
- _____. **Análise semiótica através das letras**. São Paulo: Ateliê Editorial, 2001.
- _____. **O Cancionista** – Composições de canções no Brasil. São Paulo: Edusp, 2002.
- TATIT, L. & LOPES, I. C. **Elos de melodia e letra**. São Paulo: Ateliê Editorial, 2008.
- WISNIK, J. M. **Sem receita**. São Paulo: Publifolha, 2004.
- ZUMTHOR, Paul. **A letra e a voz**. São Paulo: Companhia das letras, 2001.

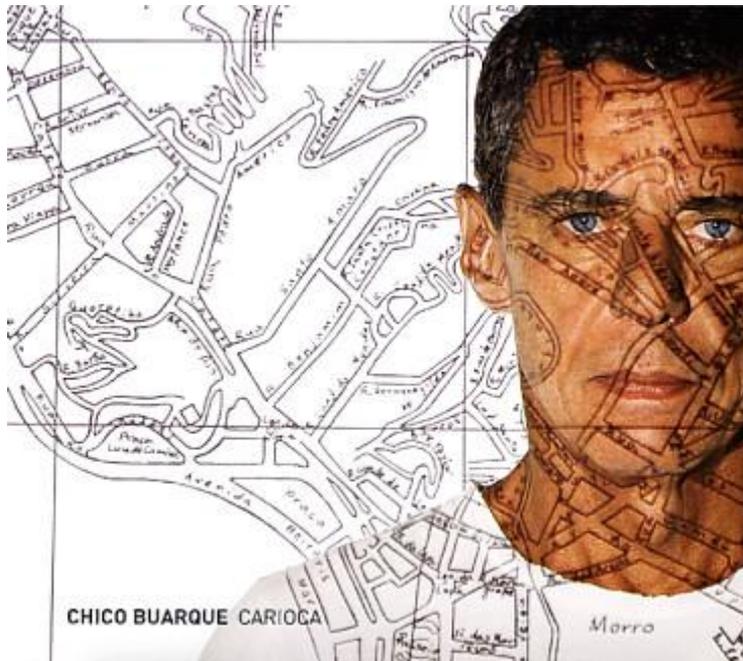
Sites consultados

- CHICO BUARQUE. Disponível em: <[http:// www.chicobuarque.com.br](http://www.chicobuarque.com.br)>.
- INSTITUTO ANTONIO CARLOS JOBIM. Disponível em: <www.jobim.org/chico>.
- DICIONÁRIO CRAVO ALBIN DA MÚSICA POPULAR BRASILEIRA. Disponível em: <<http://www.dicionariompb.com.br>>
- CLIQUE MUSIC UOL. Disponível em: <<http://www.cliquemusic.uol.com.br>>.

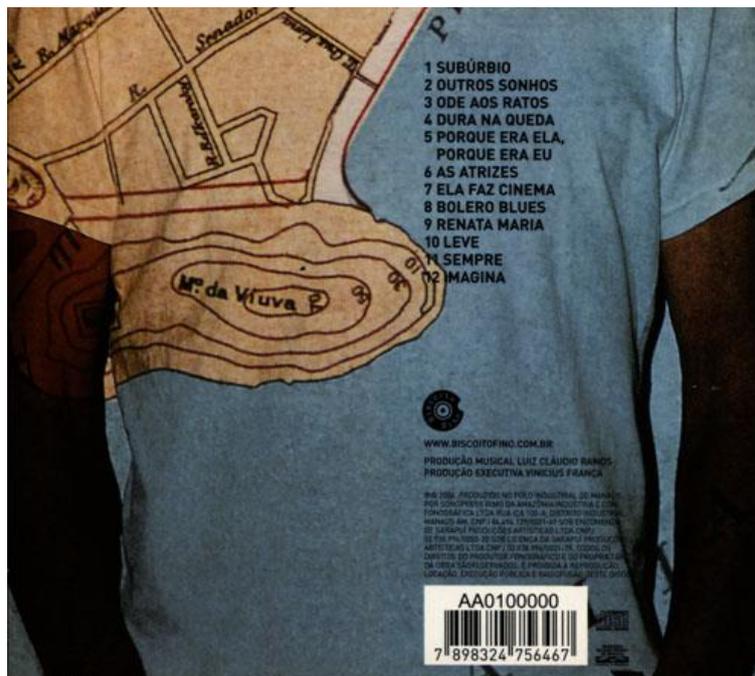
ANEXOS

ICONOGRAFIA:

ANEXO A – Capa do álbum:



ANEXO B – Contracapa do álbum:



POEMAS:

ANEXO E – Poema “Favelário Nacional”, de Carlos Drummond de Andrade:

À memória de Alceu Amoroso Lima,
que me convidou a olhar para as favelas
do Rio de Janeiro.

1. Prosopopéia

Quem sou eu para te cantar, favela,
que cantas em mim e para ninguém a noite inteira de sexta
e a noite inteira de sábado
e nos desconheces, como igualmente não te conhecemos?

Sei apenas do teu mau cheiro: baixou a mim, na vibração,
direto, rápido, telegrama nasal
anunciando morte... melhor, tua vida.

Decoro teus nomes. Eles
joram na enxurrada entre detritos
da grande chuva de janeiro de 1966
em noites e dias e pesadelos consecutivos.

