

**GEOGRAFIAS DE MUNDO
REVELADAS NAS CANÇÕES
DE CHICO BUARQUE**

*Eu não sabia explicar nós dois
Ela mais eu, por que eu e ela
Não conhecia poemas
Nem muitas palavras belas
Mas ela foi me levando
Pela mão*

*Íamos tontos os dois assim ao léu
Ríamos, chorávamos sem razão
Hoje, lembrando-me dela
Me vendo nos olhos dela
Sei que o que tinha de ser se deu
Porque era ela
Porque era eu*

Chico Buarque, *Porque era ela, porque era eu*, 2006.

Carolina Machado Rocha Busch Pereira

GEOGRAFIAS DE MUNDO REVELADAS NAS CANÇÕES DE CHICO BUARQUE



2016



Reitora

Isabel Cristina Auler Pereira

Vice-reitor

Luis Eduardo Bovolato

Diretora Executiva da EDUFT

Michelle Araújo Luz Cilli

Conselho Editorial

Waldecy Rodrigues (Presidente)

Claudionor Renato da Silva

Jorge Luís Ferreira

Liliana Pena Naval

Milanez Silva de Souza

Renata Junqueira Pereira

Revisão de Texto

Rosiani Teresinha Soares Machado.

Projeto Gráfico

M&W Comunicação Integrada

Impressão

??????

Editora UFT (EDUFT)

Universidade Federal do Tocantins

AV. NS 15, 105-Norte, Prédio da biblioteca, sala 105.

Palmas-TO, CEP: 77001-090

(63) 3232-8301 - editora@uft.edu.br

www.uft.edu.br/editora

Dados Internacionais de Catalogação na Publicação (CIP)
Sistema de Bibliotecas da Universidade Federal do Tocantins – SISBIB/UFT

P436g Pereira, Carolina Machado Rocha Busch.
Geografias de mundo reveladas nas canções de Chico Buarque / Carolina Machado
Rocha Busch Pereira. – Palmas/TO: EDUFT, 2016.
186 p.:il.

ISBN: 978-85-60487-11-0

1. Geografia. 2. Humanismo. 3. Lugar. 4. Música. 5. Chico Buarque. I. Título

CDD 304.2

TODOS OS DIREITOS RESERVADOS – A reprodução total ou parcial, de qualquer forma ou por qualquer meio deste documento é autorizado desde que citada a fonte. A violação dos direitos do autor (Lei nº 9.610/98) é crime estabelecido pelo artigo 184 do Código Penal.

SUMÁRIO

PREFÁCIO.....	11
1 Considerações iniciais e a tentativa de ordenar o sentido	15
1.1 Introdução e os caminhos da pesquisa	17
1.2 Chico Buarque: o retrato do artista	21
1.3 Ver, ouvir e um pouco de música	31
2 Um mundo de aproximações geográficas: linguagem e Chico Buarque	55
2.1 Aproximações entre linguagem e comunicação	78
2.2 Aproximações entre linguagem e a canção	92
2.3 Aproximações com a arte	98
3 O pensamento geográfico e as aproximações com o humanismo	107
3.1 Espaço, tempo e lugar em Chico Buarque	114
3.2 O lugar e a geografia humanista	121
3.3 O mundo, o lugar e o cotidiano em Chico Buarque	129
4 Sobre o mundo e as aproximações em Chico Buarque	145
4.1 Mundo e linguagem em aproximações geográficas	149
4.2 O mundo da percepção e do sentido	154
5 Até o fim: considerações e desenlace	163
Referências	167
Créditos das canções	186

AGRADECIMENTOS

O jovem Alexandre conquistou a Índia.
Ele sozinho?

César bateu os gauleses.
Não tinha pelo menos um cozinheiro com ele?

Tantas histórias.
Tantas questões.

Berthold Brecht¹

Este trabalho é fruto da pesquisa realizada entre os anos de 2009 a 2013, no doutorado em Geografia Humana, na Universidade de São Paulo, sob a orientação do Professor Dr. Francisco Capuano Scarlato. Por essa razão, em primeiro lugar deixo o registro de agradecimento ao estímulo, acolhida, confiança e apoio recebidos do professor e orientador durante este trabalho que, com orientação tranquila, soprou caminhos possíveis e voos necessários ao meu amadurecimento pessoal e profissional.

Scarlato foi um mestre que me presenteou com sua sabedoria, paciência, erudição e sensibilidade durante os quatro anos de trabalho. Leitor de meus manuscritos, incentivou-me a explorar caminhos novos e a experimentar novas geografias e novos olhares. Um aprendizado que para sempre será recordado com carinho. Mais do que meus agradecimentos, registro também minha gratidão ao trabalho

1 BRECHT, B. Perguntas de um trabalhador que lê. In: **Poemas**: 1913-1956. Trad. Paulo César Souza. São Paulo: Brasiliense, 1986.

que o Professor Scarlato dedicou à geografia brasileira.

Esta história só se tornou realidade porque pude contar com muitas pessoas para me apoiar, ajudar e ensinar. Por isso, meu agradecimento a todas elas, em especial para: Maria Adélia Aparecida de Souza, Luiz Tatit, Rita de Cássia Ariza da Cruz, Eliana Moraes, Lana Cavalcanti, Rosemberg Ferracini, Vanilton Camilo de Souza, Eduardo José Marandola Junior, Júlio César Suzuki, Eguimar Chaveiro, Amalia Geraiges de Lemos, Valéria Pereira da Silva, Maria do Socorro Monteiro de Oliveira, Eduardo Cezari, Elineide Marques, Rodney Viana e Solange Lolis.

Agradeço à Zuleica Águeda Ferrari pela cuidadosa revisão. De forma muito atenciosa mostrou-se solidária na travessia final da tese. Agradeço os incentivos, elogios e a indicação de novos caminhos.

Agradeço às mulheres de minha família, inspiradoras, incentivadoras e apoiadoras Gilka Machado Rodrigues, Lélia Machado Rocha, Analuiza Machado Rocha, Júnia Machado Rocha Busch Pereira, Livia Machado Rocha Busch Pereira e Carolina Milla Machado Rocha.

Por fim, agradeço ao Denis Carloto, meu grande amor, parceiro, amigo, incentivador, e companheiro, a quem devo estas páginas pela escuta e pelo aprendizado. Muito obrigada por me ler e discordar, por me apoiar e acreditar, por partilhar os devaneios, por ser cúmplice nos meus trabalhos, aflições e projetos.

E, antes que a página acabe, Chico Buarque, este *samba* também é para você. Obrigada pelo conjunto da obra!

Chico Buarque, canções e Geografia

Chico Buarque é, para muitas gerações, um referente ímpar de sensibilidade e posicionamento político. Com mãos delicadas, criou narradores cujas vozes traduziram a delicadeza, a impetuosidade, o sofrimento e as conquistas femininas. Mas, também, seus narradores entoaram os gritos dos sofridos, dos dilacerados, dos marginalizados, dos empobrecidos. Todos seus personagens-quentes estavam no mundo! Trilharam caminhos e construíram espaços e paisagens.

Suas canções fizeram muitos chorarem, gritarem, empunharem bandeiras e lutarem! É deste Chico, envolvente e inquietador, de que nos fala Carolina Machado Rocha Busch Pereira com sua voz leve e profunda.

Ao incursionar pelas buscas de seu percurso de pesquisa, pelos encontros com os autores que lhe permitiram fincar as pedras de um caminho metodológico e teórico, pela revelação humanista dos sujeitos na Geografia do mundo, Carolina nos brinda com uma importante síntese do artista Chico Buarque, tanto de sua trajetória pessoal e profissional, quanto de suas influências musicais, como a da Bossa Nova, com Noel Rosa, presente, inclusive, em *A Rita*, composição de 1965. Na seara da Bossa Nova, João Gilberto e Tom Jobim foram outros importantes marcos da formação artística de Chico Buarque.

No contexto da Jovem Guarda, da Tropicália, dos festivais, Chico Buarque vai construindo sua presença cada vez mais marcante. No II Festival de Música Popular Brasileira, com *A Banda*, em 1966, seu reconhecimento foi estupendo; o que se confirmou, no ano seguinte, no no III Festival de Música Popular Brasileira, com *Roda Viva*.

No final da década de 1960, com o acirramento do Regime

Militar, Chico foi obrigado a deixar sua terra natal e partir para o autoexílio na Itália.

Na continuidade de sua análise, Carolina Busch Pereira se encaminha, então, para a discussão da linguagem em Chico Buarque e o encontro das geografias do mundo, em que o Rio de Janeiro é local de múltiplas incursões, como em *Estação Derradeira*, de 1987. Mas há também os sujeitos, inclusive os que não têm um lugar fixo, como aparece no andarilho de *Mambembe*, de 1972, mas, ainda, os que não têm um lugar social, tal qual o malandro, presente em *Vai trabalhar vagabundo*, de 1975, e em *Homenagem ao malandro*, de 1977; além da extremamente dolorosa e triste canção *O meu guri*, de 1981.

Carolina Busch Pereira, após preocupar-se com a relação entre linguagem e canção, aprofunda o debate da arte, sempre interessada com a mediação proposta por Chico Buarque.

Já se aproximando da finalização de sua análise, Carolina, ainda, retoma novos debates teóricos e históricos importantes da contribuição da Geografia Humanista para a compreensão da obra de Chico Buarque, particularmente no que se refere às dimensões espaciais e temporais presentes em suas canções. É o momento em que o diálogo com a tradição fenomenológica permite aprofundar o debate das experiências e das vivências na riqueza musical do artista, em que *Cotidiano* (de 1971), *Sem açúcar* (de 1975), *Feijoada completa* (de 1977) e *As vitrines* (de 1981) são importantes mediações.

No último capítulo, Carolina aprofunda a discussão dos sujeitos ao debater as geografias do mundo valendo-se de canções como *Paratodos* (de 1993) e *Gota d'água* (de 1975).

Assim, a análise de Carolina nos permite trilhar por caminhos pouco ainda definidos pelos geógrafos, o da música, das canções.

A partir de uma ampla bibliografia geográfica, filosófica, sociológica, linguística e musical, a discussão construída por Carolina Machado Rocha Busch Pereira é de extrema importância para aprofundar o debate sobre a diversidade de caminhos metodológicos e o

uso de fontes para compreender as dinâmicas espaciais e os sujeitos nas geografias do mundo.

São Paulo, verão de 2017.

Júlio César Suzuki

Departamento de Geografia/FFLCH/USP

Considerações Iniciais e a Tentativa de Ordenar o Sentido

Ô menina vai ver nesse almanaque como é que isso tudo começou.²

É muita ousadia escrever uma carta para Chico Buarque?
Como apresentar a Chico este trabalho que é dele também?
O que eu escreveria para ele?

Alguém me empresta o almanaque? Talvez lá eu encontre as respostas. Ou talvez lá eu consiga formular melhor as perguntas.

Uma conversa com Chico sobre música seria uma grande bobagem. Ele poderia falar horas sobre este assunto, ainda que eu duvide que ele tenha qualquer interesse. “*A música só tem sentido quando está sendo gestada*” já alertou Chico, há muitos anos em numerosas entrevistas (BUARQUE, 2000; 2006). Falar das canções antigas, então, é um pesadelo para ele, que também já cansou de avisar o quanto considera enfadonho buscar o sentido das canções passadas e gestadas.

Se não podemos conversar sobre música vamos falar de quê? De futebol? Certamente seria fácil conversar sobre futebol com Chico. Amante do esporte, leitor voraz dos cadernos de esporte, teríamos um bom tema para um bate-papo: a boa fase do Fluminense, os últimos acontecimentos no campeonato carioca, a tabela da *Libertado-*

2 Texto extraído da canção *Almanaque* composta e gravada no 11º álbum solo de Chico Buarque intitulado *Almanaque* e lançado em 1981.

res³. Este assunto costuma aparecer com mais frequência em rodas masculinas, mas hoje também tem a preferência de muitas mulheres que assim como eu, gostam bastante do esporte. Porém, esse assunto nem de longe é o tema de meu estudo e, apesar de ser uma boa desculpa para me aproximar e puxar conversa, não passaria disso.

Então, qual será a saída?

Falar sobre geografia! Uma conversa com Chico sobre geografia pode ser realmente muito interessante e, se o tema for desafiador, talvez ele se interesse pela conversa e me conceda uma entrevista.

Antes que você imagine que Chico Buarque recusou um pedido meu de entrevista, vou logo avisando que não tentei entrevistá-lo. Confesso que no final do trabalho fiquei com vontade, mas, na verdade, não cheguei a cogitar a possibilidade de forma real, concreta e com força suficiente para torná-la possível. Não que eu não adoraria ter encontrado Chico, mas o fato é que a conversa, por mais agradável que pudesse ser, certamente seria muito mais para meu deleite do que para contribuições à tese.

Este trabalho é só o começo de uma jornada de vida feita com pesquisa acadêmica, ensino de graduação e extensão universitária. Se não foi possível conversar com Chico Buarque durante o doutoramento, nem por isso deixo de pensar sobre esta possibilidade. Uma conversa sobre geografia pode acontecer a qualquer hora, porque o tema amadurece com o tempo e torna-se a cada dia mais agradável e confortável.

Quando iniciei os estudos de geografia, na graduação, não podia imaginar que os caminhos e as escolhas que fiz me proporcionariam viver essa experiência. Sinto-me realizada por ter chegado até aqui e

3 A Copa Libertadores da América é a principal competição de futebol entre clubes da América do Sul organizada pela Confederação Sul-Americana de Futebol (CONMEBOL), desde 1960. Atualmente, o campeonato é chamado de **Copa Bridgestone Libertadores**, por motivo de patrocínio. Disponível em: <<http://www.conmebol.com/>>. Acesso em: 24 out. 2016.

por poder apresentar os resultados de minha reflexão.

A tese é o resultado dos passeios teóricos realizados, das aproximações construídas, dos encontros e dos desencontros com os temas, áreas, pesquisas e pesquisadores. É um resgate permanente do passado e da projeção do futuro. A tese é construída no caminhar que não cessa nunca, mas que não conhece estradas, é labiríntico, atormenta e acalma, preenche e ocupa um espaço que nem sabia ser vazio e que tampouco eu conhecia. A tese é uma ponte que me conecta comigo mesma.

A tese é tudo o que ficou de fora e é tudo que foi incluído. O tempo é curto demais para tanta descoberta. Ah, se tivéssemos a vida toda para pesquisar... Temos. Temos, sim, a vida toda, por mais breve que isso possa ser. Portanto, “*não se afobe, não, que nada é pra já*”⁴.

Com a consciência de que a tese não é um fim em si mesma, mas é bem mais que isso, é o começo de uma jornada, é que consigo escrever uma introdução para este livro com o intuito de apresentar os caminhos percorridos e convidar o leitor a passear comigo pela geografia e pela obra do Chico Buarque.

1.1 Introdução e os caminhos da pesquisa

O pesquisador têm poucas certezas antes de iniciar uma pesquisa: é comum começá-la e, ao longo dela, alterá-la por completo. Isso ocorre a todo instante, sobretudo porque o mundo é um só e apesar de tratarmos separadamente de tudo, de todos e das coisas, no final, somos tudo uma coisa só.

O fato é que o tema de minha tese foi definido antes do meu ingresso no doutorado. A decisão imperativa de eu querer estudar Chico Buarque foi aos poucos encontrando os caminhos geográficos

4 Versos da canção *Futuros amantes*, de Chico Buarque, composta em 1993.

que adensariam a pesquisa, a tese e o trabalho.

A primeira justificativa para a escolha do meu tema é a de que a Geografia perde muito por não ter um trabalho recheado de Chico Buarque. A segunda justificativa, mas não menos importante, é a de que a obra de Chico Buarque é merecedora de uma homenagem geográfica. Até o momento não há registros de trabalhos dedicados exclusivamente à música de Chico em teses de doutoramento. Há no Brasil, até o momento, uma dissertação de mestrado sobre música brasileira na qual canções de Chico Buarque estão inseridas e, mais recentemente, uma dissertação de mestrado sobre os personagens buarqueanos⁵. Mas, de fato, uma tese geográfica dedicada exclusivamente às canções desse artista, ainda não tinha sido apresentada.

Outra justificativa para a escolha do tema e do recorte em Chico Buarque é a potência que suas canções possuem para apresentar o lugar, seja ele o mundo, a cidade, a casa ou as relações que são construídas e que emolduram a vida. As letras das canções de Chico Buarque possuem uma potência geográfica que permite ver, ler e dialogar com o mundo. Os encontros geográficos que construo com as letras das canções de Chico não são e não pretendem ser em nenhum momento, interpretações do desejo do artista. Não desvendo mistérios das letras das canções, longe disso: o que pretendo com o trabalho é apresentar possibilidades de leitura da obra de Chico Buarque a partir de uma perspectiva geográfica, que não seja única.

A música faz parte da minha formação, sobretudo por influência familiar. Minha casa sempre foi musical. A música sempre esteve presente na minha vida. E não seria difícil falar de mim, ao relembrar as músicas que eu ouvia da infância até a adolescência e que me ajudaram a formar quem eu sou.

Não sei precisar quando escutei Chico Buarque pela primeira

5 ANJOS, M. S. dos. **Lugares e personagens do universo buarqueano**. 2011. 96 f. Dissertação (Mestrado em Geografia) Instituto de Geografia – Universidade do Estado do Rio de Janeiro – UERJ, Rio de Janeiro, 2011.

vez. O que sei é que ele, com o passar dos anos, foi-se tornando geográfico para mim, a ponto de eu não poder mais negligenciar que a minha atuação em sala de aula, a minha interpretação do mundo e a minha comunicação com o mundo e com a Geografia encontravam amparo nas letras das suas canções. Tanto nas aulas de Geografia da População, como nas aulas de Prática de Ensino e Estágio Supervisionado (disciplinas que ministrou na graduação), eram recorrentes as associações com conteúdos geográficos a partir das letras das canções de Chico Buarque, e esta prática de corriqueira tornou-se permanente.

A pesquisa da tese ajudou-me a perceber que a canção e a leveza da poesia encontrada na obra de Chico Buarque reverberam os sentidos geográficos para ver e compreender o mundo. Algumas canções, quando percebidas pelos sentidos que vão além da audição, constroem um mundo totalmente novo. A música, na leveza e na obscuridade da poesia, e em todo jogo dialético com a prosa, nos envolve na desordem e nos faz crescer, nos alimenta a alma e povoa nossa imaginação. O mundo sem música seria insuportável. E sem Chico Buarque não seria esse mundo de que falo agora, seria outra coisa, que felizmente não conheço.

Quando iniciei a pesquisa, meu objetivo era apresentar caminhos geográficos de reflexão acadêmica a partir das letras das canções e também das obras literárias de Chico Buarque, isto porque o Chico literário é tão fascinante quando o Chico poeta, cantor e compositor. Todavia seus livros abrem uma janela para um mundo que não caberia junto à música, nesse curto espaço de tempo da pesquisa e, assim foi que, na qualificação da pesquisa, por recomendação dos professores Francisco Capuano Scarlato, Eduardo Marandola Jr. e Júlio César Suzuki, optei por deixar o Chico escritor para uma pesquisa posterior ao doutorado. Prossegui, então, na tese e na pesquisa com o lirismo das letras das canções de Chico.

Esta tese é fruto de uma pesquisa de natureza essencialmente teórica e bibliográfica e consiste em refletir sobre as geografias de

mundo que são reveladas nas letras das canções de Chico Buarque. Estrutura-se a partir dos estudos da Geografia Humanista com foco no debate sobre o lugar e o mundo. A pesquisa nem de longe busca respostas conclusivas, mas antes apresenta um caminho, uma mirada, ou ainda, outro olhar sobre a Geografia a partir das letras das canções de Chico Buarque. A música é portadora de sentido e revela um mundo. Refletir sobre o mundo, o lugar e o cotidiano na perspectiva humanista, a partir das canções de Chico Buarque, é o objetivo de estudo desta tese.

Outro princípio norteador da pesquisa foi a utilização de canções de autoria exclusiva de Chico Buarque, sem parcerias. Esta sugestão foi apresentada pelo Prof. Júlio Suzuki durante a qualificação alegando que em parceria musical é difícil a identificação do que coube a cada parceiro. E por mais que o artista tenha uma identidade já bastante conhecida seja na letra das canções, seja na melodia, por muitas vezes pode-se atribuir determinada intenção da letra ao artista que não foi, necessariamente, autor daquela passagem.

Nara Leão, na abertura do espetáculo *Opinião*, no Rio de Janeiro, em dezembro de 1964, refletindo sobre a importância da música, expressou o que entendemos ainda hoje como a grande potência da música:

Ando muito confusa sobre as coisas que devem ser feitas na música. Mas tenho uma certeza: a de que a canção pode dar às pessoas algo mais que distração e deleite. A canção popular pode ajudá-las a compreender melhor o mundo onde vivem e a se identificar num nível mais alto de compreensão (TINHORÃO, 1974, p. 232).

Para falar da música é necessário antes falar do artista que carrega, cria e apresenta a canção. Relutei em fazer uma apresentação de Chico Buarque. E evitei, sobretudo, pelo zelo ao artista e pelo receio de que a minha apresentação não fosse respeitosa e atenta o suficiente. Apesar de não ter me convencido do contrário e, a des-

peito de continuar implicada com a apresentação, estou convencida de que um retrato do artista é necessário para iniciarmos os diálogos e as aproximações entre a geografia, a música, o mundo, o lugar e a linguagem.