Sinto, de lembrar, essas feridas descascadas na perna esquerda
chamadas Portão Vermelho, Tucano, Morro do Nheco,
Sacopã, Cabritos, Guararapes, Barreira do Vasco,
Catacumba catacumbal tonitruante no passado,
e vem logo Urubus e vem logo Esqueleto,
Tabajaras estronda tambores de guerra,
Cantagalo e Pavão soberbos na miséria,
a succulenta Mangueira escorrendo caldo de samba,
Sacramento... Acorda, Caracol. Atenção, Pretos Forros!

O mundo pode acabar esta noite, não como nas Escrituras se estatui.
Vai desabar, grampiola por grampiola,
trapizonga por trapizonga,
tamanco, violão, trempe, carteira profissional, essas drogas todas,
esses tesouros teus, altas alfaias.
Vai desabar, vai desabar
o teto de zinco marchetado de estrelas naturais
e todos, ó ainda inocentes, ó marginais estabelecidos, morreréis
pela ira de Deus, mal governada.

Padecemos este pânico, mas
o que se passa no morro é um passar diferente,
dor própria, código fechado: Não se meta,
paisano dos baixos da Zona Sul.
Tua dignidade é teu isolamento por cima da gente.
Não sei subir teus caminhos de rato, de cobra e baseado,
tuas perambeiras, templos de Mamalapunam
em suspensão carioca.

Tenho medo. Medo de ti, sem te conhecer,
medo só de te sentir, encravada
favela, erisipela, mal-do-monte
na coxa flava do Rio de Janeiro.

Medo: não de tua lâmina nem de teu revólver
Nem de tua manha nem de teu olhar.
Medo de que sintas como sou culpado
e culpados somos de pouca ou nenhuma irmandade.

Custa ser irmão,
custa abandonar nossos privilégios
e traçar a planta
da justa igualdade.

Somos desiguais
e queremos ser
sempre desiguais.
E queremos ser
bonzinhos benévolos
comedidamente
sociologicamente
mui bem comportados.

Mas favela, ciao,
que este nosso papo
está ficando tão desagradável.
Vês que perdi o tom e a empáfia do começo?
[...]
(ANDRADE, 1986, p. 109)

ANEXO F – Texto de Charles Baudelaire publicado em 1869:

XXVI
OS OLHOS DOS POBRES

Ah! Você quer saber por que eu a odeio hoje. Será, certamente, menos fácil para você compreender do que para mim, explicar; porque você é, creio, o mais belo exemplo da impermeabilidade feminina que se possa encontrar.

Tínhamos passado juntos um longo dia que me parecera curto. Nós nos tínhamos prometido que todos os nossos pensamentos seriam comuns a um e ao outro e que nossas duas almas não seriam mais do que uma só — um sonho que nada tem de original, uma vez que, afinal, é um sonho sonhado por todos os homens, mas nunca realizado por nenhum.

À noite, já um pouco fatigada, você quis sentar-se em frente a um café novo, na esquina de um bulevar também novo, ainda cheio de cascalhos, mas já mostrando gloriosamente seus esplendores inacabados. O café brilhava. Mesmo as simples tochas de gás revelavam todo o ardor de uma estréia e iluminavam, com todas as suas forças, as paredes de uma brancura ofuscante, exibindo a seqüência de espelhos, o ouro das molduras e dos frisos, mostrando pagens rechonchudos arrastados por cães nas coleiras, senhoras rindo com os falcões pousados em seus punhos, ninfas e deusas trazendo frutas em suas cabeças, patês e caças diversas, as Hebes e Ganimedes apresentando, com os braços estendidos, a pequena ânfora com creme bávaro ou o obelisco bicolor de sorvetes coloridos; enfim, toda a história e a mitologia postas a serviço da glotonaria.

Bem em frente de nós, na calçada, estava plantado um homem de bem, de uns quarenta anos, de rosto cansado, barba grisalha, tendo numa das mãos um menino e sobre o outro braço um pequeno ser ainda muito frágil para andar. Ele cumpria o papel de uma babá e trazia seus filhos para tomar o ar da noite. Todos em farrapos.

Esses três rostos estavam extremamente sérios e seus seis olhos contemplavam fixamente o novo café com igual admiração, mas, naturalmente, com as nuances devidas às idades.

Os olhos do pai diziam: “Que beleza! Que beleza! Dir-se-ia que todo o ouro do pobre mundo fora posto nessas paredes.” Os olhos do menino: “Que beleza! Que beleza! Mas é uma casa onde só podem entrar pessoas que não são como nós!”

Quanto aos olhos do menor, eles estavam fascinados demais para exprimirem outra coisa senão uma alegria estúpida e profunda.

Os canceiros dizem que o prazer torna a alma boa e amolece o coração. A canção tinha razão nesta noite relativamente a mim. Não somente eu estava enternecido por esta família de olhos, como me sentia envergonhado por nossos copos e nossas garrafas, maiores que nossa sede. Virei meus olhos para os seus, querido amor, para ler neles o “meu pensamento”; mergulhei em seus olhos tão belos e tão bizarramente doces, nos seus olhos verdes, habitados pelo Capricho e inspirados pela Lua, quando você me disse: “Não suporto essa gente com seus olhos arregalados como as portas das cocheiras! Será que você poderia pedir ao maître do café para afastá-los daqui?”

É tão difícil o entendimento, meu caro anjo, e tão incomunicável é o pensamento mesmo entre as pessoas que se amam. (BAUDELAIRE, 1995, p. 83-85).