1.2 Chico Buarque: o retrato do artista

Bem-humorado, educado, sóbrio, lúcido, simples, sofisticado, moderno, transgressor, antiquado, engajado, libertário, libertino, idealista, otimista, poeta, trovador, sambista, seresteiro, tímido, alegre, menino, moleque, feminino, fraternal, amante, amado, zombador, inteligente, compositor, intérprete, escritor, original, genial e perfeito são alguns dos adjetivos que emergem da obra e do artista Francisco Buarque de Hollanda por ocasião da homenagem que Fernandes (2004) preparou em livro para comemorar os 60 anos de Chico Buarque. Os convidados foram ilustres ensaístas, jornalistas, ficcionistas, poetas e personalidades da cultura brasileira que aproveitaram a oportunidade para falar com/sobre Chico. Antonio Candido no *abre alas* do livro é imperativo: “Louvemos Chico Buarque [...] é um homem exemplar” (FERNANDES, 2004, p. 19).

Ana, Angélica, Bárbara, Carolina, Geni, Helena, Iolanda, Iracema, Januária, Joana, Luiza, Madalena, Maria, Nina, Rosa, Rita e Tereza são algumas das muitas mulheres de Chico que se *vestem* de prostitutas, estrangeiras, donas de casa, bailarinas, escravas, sonhadoras, mandonas, realistas, frágeis, autoritárias, atrizes, lutadoras, lésbicas, submissas, santas e sinhás.

Assim como são muitas as mulheres, são muitos os lugares que marcam a obra de Chico. As paisagens, as regiões e os espaços que encontramos nessa vasta obra (repleta de canções e recheada de livros, peças e novelas) caminham por um mundo próprio. Encontramos uma cidade, muitas cidades, cidades grandes e pequenas, e me-

trópoles. Cidade que inclui e que exclui. Encontramos gente pobre, gente rica, população brasileira, imigrante, formada de muitas e de uma só gente! Encontramos um campo, rural, agrário, trabalhador e, neste campo um movimento de resistência e de luta. Encontramos um Brasil que não saiu na TV, um país entrecortado por muitos outros, acolhedor de muitos povos.

As imagens que emergem do cancionário de Chico Buarque de Hollanda são revestidas de vida com personagens populares e seres do cotidiano – malandros, pivetes, guris, marginais e trabalhadores, despossuídos, pedreiros e sem-terra saltam do mundo de Chico Buarque e se apresentam ao nosso mundo através do lirismo da canção. A obra de Chico Buarque apresenta o que há de melhor no Brasil, segundo Zappa (1999). Para Alencar (2004, p. 67), a obra de Chico “diz dos nossos sonhos, fala das nossas paixões, canta nossas generosas intenções. Santa melodia que anuncia o tempo da delicadeza.”

De família intelectual e de grande sensibilidade artística, filho de Sérgio Buarque de Hollanda, historiador, e de Maria Amélia Buarque de Hollanda, pianista amadora, Francisco Buarque de Hollanda nasceu no Rio de Janeiro, em 19 de junho de 1944. Sua família mudou-se para São Paulo, quando ele tinha apenas dois anos, pois Sérgio Buarque havia sido convidado para dirigir o Museu do Ipiranga. Com apenas seis anos de idade, Chico foi de mudança para a Itália, acompanhando a família. Sérgio Buarque fora convidado pela Universidade de Roma para ministrar aulas no curso de História. Chico estudou em colégios americanos e sobre esta passagem lembra que falava (HOLLANDA, 2006, p. 16). Esse fato influenciou Chico Buarque, sobremaneira, culturalmente.

Outra grande influência dessa época, que teve desdobramentos na carreira, foi a amizade de seu pai com o diplomata Vinícius de Moraes, padrinho de Chico Buarque. Vinícius, mais tarde, tornou-se um grande amigo e parceiro em muitas canções. Chico Buarque foi politicamente influenciado pelo getulismo, na infância, e pelo de-

envolvimento nacional de Juscelino Kubitschek, na adolescência (BUARQUE, 2004). Culturalmente, suas influências são vanguardistas seja na poesia, no cinema ou na arquitetura. Questionado sobre as suas influências literárias, Chico Buarque lembra:

[...] no começo eu queria ser Rubem Braga, escrevia crônicas nos jornais do colégio. Depois quis ser escritor russo. Depois virei escritor francês, fui virando Flaubert, Zola, Proust, acabei sendo Céline, eu adorava Louis Ferdinand Destouches, dito Céline. Na Faculdade de Arquitetura e Urbanismo, eu já estava para ser Kafka, quando um colega me disse para deixar de ser besta e me mandou ler em português. Foi mais ou menos nessa época que virei Guimarães Rosa. Depois virei músico e parei de ler. Também li muito Graciliano, Vinícius, Bandeira, João Cabral, muito João Cabral (MACHADO, 2006).

Chico conviveu desde cedo com representantes da classe artística e isso marcou sua formação artística. No período de retorno a São Paulo, a quantidade de obras e a qualidade das leituras feitas por ele eram extraordinárias. Chico leu muito, também, pela influência e indicação de seu pai. Na música, as influências também foram inúmeras.

Antes da viagem para Roma, minha irmã Miúcha ganhou uma vitrola, ainda daquelas de dar corda. Não era elétrica não. Quando a gente voltou para São Paulo, dois anos depois, apareceu lá em casa um novo móvel, que, na verdade, era um toca-discos da marca Telefunken. Naquele aparelho ouvi Sílvia Caldas, Ataulfo Alves, Elizeth Cardoso, Roberto Luna, Frank Sinatra, Inks Spots, Lucho Gatica, Trio Los Panchos e mais uma porção de gente. Minha mãe adorava Edith Piaf. Tinha também um disco do Jacques Brel (HOLLANDA, 1989, p. 22).

Chico Buarque, quando questionado sobre a pessoa musical-

mente mais importante, respondeu de imediato “Tom Jobim. Eu o situaria ao lado do João Gilberto. São os responsáveis pela minha formação. Tom foi um amigo, um parceiro com quem aprendi e de quem fui muito próximo. E o João foi a revelação, o ponto inicial” (CHEDIAK, 1999, s/p).

Em 1963, Chico foi aprovado no vestibular da Faculdade de Arquitetura e Urbanismo da USP e iniciou os estudos com a certeza de que seria arquiteto: “no primeiro ano, já que estava lá dentro, me empenhei, me imbuí da ideia de que iria ser arquiteto” (ZAPPA, 1999, p. 53). Quando Chico foi homenageado na Câmara Municipal de São Paulo, em 1967, com o título de Cidadão Paulistano, relembrou a importância que os anos de arquitetura tiveram na construção da sua identidade e a referência da cidade na sua música: “quando entrei na faculdade de arquitetura, São Paulo novamente se transfigurou aos meus olhos [...] as longas noites paulistanas e o violão entrando em cena. E foi aí que encontrei a fonte do meu samba urbano, cheirando a chaminé e asfalto” (BUARQUE, 1967). A paixão pela música conflitava com as necessidades do estudante de arquitetura e, se por um lado a arquitetura o distanciava temporariamente da música, por outro lado, o aproximou daquela que seria uma marca recorrente nas suas composições, a temática urbana da cidade.

Em 2000, Chico Buarque, na ocasião de homenagear os 90 anos de Oscar Niemeyer, publicou um texto que retratava esse período com muito lirismo e, em belíssima homenagem a Niemeyer, por tabela saúda Tom Jobim.

A casa do Oscar era o sonho da família. Havia o terreno para os lados da Iguatemi, havia o anteprojeto, presente do próprio, havia a promessa de que um belo dia iríamos morar na casa do Oscar. Cresci cheio de impaciência porque meu pai, embora fosse dono do Museu do Ipiranga, nunca juntava dinheiro para construir a casa do Oscar. Mais tarde, num aperto, em

vez de vender o museu com os cacarecos dentro, papai vendeu o terreno da Iguatemi. Desse modo a casa do Oscar, antes de existir, foi demolida. Ou ficou intacta, suspensa no ar, como a casa no beco de Manuel Bandeira. Senti-me traído, tornei-me um rebelde, insultei meu pai, ergui o braço contra minha mãe e saí batendo a porta da nossa casa velha e normanda: só volto para casa quando for a casa do Oscar! Pois bem, internaram-me num ginásio em Cataguazes, projeto do Oscar. Vivi seis meses naquele casarão do Oscar, achei pouco, decidi-me a ser Oscar eu mesmo. Regressei a São Paulo, estudei geometria descritiva, passei no vestibular e fui o pior aluno da classe. Mas ao professor de topografia, que me reprovou no exame oral, respondi calado: lá em casa tenho um canudo com a casa do Oscar. Depois larguei a arquitetura e virei aprendiz de Tom Jobim. Quando a minha música sai boa, penso que parece música do Tom Jobim. Música do Tom, na minha cabeça, é a casa do Oscar (HOLLANDA, 2000).

Desde a primeira canção *Tem mais samba*⁶, composta em 1964, lá se vão mais 49 anos de carreira de Chico Buarque com mais de 300 canções. Suas músicas foram gravadas em mais de 40 álbuns – discos solo, gravações ao vivo, coletâneas e discos de outros intérpretes dedicados a ele. A obra de Chico Buarque, nas palavras de Fernandes (2004, p. 16) “é uma das maiores riquezas que a cultura brasileira produziu até hoje”.

São muitos *Chicos*, em tempos diferentes, com produções distintas e também em espaços diversos. As décadas de 1950, 1960, 1970 e os desdobramentos nas décadas subsequentes tiveram carac-

6 “Chico considera essa canção o marco zero de sua carreira profissional. Foi uma encomenda feita pelo produtor Luiz Vergueiro para o show *Balanço de Orfeu*, que estreou em 7 de dezembro de 1964, no Teatro Maria Della Costa, em São Paulo” (HOMEM, 2009, p. 18).

terísticas próprias e ajudaram a compor a identidade do artista que se dobra em arte. A obra de Chico Buarque é portadora de uma dramaticidade narrativa que, associada à poética, faz com que ela mereça destaque na produção musical brasileira. Suas músicas cantam experiências cotidianas do homem comum, usando linguagem simples e, ao mesmo tempo, complexa, e dialogando com o popular a partir de um lirismo que faz de Chico um artista único.

A produção de Chico Buarque se reveste de um inegável comprometimento com o social e com a questão de gênero. A própria formação de Chico o levou nessa direção. A euforia dos movimentos musicais e da vida universitária receberam um corte brutal em 1964, com o golpe militar no Brasil. A primeira composição de Chico consagrada pelo público foi *A banda*, que disputou, em 1966, o primeiro lugar no II Festival da Música Popular Brasileira, juntamente com *Disparada*, de Geraldo Vandré.

Aos 22 anos e com pouco mais de 30 músicas, Chico Buarque se tornou o mais jovem depoente do Museu da Imagem e do Som (MIS). A ação da censura na década de 1960 foi-se fazendo presente e marcando as canções de Chico que, a essa altura, já representava um nome de destaque na canção brasileira. Apesar da perseguição da ditadura militar, resistiu durante um tempo e produziu, durante esse período, não só muitas canções, como também a primeira peça de teatro, chamada *Roda viva*, que marcou o movimento teatral e cultural brasileiro, em 1968. Em 1969, Chico exilou-se na Itália e fez uma série de shows na Europa. Em 1970, voltou ao Brasil e mudou-se para o Rio de Janeiro.

Meneses (2004, p. 55) relembra a importância da obra de Chico Buarque e destaca que “a gente sabe que nos dias de hoje se lê pouca poesia, mas ela chega até as pessoas através da canção popular. Dessa maneira, a canção é veículo de poesia”. E a música de Chico Buarque é recheada de poesia: “a poesia é, assim, talvez a mais patética (e fecunda) das tentativas humanas de vencer o tempo, de construir um

mundo (analógico), em que eu me sinto protegida da derrelição, da decadência irreversível que leva à morte” (MENESES, 2004, p. 157).

Chico Buarque, entrevistado em 1966 por uma equipe do MIS, reafirma que as suas composições possuem traços marcados, porém não datados. Vale ressaltar que a dimensão geográfica é mais presente do que a temporal quando ele afirma que “o meu samba é das coisas cotidianas e é urbano” (BUARQUE, 1966).

Em levantamento de teses e dissertações⁷ realizado com o objetivo de conhecer os trabalhos desenvolvidos por pesquisadores brasileiros sobre Chico Buarque, encontramos 67 trabalhos e, neste universo, 49 se ocupam de Chico Buarque literário. Investigando os trabalhos dedicados a Chico Buarque e à música, o resultado apresenta apenas 18 trabalhos⁸, e desses, apenas 1 (um) trabalho foi realizado na área de Geografia: a dissertação de Anjos (2011), *Lugares e personagens do universo buarqueano*, defendida em 2011, na UERJ, que apresenta

uma discussão acerca da relação Geografia e Literatura, de modo a permitir a compreensão dos lugares em algumas canções de Chico Buarque. Nossa intenção é interpretar como a corrente humanística em Geografia se revela, ou se configura, como um caminho para a elucidação da complexidade de versos musicais, bem como para a decodificação da plêiade de efemérides, sentimentos e mazelas e vibrações encerradas nas músicas de Chico Buarque e que podem ser lidas através do conceito-chave de lugar, que se confunde com a trajetória da Geografia Humanística (ANJOS, 2011, p. 15).

7 A consulta foi realizada na BDTD (Base de Dados de Teses e Dissertações) que reúne os trabalhos das principais universidades brasileiras. O site para consulta ao acervo da BDTD está disponível em: <<http://bdtd.ibict.br>>. As consultas para essa pesquisa foram realizadas em momentos distintos de 2011, 2012 e 2013.

8 A última pesquisa na BDTD com os descritores “Chico Buarque e música” foi realizada em 19 de fevereiro de 2013.

Dos 17 trabalhos dedicados às canções de Chico Buarque, 1 (um) trabalho foi realizado na área de Sociologia, ou seja, a dissertação de Pinto (2007), *O Brasil de Chico Buarque: nação, memória e povo*. Sem se ater a periodizações ou a temáticas específicas, a tese investiga a percepção de Chico Buarque sobre o Brasil como nação e procura demonstrar que a sua obra musical apresenta, em sua coletividade, elementos que participam da construção de uma memória coletiva no Brasil. Conclui e demonstra que a poesia de Chico Buarque alimenta a esperança de um país melhor.

Os outros 16 trabalhos são pesquisas realizadas na grande área de Linguística, Letras e Artes: 6 (seis) de Literatura, 5 (cinco) de Letras, 3 (três) de Semiótica, 1 (um) de Linguística e 1 (um) de Música.

Na área de Música, o trabalho de Soares (2007) *A canção Todo o sentimento, de Chico Buarque e Cristovão Bastos: um exercício de leitura verbo-musical* é revestido de um estudo de análise interpretativa, a partir da semiótica de Luiz Tatit sobre a canção *Todo o sentimento*, que procura as correspondências entre os discursos de texto verbal e musical.

Na área de Linguística, encontramos a tese de Rufino (2011), *As minhas meninas: análise de estratégias discursivas em canções buarqueanas produzidas no período da ditadura militar*, defendida em 2011, na Faculdade de Letras da Universidade Federal de Minas Gerais. Esse trabalho apresentou uma análise da construção da identidade discursiva das personagens femininas presentes nas canções compostas por Chico Buarque para burlar a censura no período compreendido entre os anos de 1964 a 1985. O trabalho foi construído pelo modelo de análise modular do discurso (MAM), desenvolvido em Genebra pelo professor Eddy Roulet.

Na área de Semiótica, três trabalhos dedicam atenção a Chico Buarque: a dissertação de Jursys (2007), *O fotográfico em Budapeste de Chico Buarque: uma intersemiose verbo-visual*; a dissertação de Bonis (2005), *A crítica e o artista: samba, repressão e poesia em Chico Buarque*; e a tese de Dietrich (2008), *Semiótica do discurso musical: uma discussão*

a partir das canções de Chico Buarque.

Na Literatura, a dissertação de Paz (2001), *Estações encruzilhadas: o inferno e o sonho, a música e o mundo nos romances de Chico Buarque*, dedica-se ao estudo dos romances *Estorvo* e *Benjamim* de Chico Buarque e como esses textos constroem formas e relações com o mundo. A música de Chico Buarque aparece em citações para compor ou reforçar as percepções do pesquisador.

Outro trabalho focado nos romances de Chico Buarque, a dissertação de Prado (2007), *O discurso moderno em Budapeste de Chico Buarque*, desenvolvido na área da Literatura, apresenta uma contribuição ao uso da teoria de Mikhail Bakhtin em análise literária, além de ressaltar a importância metodológica que a análise do cronotopo, compreendida como a indissolubilidade de espaço e tempo, tem na análise do livro *Budapeste*. O cronotopo é uma categoria da literatura desenvolvida por Bakhtin para “examinar o processo de assimilação do tempo, do espaço e do indivíduo histórico real” (PAZ, 2001, p. 36). Tempo e espaço são geradores de sentido de um texto. O trabalho apresenta uma série de contribuições para uma leitura do romance *Budapeste*.

Ainda na Literatura, mas com o foco na música, encontramos a dissertação de Lima (2009), *Sou dessas mulheres que só dizem sim: as mulheres descritas na poesia de Chico Buarque de Hollanda*, que aborda a questão de gênero como veículo de identidade no discurso contemporâneo a partir das canções *femininas* de Chico Buarque.

A dissertação de Corrêa (2009), *Modernidade e pós-modernidade na canção popular brasileira urbana: a voz ativa de Chico Buarque de Hollanda*, também focada na música, investiga as canções que apresentam o universo “moderno” e as canções que apresentam o universo “pós-moderno” que, segundo a autora, podem ser identificadas no cancionário de Chico Buarque.

A pesquisa de Bedin (2007), *Aspectos linguístico-discursivos nas canções de Chico Buarque de Hollanda*, é focada nas canções *Roda Viva*, *Apesar de você*, *Quando o carnaval chegar* e *Bom conselho*, todas produ-

zidas entre 1967 e 1972, período de ditadura militar. O trabalho foi desenvolvido inicialmente pelos caminhos da escola de Linguística Textual, surgida na Europa na década de 1960 e utilizada ainda hoje para análise das noções de textos e discurso. O percurso utilizado foi a análise da coesão, coerência, intencionalidade, aceitabilidade, informatividade, situacionalidade e a intertextualidade. Em um segundo momento, o trabalho percorre os conceitos de sujeito, ideologia, pressupostos, subentendidos e silêncios da escola de Análise do Discurso.

A pesquisa de Oliveira (2010), intitulada *A crônica-canção de Chico Buarque*, também desenvolvida na área de Letras, investiga as características e assimilação das crônicas de Rubem Braga, Carlos Drummond de Andrade, João do Rio, Carlos Heitor Cony e Machado de Assis nas canções de Chico Buarque. O trabalho focou nos estudos literários e culturais, buscando a interconexão entre a mídia, a literatura e a sociedade a partir das relações simbólicas entre a crônica e os versos cantados de Chico Buarque, daí o nome da tese ser crônica-canção.

O trabalho de Pires (2006), *Chico Buarque: entre o popular e o erudito*, também na área de Letras, teve como objetivo analisar a obra do artista, buscando confirmar a tese de que Chico é um sambista que escreve livros. Perpassa as mudanças e as transformações que o samba sofreu ao longo do tempo e as especificidades brasileiras de compreensão da música popular. A obra de Chico Buarque utilizada para as análise de Pires foi o romance *Estorvo*.

A dissertação de Rocha (2006), *Lirismo dramático, vozes e máscaras nas canções de Chico Buarque de Hollanda*, pesquisa as suas canções “sob a perspectiva da semiótica, na qual literatura e música se entrelaçam, propiciando o estudo da canção popular atrelado a conceitos pertencentes, até então, à literatura” (ROCHA, 2006, p. 5).

Os dois últimos trabalhos são centrados nas peças de teatro escritas por Chico Buarque. A dissertação de Silva (2009), *Quem foi Calabar? Ou com quanta história se faz uma traição? Interpretações pro-*

vocadas por imagens teatrais buarqueanas, é uma pesquisa de natureza crítica sobre a literatura de Chico Buarque, especificamente sobre o *corpus* da peça *Calabar: o elogio da traição*, escrita em 1975. E a dissertação de Lourenço (2010), *Gota d'água de Chico Buarque e Paulo Pontes: o trágico-musical, criação e historicidade*, apresenta um estudo analítico músico-teatral da obra *Gota d'água* sob a perspectiva literária e histórica, tendo como ponto de partida o preâmbulo da peça. A peça *Gota d'água*, assim como a peça *Calabar*, foi escrita em 1975 e prima pelo tom de protesto e crítica nacional. Ambos os textos apresentam um teatro musical engajado e incorporam de forma suave a música ao texto.

De fato, a obra de Chico Buarque – canções, romances e peças de teatro – tem sido objeto de análise e estudo a partir de diferentes e múltiplos olhares. Todavia, a imersão do trabalho no campo geográfico traz novos contornos e outras aproximações. Uma leitura do mundo a partir das letras das canções de Chico Buarque reverbera o lugar compreendido a partir da percepção do entorno, do cotidiano, das relações e dos sentidos.

A percepção é compreendida como “apreensão de uma qualidade sensível, acrescida de uma significação, como uma qualidade essencial e não apenas um acréscimo” (OLIVEIRA, 2004, p. 191). Isto porque “em Geografia importa tanto a percepção como a cognição e pode-se dizer que a cognição fundamenta toda a pesquisa geográfica a partir da percepção que cada um de nós constrói da realidade” (OLIVEIRA, 2004, p. 192).

1.3 Ver, ouvir e um pouco de música

Os primeiros interesses de Chico Buarque pela música datam de 1949, quando ainda estava com cinco anos de idade e começou um álbum de figurinhas com fotos de cantores do rádio (HOMEM,

2009). O rádio teve um papel importante na formação musical do Brasil e pode ser considerado um marco para as várias transformações que estavam sendo construídas na música brasileira.

Recompor, mesmo que com brevidade, a história da música brasileira auxilia e contextualiza as influências em Chico Buarque, ao mesmo tempo em que ampara a compreensão das transformações que ocorriam e que eram registradas pela música.

O trabalho de Napolitano (2007) apresenta um panorama da diversidade de gêneros musicais presentes e oriundos do Brasil que ajudaram a compor a extensa e rica variedade da música popular brasileira: da modinha ao samba, passando pelo lundu, tango, maxixe, até chegar à bossa nova e ao tropicalismo que ajudaram a compor o conceito renovado de Música Popular Brasileira (MPB).

O primeiro compositor de MPB no Brasil, segundo Tinhorão (1974), “o carioca Domingos Caldas Barbosa, o estilizador e divulgador da modinha”, apareceu apenas na metade do século XVIII.

Os primeiros gêneros musicais de que se têm registro no Brasil foram primeiramente a modinha e depois o lundu. Esses gêneros, ainda que descritos como música nacional, não tiveram o caráter de representar a identidade brasileira porque os traços do Brasil colônia eram ainda muito fortes (TINHORÃO, 1974; NAPOLITANO, 2007).

Um registro necessário, mesmo que para um tímido resgate da história da música no Brasil, é que o nascimento da música nos remete ao período da colonização, com destaque no batuque dos índios e no canto dos jesuítas. Esse encontro entre a música dos jesuítas e a dos indígenas, segundo Napolitano (2005), pode ser lembrado como a pré-história da canção popular brasileira, uma vez que o surgimento é datado do século XVI, com a consolidação das bases rítmicas conhecidas como modinha e lundu. De acordo com Napolitano (2005, p. 40) “a modinha trazia a marca da melancolia e uma certa pretensão erudita na interpretação das letras, sobretudo na forma clássica, adquirida ao longo do II Império”. Essa, talvez, seja a principal razão

para o fato de a modinha ter se tornado o gênero musical mais presente nos salões da corte.

O lundu de matriz africana era uma dança de sapateados trazida ao Brasil pelos escravos; aos poucos, o gênero foi transformado em uma forma de canção – o lundu-canção – e em uma dança de salão (NAPOLITANO, 2005).

A diferença básica entre os dois gêneros, lundu e modinha, era o ritmo, já que o lundu-canção apresentava um andamento mais rápido e mais acentuado e até mesmo mais sensual do que a modinha. O lundu, de origem africana e popular, e a modinha de origem europeia e erudita, alternaram-se e combinaram-se das mais diversas formas no percurso da música brasileira, sendo que suas raízes são encontradas até hoje, na MPB.

Durante o período colonial, além dos já citados lundu e modinha, houve no Brasil referências estrangeiras que chegaram de maneiras distintas, mas que ganharam espaços como as valsas, as polcas e os tangos. No século XIX, além do maxixe, que invadiu os salões de dança, surgiram os conjuntos de chorões, adaptações brasileiras do estilo musical austríaco de dança e música conhecido como “polca”.

Em 1902, ocorreu o primeiro registro de disco no Brasil e o pioneiro a gravar as modinhas foi Frederico Figner, na antiga e famosa Casa Edison, no Rio de Janeiro (TINHORÃO, 1974). Paulatinamente, cantores como Eduardo Neves, Mário Pinheiro e Baiano, começaram a popularizar a música que estava restrita a algumas pessoas e a alguns lugares.

Segundo Guimarães (1998, p. 17), “Desde Domingos Caldas Barbosa, os músicos que faziam sucesso, principalmente no Rio de Janeiro, no final do século XIX, eram quase todos negros ou mulatos”. A explicação, relativamente simples, reside na herança colonial brasileira e no legado histórico e geográfico que conferiu aos negros a musicalidade trazida da África.

Ao construir a cronologia da MPB como parte integrante do tra-

balho sobre a tradição da música popular brasileira, Napolitano (2007, p. 143) apresenta não somente o resgate historiográfico no primeiro plano, mas também o lugar de origem dessa enorme variedade musical. Facilmente identificamos que a tradição da MPB esteve circunscrita durante alguns anos ao eixo Rio de Janeiro/São Paulo. Mais tarde as produções realizadas no sul e no nordeste ganharam espaço na mídia.

Segundo Rocha (2006), a música popular, do final do século XIX no Brasil foi associada ao movimento de urbanização e ao surgimento das classes populares e fez com que aumentasse o interesse por uma música voltada para a rotina e a cultura urbana.

Num primeiro momento, a música popular no Brasil ainda incorpora algumas formas e valores musicais da Europa. Todavia, na proporção em que a classe média – sobretudo a trabalhadora – se recusava a seguir o padrão étnico originalmente europeu e se misturava aos grupos de descendência negra e indígena, novas formas musicais se desenvolvem. Assim, apesar de bravamente combatida pelos críticos mais exigentes do período, a canção popular cantada se firma no gosto das novas camadas urbanas (ROCHA, 2006, p. 24).

No início do século XX, houve o aparecimento da canção popular brasileira (TINHORÃO, 1974; NAPOLITANO, 2007) e, rapidamente, foi feita a associação entre a música, a urbanização e o surgimento das classes populares. Aos poucos, a canção popular predominou sobre a língua escrita e, imediatamente, a palavra cantada ganhou espaço e contorno no Brasil.

O rádio teve um papel importantíssimo na disseminação da música popular e o seu surgimento no Brasil, datado dos anos de 1930, acabou contribuindo para consolidar o auge da MPB. O teatro de revista, o surgimento do samba, as várias estações de rádio que surgiram no período do governo de Getúlio Vargas, e outros elementos importantes ajudaram a promover a Era do Rádio que, nessa

época tinha características muito diferentes das atuais.

Os compositores ganhavam dinheiro apenas pela gravação e não pela criação e/ou reprodução. Dessa maneira, a rádio dava à canção um caráter comercial e massificador até então não observado no panorama musical do Brasil. As canções brasileiras produzidas nos grandes centros passaram a ser difundidas [...] o rádio elevou o nome de muitos artistas, como Carmem Miranda, Francisco Alves, Orlando Silva e Noel Rosa, ao patamar de “ídolos” (RUFINO, 2011, p. 68).

Os anos de 1930 foram marcados pela estética romântica e feminina nas canções que “prenunciavam a idealização da mulher numa concepção romântica”, segundo Lima (2009, p. 15). Um destaque para esse período foi a produção de Noel Rosa marcada pela inteligência, boemia e humor nas letras do samba-canção, característico desse período.

Na década de 1930, a palavra *bossa* apareceu pela primeira vez no samba-canção *Coisas nossas*, de Noel Rosa. A expressão *bossa nova* passou a ser utilizada, também, na década seguinte, para os sambas de breque baseados no talento de improvisar paradas súbitas durante a música.

SÃO COISAS NOSSAS

Noel Rosa, 1930

Queria ser pandeiro
Pra sentir o dia inteiro
A tua mão na minha pele a batucar
Saudade do violão e da palhoça
Coisa nossa, coisa nossa

O samba, a prontidão
E outras *bossas*,
São nossas coisas,
São coisas nossas!

Malandro que não bebe,
Que não come,
Que não abandona o samba
Pois o samba mata a fome,
Morena bem bonita lá da roça,
Coisa nossa, coisa nossa

O samba, a prontidão
E outras *bossas*,
São nossas coisas,
São coisas nossas!

Baleiro, jornaleiro
MOTORNEIRO, condutor e passageiro,
Prestamista e o vigarista
E o bonde que parece uma carroça,
Coisa nossa, muito nossa

O samba, a prontidão
E outras *bossas*,
São nossas coisas,
São coisas nossas!

Menina que namora
Na esquina e no portão
Rapaz casado com dez filhos, sem tostão,
Se o pai descobre o truque dá uma coça

Coisa nossa, muito nossa

O samba, a prontidão
E outras *bossas*,
São nossas coisas,
São coisas nossas!

Noel Rosa, considerado o pai do moderno samba urbano, influenciou a formação musical de artistas posteriores a ele, como Chico Buarque, que lhe rendeu por duas vezes homenagem em suas letras. A primeira vez foi no samba *A Rita* composto em 1965: “A Rita levou meu sorriso, no sorriso dela, meu assunto, levou junto com ela o que me é de direito [...] que papel! Uma imagem de São Francisco, e um bom disco de Noel”. Em 1993, na canção *Paratodos*, Chico Buarque o homenageou pela segunda vez: “Para um coração mesquinho, contra a solidão agreste, Luiz Gonzaga é tiro certo, Pixinguinha é inconteste, Tome Noel, Cartola, Orestes, Caetano e João Gilberto”.

No final da década de 1950 e no início da década de 1960, surgiu a bossa nova, um novo movimento na música popular brasileira. Inicialmente, o termo relacionava-se apenas a um novo modo de cantar e tocar samba. No entanto, gradativamente foi imprimindo ao novo gênero, identidades e características que lhe conferiram um lugar de destaque nas tradições musicais brasileiras.

Em 1975, Chico Buarque, em entrevista ao *Pasquim*, relembra a importância que o samba de Noel Rosa teve nas suas composições e na bossa nova em geral.

As músicas que eu fiz primeiro tinham muita coisa de Noel. Eu ouvi muito Noel, é verdade, não vou negar. Mas aprendi a tocar violão com a bossa nova. O fato de eu cantar músicas que diziam que era uma volta ao tradicional é porque quando comecei a cantar profissionalmente era o tempo em que a gente, mesmo

gostando de João Gilberto, gostava de cantar samba. Não fui eu que comecei. Foi samba de Baden, foi letra de Vinícius falando em todo mundo cantar junto, coisa que a bossa nova não dava oportunidade. Então, muito antes de eu fazer as músicas que apareceram, já tinha a *Deixa* de Baden e Vinícius e *Formosa*, que já era, de certa forma, uma volta ao tradicional. Mas nunca negando a bossa nova (BUARQUE, 1975).

Napolitano (2007), referindo-se às tradições e rupturas, relembra a importância e o impacto proporcionados pelo surgimento da bossa nova:

O impacto da bossa nova potencializou um conjunto de tensões culturais e debates estéticos, que lhe eram anteriores, mas que ganharam outro alento devido à incorporação de novos segmentos sociais no panorama musical mais dinâmico, num momento em que o país rediscutia sua forma de inserção na modernidade. [...] o álbum *Chega de saudade*, lançado no início de 1959, causou grande impacto na música popular brasileira e mundial. O *long play* (LP) conseguiu sintetizar a vontade e a ruptura a partir do adensamento da tradição (NAPOLITANO, 2007, p. 69).

A partir do LP *Chega de saudade*, contendo a canção do mesmo nome, a bossa nova tornou-se uma realidade. Chico Buarque (1989), em entrevista à Rádio Eldorado, relembra a importância que a bossa nova teve para a sua formação.

A bossa nova foi quem desencadeou a minha paixão pela música popular e a paixão da minha geração inteira. É um ponto comum de referência de todos nós. É João Gilberto, é Tom Jobim e é Vinícius. Virou uma página mesmo. Foi a partir daí que eu comecei a me interessar pelo violão e querer fazer música mesmo [...] ela me pegou, no momento certo, na idade exata

da definição até profissional minha. Foi João Gilberto, foi a bossa nova. Eu gostava muito de música. Mas eu seria talvez um arquiteto que gostasse de música (BUARQUE, 1989).

Alguns anos mais tarde, a bossa nova tornar-se-ia não só um símbolo da identidade nacional, mas também o gênero musical brasileiro mais conhecido em todo o mundo, segundo a *Revista Rolling Stone* (2008). Especialmente associada a João Gilberto e Antonio Carlos Jobim, a bossa nova dava indícios de espacialização da música. A identidade brasileira associada à música, aos poucos, era construída pelos lugares e pelas relações. A *Revista Rolling Stone* (2008) apresentou, pela importância e influência, os 100 maiores artistas brasileiros que se tornaram, a partir da sua arte, pioneiros, virtuosos e ícones da música brasileira. Na galeria da revista, figuram: em primeiro lugar, Tom Jobim “maestro soberano da música popular brasileira”; em segundo lugar, João Gilberto, “o revolucionário pai da bossa nova”; e, em terceiro lugar, Chico Buarque, “o poeta versátil da canção popular”.

A canção *Chega de saudade*, reconhecida como o marco da bossa nova⁹, foi gravada pela primeira vez, em 10 de julho de 1958, pela intérprete Elizeth Cardoso com arranjos do maestro Antonio Carlos Jobim e com acompanhamento do violão de João Gilberto. Posteriormente, essa gravação antológica ficou reconhecida como o primeiro registro fonográfico da bossa nova.

9 Ver: NAVES, S. C. **O violão azul**: modernismo e música popular. Rio de Janeiro: Fundação Getúlio Vargas, 1998.

CHEGA DE SAUDADE

Vinicius de Moraes e Tom Jobim, 1956

Vai minha tristeza
E diz a ela que sem ela não pode ser
Diz-lhe numa prece
Que ela regresse
Porque eu não posso mais sofrer
Chega de saudade
A realidade é que sem ela não há paz
Não há beleza
É só tristeza e a melancolia
Que não sai de mim, não sai de mim, não sai
Mas se ela voltar, se ela voltar
Que coisa linda, que coisa louca
Pois há menos peixinhos a nadar no mar
Do que os beijinhos que eu darei
Na sua boca
Dentro dos meus braços
Os abraços hão de ser milhões de abraços
Apertado assim, colado assim, calado assim
Abraços e beijinhos, e carinhos sem ter fim
Que é pra acabar com esse negócio de você viver sem
mim
Não há paz
Não há beleza
É só tristeza e a melancolia
Que não sai de mim, não sai de mim, não sai
Dentro dos meus braços
Os abraços hão de ser milhões de abraços
Apertado assim, colado assim, calado assim
Abraços e beijinhos, e carinhos sem ter fim

Que é pra acabar com esse negócio de você viver sem mim
Não quero mais esse negócio de você longe de mim
Vamos deixar desse negócio de você viver sem mim

Chico Buarque, em entrevista ao MIS, em 1966, relembra a importância da Bossa Nova e de João Gilberto.

Acho que a bossa nova foi importante pelo simples fato de que todos nós que estamos fazendo alguma coisa, hoje em dia, termos sofrido influência da bossa nova. João Gilberto é um capítulo à parte pra mim. É o sujeito mais musical que tem aí. As consequências imediatas da bossa nova foram um pouco negativas. Foi importante porque tudo estava parado, todos entusiasmaram-se pelo samba. Nós, os compositores mais novos, a turma dos Baianos, nos entusiasmos com João Gilberto, tocando violão. Eu não posso me entusiasmar nesse ponto com Noel Rosa, como me entusiasmei com a bossa nova, porque é uma coisa viva, e Noel Rosa não é mais. Então eu posso gostar e tal, mas não me entusiasmar ao ponto que eu me entusiasmei com a bossa nova e começar a tocar violão e tal. Eu não podia também começar tocar violão imitando Noel Rosa que não tinha cabimento ficar naquele negócio em 1960. Depois de já ter sido levado pela bossa nova, aí sim, acho que é importante a gente rever tudo aquilo que foi feito antes (BUARQUE, 1966).

A variedade de músicas, no entanto, não permaneceu presa a seu espaço de origem ao longo do tempo. Durante o processo de modernização do país, diversos gêneros musicais difundiram-se pelos estados brasileiros; além da propagação da MPB durante todo o século XX e início do século XXI, o cancionário internacional, proveniente, sobretudo da Europa e dos Estados Unidos, teve entrada no

Brasil e foi rapidamente difundido.

A abertura do Brasil para a chegada da música “gringa” transformou o panorama musical brasileiro e a música que era produzida por aqui (MOTTA, 2000). Esse fenômeno possibilitou o encontro da MPB com as mais diversas matrizes culturais, como o jazz, o tango, o blues e o rock. Tal encontro foi visto pelos brasileiros de maneira diferente ao longo do tempo, mas os registros de quem viveu no auge da década de 1960 atestam que o período foi um momento único, rico e fértil, sobretudo pelo potencial criativo para o campo da música popular, como é o caso de Nelson Motta.

Os bossa-novistas cariocas adoravam jazz, cool jazz, Chet Baker, Stan Getz, Dave Brubeck e Paul Desmond, Miles Davis, Bill Evans, Stan Kenton, tinham ótima formação jazzística, gostavam de improvisar e de harmonizações complexas, seus ídolos era jazzistas, agiam como jazzmen, não tocavam música brasileira, até a descoberta da bossa nova. Mas João Gilberto era baiano, sua música era brasileiríssima e nela não havia espaço para improvisações. Pelo contrário, exigia uma constante elaboração e lapidação [...] As harmonias complexas do jazz encontravam no violão de João dissonâncias e sequências semelhantes, seus acordes pareciam ser os mesmos, por isso soavam tão bonitos e surpreendentes. [...] Os jazzmen gostavam muito de João, mas ele não ligava muito para jazz. Preferia Caymmi e Ary Barroso, mas adorava Cole Porter. Os jazzistas também adoravam Tom Jobim porque era moderno, dissonante e sofisticado. [...] Tom era a bossa nova. Ele e João (MOTTA, 2000, p. 20).

Concomitantemente ao período de ouro da *Bossa Nova*, outro movimento musical importante no Brasil foi a *Jovem Guarda*. Esse movimento apresentou todos os desdobramentos da “mesclagem” musical que estava sendo construída no Brasil: música direcionada a

uma classe menos elitizada econômica e culturalmente; predomínio do aspecto comercial sobre o artístico; ampla divulgação da mídia televisiva brasileira nascente; e, principalmente, a produção dos primeiros ídolos de massa: Roberto Carlos, Wilson Simonal, Erasmo Carlos, Ronnie Von, Wanderléa e Wanderley Cardoso, entre outros.

A Jovem Guarda trouxe o *pop* em sua estética e estilo para a música brasileira que começava a dar os primeiros passos em direção ao *rock*. A intimidade com o inglês favoreceu compositores nacionais. Era comum encontrar sucessos nacionais que, na maioria das vezes, eram versões ou até mesmo traduções com pequenas alterações de sucessos estrangeiros em especial sucessos norte-americanos (LIMA, 2009).

Os poetas-compositores da Jovem Guarda exploravam nas letras das canções temas como namoros, romances, rompimentos amorosos e tudo o que gravitava em torno da realidade do momento. Muitas foram as canções desse movimento que utilizaram gírias comuns da época como '*brasa, mora*¹⁰' que acabaram por imprimir a identidade do movimento e dos compositores.

Erasmo Carlos (2009) relembra o sucesso do início da Jovem Guarda, nas décadas de 1950 e 1960, e a associação que era feita a Roberto Carlos "chamado de Elvis Presley brasileiro". O fato é que Roberto Carlos dominava as paradas musicais no Brasil, segundo Carlos (2009), com uma das canções mais expressivas do movimento da Jovem Guarda, a música '*Splish Splash*' de autoria do próprio Roberto, lançada em 1963, em LP com o mesmo nome da canção e o segundo de sua carreira.

10 A expressão *brasa, mora* traduzia a admiração por algo ou por alguém. Foi uma gíria utilizada na década de 1960 no Brasil com o significado de 'fantástico'. "Aquele garoto é uma brasa, mora?" Expressava o quanto que a garota era fantástica.

SPLISH SPLASH

Roberto Carlos, 1963

Splish Splash!
Fez o beijo que eu dei
Nela dentro do cinema
Todo mundo olhou-me condenando
Só porque eu estava amando...

Agora lá em casa
Todo mundo vai saber
Que o beijo que eu dei nela
Fez barulho sem querer
Yeah!..

Splish Splash!
Todo mundo olhou
Mas com água na boca
Muita gente ficou
Hiê! Hiê!
Splish Splash!

Splish Splash!
Fez o tapa que eu levei
Dela dentro do cinema
Todo mundo olhou-me condenando
Só porque eu estava apanhando...

Agora lá em casa
Todo mundo vai saber
Que o tapa que eu levei
Fez barulho e fez doer

Yeah!..

Splish Splash!
Todo mundo olhou
Mas com água na boca
Ninguém mais ficou
Hiê! Hiê!
Splish Splash! Splish Splash!

Segundo Napolitano (2007), uma das contribuições mais importantes da Jovem Guarda foi a introdução, nos arranjos musicais, do órgão eletrônico e da guitarra elétrica, a qual mais tarde foi incorporada definitivamente pelo movimento da Tropicália¹¹. E uma das críticas mais recorrentes ao movimento da Jovem Guarda era o fato de afastar as discussões políticas em que o país estava imerso. Em contraposição a esse movimento, cresciam de maneira espantosa no Brasil as músicas de protesto feitas para festivais, das quais Chico Buarque era um dos protagonistas (MELLO, 2003).

A era dos festivais no Brasil, com peso e importância para a consolidação da música popular, ocorreu entre os anos de 1960 e 1972. Em 1960, foi realizado o I Festival da TV Record; e em 1972, o VII Festival Internacional da Canção da TV Globo.

“O conceito de festival de música popular, ou de festival da canção, que se estabeleceu nos anos 60, já existia no Brasil, embora com outro título: eram os concursos de músicas carnavalescas promovidos com sucesso no Rio de Janeiro na década de 30” (MELLO, 2003, p. 14). No entanto, o que ficou conhecido no Brasil como Era dos Festivais foi marcado pelo tom de protesto político frente à ditadura em que se vivia no Brasil, conceito esse muito diferente do conceito dos concursos realizados na década de 1930.

11 Ver: FAVARETTO, C. **Tropicália**: alegoria, alegria. 1a. ed. São Paulo: Kairós, 1979.

Em abril de 1965, Chico Buarque concorreu, pela primeira vez, como compositor da canção *Sonho de um carnaval*, no I Festival Nacional de Música Popular Brasileira, promovido pela TV Excelsior. A canção foi interpretada por Geraldo Vandré, mas não foi para a final.

SONHO DE UM CARNAVAL

Chico Buarque, 1965

Carnaval, desengano
Deixei a dor em casa me esperando
E brinquei e gritei e fui vestido de rei
Quarta-feira sempre desce o pano
Carnaval, desengano
Essa morena me deixou sonhando
Mão na mão, pé no chão
E hoje nem lembra não
Quarta-feira sempre desce o pano
Era uma canção, um só cordão
E uma vontade
De tomar a mão
De cada irmão pela cidade
No carnaval, esperança
Que gente longe viva na lembrança
Que gente triste possa entrar na dança
Que gente grande saiba ser criança

No I Festival Nacional de Música Popular Brasileira, promovido pela TV Excelsior, a canção vencedora foi *Arrastão*, de autoria de Edu Lobo e Vinícius de Moraes e com interpretação de Elis Regina.

ARRASTÃO

Edu Lobo e Vinicius de Moraes, 1965

Ê, tem jangada no mar
Ê, hoje tem arrastão
Ê, todo mundo pescar
Chega de sombra, João
Jovi
Olha o arrastão entrando no mar sem fim
Ê, meu irmão, me traz Iemanjá pra mim
Minha Santa Bárbara
Me abençoi
Quero me casar com Janaína
Ê, puxa bem devagar
Ê, ê, ê, já vem vindo o arrastão
Ê, é a rainha do mar
Vem, vem na rede João
Pra mim
Valha-me meu Nosso Senhor do Bonfim
Nunca jamais se viu tanto peixe assim

No ano seguinte, 1966, a TV Record promoveu em São Paulo o II Festival da Música Popular Brasileira e Chico Buarque teve sua primeira composição consagrada pelo público: a canção intitulada *A banda*, interpretada por Nara Leão, disputou o primeiro lugar no Festival com *Disparada*, de autoria de Geraldo Vandré e Théo de Barros, com interpretação de Jair Rodrigues. Com empate, as duas canções foram consideradas vencedoras.

Zappa (1999, p. 59) lembra que a canção *A banda*

foi uma explosão. Chico passou a ser reconhecido na rua e ficou famoso e tudo de forma acidental, porque

A BANDA

Chico Buarque, 1966

Estava à toa na vida
O meu amor me chamou
Pra ver a banda passar
Cantando coisas de amor

A minha gente sofrida
Despediu-se da dor
Pra ver a banda passar
Cantando coisas de amor

O homem sério que contava di-
nheiro parou
O faroleiro que contava vanta-
gem parou
A namorada que contava as es-
trelas parou
Para ver, ouvir e dar passagem

A moça triste que vivia calada
sorriu
A rosa triste que vivia fechada se
abriu
E a meninada toda se assanhou
Pra ver a banda passar
Cantando coisas de amor

Estava à toa na vida
O meu amor me chamou
Pra ver a banda passar
Cantando coisas de amor

DISPARADA

Geraldo Vandré, 1966

Prepare o seu coração
Pras coisas
Que eu vou contar
Eu venho lá do sertão
Eu venho lá do sertão
Eu venho lá do sertão
E posso não lhe agradar...

Aprendi a dizer não
Ver a morte sem chorar
E a morte, o destino, tudo
A morte e o destino, tudo
Estava fora do lugar
Eu vivo pra consertar...

Na boiada já fui boi
Mas um dia me montei
Não por um motivo meu
Ou de quem comigo houvesse
Que qualquer querer tivesse
Porém por necessidade
Do dono de uma boiada
Cujo vaqueiro morreu...

Boiadeiro muito tempo
Laço firme e braço forte
Muito gado, muita gente
Pela vida segurei
Seguia como num sonho
E boiadeiro era um rei...
Mas o mundo foi rodando
Nas patas do meu cavalo
E nos sonhos

A minha gente sofrida
Despediu-se da dor
Pra ver a banda passar
Cantando coisas de amor

O velho fraco se esqueceu do
cansaço e pensou
Que ainda era moço pra sair no
terreiro e dançou
A moça feia debruçou na janela
Pensando que a banda tocava pra
ela

A marcha alegre se espalhou na
avenida e insistiu
A lua cheia que vivia escondida
surgiu
Minha cidade toda se enfeitou
Pra ver a banda passar cantando
coisas de amor
Mas para meu desencanto
O que era doce acabou
Tudo tomou seu lugar
Depois que a banda passou
E cada qual no seu canto
Em cada canto uma dor
Depois da banda passar
Cantando coisas de amor

Depois da banda passar
Cantando coisas de amor...

Que fui sonhando
As visões se clareando
As visões se clareando
Até que um dia acordei...

Então não pude seguir
Valente em lugar tenente
E dono de gado e gente
Porque gado a gente marca
Tange, ferra, engorda e mata
Mas com gente é diferente...

Se você não concordar
Não posso me desculpar
Não canto pra enganar
Vou pegar minha viola
Vou deixar você de lado
Vou cantar noutro lugar

Na boiada já fui boi
Boiadeiro já fui rei
Não por mim nem por ninguém
Que junto comigo houvesse
Que quisesse ou que pudesse
Por qualquer coisa de seu
Por qualquer coisa de seu
Querer ir mais longe
Do que eu...

Mas o mundo foi rodando
Nas patas do meu cavalo
E já que um dia montei
Agora sou cavaleiro
Laço firme e braço forte
Num reino que não tem rei

até a véspera a música seria cantada por Nara, mas Manoel Carlos resolveu que seria Chico e o violão. [...] a verdade é que o júri deu o prêmio à *Banda*, mas Chico exigiu o empate com *Disparada*, que achava boa demais e que também agradava ao público.

Em 1967, o Brasil, no auge dos festivais, presenciou dois grandes festivais acontecerem quase que simultaneamente: o II Festival Internacional da Canção, promovido pela TV Globo, no Rio de Janeiro, e o III Festival da Música Popular Brasileira, organizado pela TV Record, em São Paulo. Chico Buarque concorreu nos dois festivais e em ambos obteve o terceiro lugar: em São Paulo, com a canção *Roda viva* e, no Rio de Janeiro, com a canção *Carolina*.

RODA VIVA

Chico Buarque, 1967

Tem dias que a gente se sente
Como quem partiu ou morreu
A gente estancou de repente
Ou foi o mundo então que cresceu

A gente quer ter voz ativa
No nosso destino mandar
Mas eis que chega a roda viva
E carrega o destino pra lá

Roda mundo, roda gigante
Roda moinho, roda pião
O tempo rodou num instante
Nas voltas do meu coração

A gente vai contra a corrente
Até não poder resistir
Na volta do barco é que sente
O quanto deixou de cumprir

CAROLINA

Chico Buarque, 1967

Carolina, nos seus olhos fundos
guarda tanta dor, a dor de todo
esse mundo

Eu já lhe expliquei, que não vai
dar,
seu pranto não vai nada ajudar

Eu já convidei para dançar, é
hora, já sei, de aproveitar

Lá fora, amor,
uma rosa nasceu,
todo mundo sambou,
uma estrela caiu

Faz tempo que a gente cultiva
A mais linda roseira que há
Mas eis que chega a roda viva
E carrega a roseira pra lá
Roda mundo, roda gigante
Roda moinho, roda pião
O tempo rodou num instante
Nas voltas do meu coração

A roda da saia mulata
Não quer mais rodar não senhor
Não posso fazer serenata
A roda de samba acabou

A gente toma a iniciativa
Viola na rua a cantar
Mas eis que chega a roda viva
E carrega a viola pra lá

Roda mundo, roda gigante
Roda moinho, roda pião
O tempo rodou num instante
Nas voltas do meu coração

O samba, a viola, a roseira
Que um dia a fogueira queimou
Foi tudo ilusão passageira
Que a brisa primeira levou

No peito a saudade cativa
Faz força pro tempo parar
Mas eis que chega a roda viva
E carrega a saudade pra lá

Roda mundo, roda gigante
Roda moinho, roda pião
O tempo rodou num instante
Nas voltas do meu coração

Eu bem que mostrei sorrindo,
pela janela, ah que lindo

Mas Carolina não viu...

Carolina, nos seus olhos tristes,
guarda tanto amor, o amor que
já não existe,
Eu bem que avisei, vai acabar,
de tudo lhe dei para aceitar

Mil versos cantei pra lhe agra-
dar,
agora não sei como explicar

Lá fora, amor,
uma rosa morreu,
uma festa acabou,
nosso barco partiu

Eu bem que mostrei a ela, o
tempo passou na janela e só
Carolina não viu.

Em maio de 1968, em São Paulo aconteceu a I Bienal do Samba, e Chico concorreu com a canção *Bom tempo* interpretada por ele mesmo e classificada em segundo lugar, atrás da vencedora *Lapinha* de autoria de Baden Powell e Paulo Cesar Pinheiro, com interpretação de Elis Regina. No mesmo ano, a parceria entre Chico Buarque e Tom Jobim garantiu a vitória à canção *Sabiá*, no III Festival Internacional da Canção, promovido em setembro, no Rio de Janeiro pela já citada TV Globo. A vitória de *Sabiá* foi acompanhada de muitas vaías, uma vez que a canção de preferência do público era *Pra não dizer que não falei das flores*, de autoria de Geraldo Vandré, que acabou ficando em segundo lugar.

Segundo Lima (2009, p. 23) até 1966 “não havia o menor sinal do que poderia surgir no cenário musical brasileiro, havia um fosso entre a Bossa Nova e a Jovem Guarda. Entre o público isso ficava notório: a Bossa Nova era ouvida por universitários e a Jovem Guarda por adolescentes e colegiais, basicamente.” Foi nesse contexto e com esse cenário que surgiu a Tropicália, um movimento que transcendeu a música de experimentação com práticas vanguardistas.

Seus eventos fundadores são localizados em 1967, embora o Tropicalismo, como movimento assim nomeado, tenha surgido no começo de 1968: na música – sua maior vitrine – através das inovadoras propostas de Caetano e Gil, no III Festival de Música Popular da TV Record de 1967. No teatro, com as experiências seminais do Grupo Oficina, ou seja, as montagens d’ *O rei da vela* e de *Roda viva*. No cinema, acompanhando a radicalização das teses do Cinema Novo, em torno do lançamento de *Terra em transe*, de Glauber Rocha. Não poderíamos deixar de citar as experiências das artes plásticas, sobretudo as elaboradas por Hélio Oiticica, área menos reconhecida pelo grande público, apesar de ter sido o campo no qual a palavra Tropicália ganhou significado inicial, adquirindo as feições gerais que mais tarde a consagrariam (NAPOLITANO; VILLAÇA, 1998, p. 54).

O final da década de 1960 e o início da década de 1970 assistiram ao declínio dos festivais da MPB e ao endurecimento da ditadura militar no Brasil, após o decreto do Ato Institucional nº 5, quando

são suspensas todas as garantias individuais. O Congresso é fechado. Centenas de pessoas são presas, entre elas, o ex-presidente Juscelino Kubitschek, Gilberto Gil e Caetano Veloso. Estabelece-se formalmente a censura à imprensa. O país mergulha no período mais sombrio de sua história: os anos de chumbo (HOMEM, 2009, p. 75).

Em 1968, Chico Buarque foi preso e interrogado pelo Departamento de Ordem Política e Social (DOPS), e como já tinha uma viagem agendada para participar de uma feira de disco na França, aproveitou a oportunidade e deixou o Brasil em autoexílio. Seguiu para Roma, onde permaneceu até 1970. “A escolha da Itália para o autoexílio se deveu a dois fatores: lá Chico passara dois anos de sua infância e, portanto dominava o idioma; e o sucesso que a gravação de *A banda* pela cantora Mina fizera naquele país lhe valeu um convite para a gravação de um disco” (HOMEM, 2009, p. 77).

Após o retorno de Chico ao Brasil, intensificaram-se as parcerias nas músicas e nas peças de teatro, assim como se intensificou a produção. As músicas de protesto datadas foram, aos poucos, dando lugar às músicas repletas de expressão de vida e de cotidiano, com alta dose de denúncia, mas sem a expressão política que caracterizou as composições da década de 1960.

Um Chico reinventado surgia para um país que estava começando a abrir as portas da democracia. Um mundo novo se revelava.



Um mundo de aproximações geográficas: linguagem e Chico Buarque

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

Palavra boa
Não de fazer literatura, palavra
Mas de habitar
Fundo
O coração do pensamento, palavra¹²

A música comparece de forma marcante na sociedade e somos atingidos por ela todos os dias sem muitas vezes nos darmos conta. A música está presente atualmente na vida de um sujeito como parte complementar de um dia comum, oriunda muitas vezes da televisão, do aparelho celular, dos sons nos carros, dos aparelhos estéreos em bancos, academias, supermercados, clínicas, ônibus, metrô, escolas, propagandas sonoras de lojas, dentre inúmeras outras formas de manifestações em tempos e lugares distintos.

Segundo Kearney (2009) a música transforma e é transformada pela mobilidade espacial e influencia comportamentos uma vez que opera com nossas emoções e desejos. Mas o que é a música? A música

12 Texto extraído da canção *Uma palavra* composta em 1989, gravada no 29º álbum de Chico Buarque intitulado *Uma palavra* e lançado em julho de 1995.

[...] é uma longa conversa entre o som (enquanto recorrência periódica, produção de constância) e o ruído (enquanto perturbação relativa da estabilidade, superposição de pulsos complexos, irracionais, defasados). Som e ruído não se opõem absolutamente na natureza: trata-se de um *continuum*, uma passagem gradativa que as culturas irão administrar, definindo no interior de cada uma qual a margem de separação entre as duas categorias (a música contemporânea é talvez aquela em que se tornou mais frágil e indecível o limiar dessa distinção) (WISNIK, 2009, p. 30).

A música se constitui a partir do jogo entre som e ruído: “o som do mundo é ruído, o mundo se apresenta para nós a todo momento através de frequências irregulares e caóticas com as quais a música trabalha para extrair-lhes uma ordenação”, segundo Wisnik (2009, p. 33).

Complemento esta afirmação, incluindo ao som do mundo o som da Terra. Nesse sentido, vale destacar que, no Instituto Inhotim¹³, uma obra de arte permite ao visitante escutar o som do interior da Terra em tempo real. Em reportagem feita pela TV Globo, o jornalista Luiz Gustavo da Luz relata os detalhes da referida obra intitulada *O som da Terra*.

Tá vendo aquela montanha lá na frente? Dentro daquela construção redonda foi feito um buraco para revelar o que sempre foi uma das grandes curiosidades do ser humano: os sons que vêm do centro da Terra. A instalação da obra de arte e do pavilhão demorou 5 anos para ficar pronta e foi feita de vidro, aço e pedras. No centro do pavilhão foi feito um buraco de 25

13 Instituto Inhotim é um centro de arte contemporânea localizado na cidade de Brumadinho, MG. Disponível em: <<http://www.inhotim.org.br/>>. Acesso em: 22 mai. 2013.

cm de diâmetro com 202 metros de profundidade que liga a superfície às profundezas da Terra. Os sons são captados 24 horas por dia com microfones instalados em toda a extensão do buraco e segundo o organizador da exposição Jochen Volz o barulho muda a todo o instante o que leva à conclusão de que a Terra fala. “Às vezes o som muda de hora pra hora. Agora ele parece bastante manso e tranquilo, mas têm outras horas que ele vira violento e barulhento”, observações feitas por Jochen Volz (LUZ, 2010, s/p).

Os sons do mundo são um efeito humano e apresentam múltiplas intenções nos lugares. Os lugares estão repletos de sons, assevera Torres (2009, p. 12), e certos sons apresentam-se cotidianamente sem, muitas vezes, nós os percebermos. O comércio no Brasil, à semelhança do que ocorre há muitos anos nos Estados Unidos, adotou a música como elemento articulador do espaço. Supermercados e restaurantes são exemplos da maneira quase “natural” do modo pelo qual a música foi inserida no comércio.

A seleção do repertório é feita de acordo com o público-alvo do estabelecimento; uma mesma rede que possui lojas destinadas a públicos diferentes e com produtos específicos pode ter campanhas musicais completamente distintas. O Grupo Pão de Açúcar, por exemplo, possui uma rede de quatro grandes lojas¹⁴ com identidade visual e sonora díspares: o Extra Supermercado, o Pão de Açúcar Supermercado, a rede Ponto Frio e a rede atacadista Assaí (ATTALI, 1985).

A identidade musical do grupo Pão de Açúcar¹⁵ veiculada no site da marca conta com peças clássicas de Antonio Vivaldi: começa com *Allegro non molto*, e segue com *Adagio*, *Presto*, *Danza Pastore* e *Largo* entre outras. Torna Dessa forma, torna a permanência no site

14 Informações retiradas do site do grupo. Disponível em: <<http://www.grupopaodeacucar.com.br>> Acesso em: 22 mai. 2013.

15 Ibidem.

mais agradável, já que a música clássica possui uma ação terapêutica, segundo Wisnik (2009), e, desde a Antiguidade, é utilizada para promover bem-estar.

Já o Pão de Açúcar Supermercados adotou há algum tempo uma identidade musical brasileira em suas campanhas, com canções alegres, interpretadas por músicos brasileiros tais como Gilberto Gil e, mais recentemente, Clarice Falcão. A campanha de maior sucesso e veiculada por mais tempo foi a *O que faz você feliz?*, de 2008 a 2012. Para chegar ao tema da campanha de 2013, a agência do Grupo Pão de Açúcar, segundo a AdNews¹⁶,

[...] analisou a comunicação da marca e, evoluindo na essência do tema 'felicidade', iniciado em 2007, traz um convite à ação. Com a simples inversão de algumas palavras, a equipe de criação adequou o *slogan* anterior "O que faz você feliz?" aos novos tempos, criando "O que você faz para ser feliz?"

A Ponto Frio, loja de eletrônicos do mesmo grupo, adotou uma estratégia, em 2006, que ilustra o perfil da marca: a campanha associou a marca Ponto Frio ao programa Big Brother¹⁷ e teve como tema principal *Verão Big Brother Ponto Frio: só quem é big pode ter preços tão brother*. A campanha foi estrelada pelo ator global José Mayer e um coral misto de aproximadamente 30 vozes, que cantavam estrofe única repetida muitas vezes, com entonações diferentes.

Nas lojas físicas da marca, a música é sempre muito alta e vi-

16 AdNews é uma rede social brasileira de publicidade e propaganda. As informações sobre a campanha do Pão de Açúcar foram retiradas do site da agência. Disponível em: <www.adnews.com.br>. Acesso em: 22 mai. 2013.

17 Big Brother é um *reality show* que foi desenvolvido pela produtora holandesa Endemol e comercializado para muitos países. No Brasil, os direitos foram adquiridos pela TV Rede Globo, que já produziu até 2016, 16 edições do programa tornando-o bastante popular.

brante. A intenção era fazer com que o produto comercializado fosse consumido rapidamente. Dessa maneira, uma canção acelerada poderia auxiliar nas vendas. Já no supermercado, a ideia era prolongar a permanência do consumidor no local; assim, as canções eram mais agradáveis, calmas, tranquilas e com volume mais baixo.

Se a música pode ser facilmente associada a uma marca, também é verdade que ela pode caracterizar determinadas épocas do ano, assim como celebrações. Um bom exemplo são as festas de Natal que possuem cantigas características que invadem as ruas e o comércio no mês de dezembro. Outro exemplo são as músicas feitas para campanhas políticas, os *jingles* – curtas mensagens musicais de propaganda – que circulam em carros de som, em algumas cidades, no período de campanha eleitoral, e são veiculadas em rádios e TV como forma de garantir identidade sonora para a campanha de um determinado candidato. Outro exemplo, ainda são as músicas presentes nas cidades durante festas como Carnaval e São João.

O fato é que a música marca diferentes tempos, como marca também diferentes lugares. Ela cria lugares na medida em que imprime ao espaço as características das relações, relações essas compreendidas enquanto tradições e heranças culturais. Segundo Santos (2009, p. 43) as rugosidades “não podem ser apenas encaradas como heranças físico-territoriais, mas também como heranças socioterritoriais ou sociogeográficas” e o mesmo ocorre com a música.

Assim como há músicas que são associadas a lugares, há lugares que são construídos por músicas. Vale ressaltar que, conforme Wisnik (2009, p. 35),

O mundo é barulho e é silêncio. A música extrai som do ruído num sacrifício cruento, para poder articular o barulho e o silêncio do mundo. Pois articular significa também sacrificar, romper o continuum da natureza, que é ao mesmo tempo silêncio ruidoso.

Enquanto a música é compreendida como a arte de combinar

sons de modo agradável aos sentidos, a canção é uma composição musical para a voz humana, segundo Tatit (2002), ou uma composição escrita para musicar um poema ou trecho literário em prosa. Desta forma, a presente pesquisa adota a canção enquanto expressão de sentido, uma vez que a investigação da tese gravita ao redor das letras das canções de Chico Buarque.

Chico Buarque adotou o Rio de Janeiro em suas canções e de forma recorrente presta homenagem a esta cidade. A cidade possui importância e magia destacadas por Suzuki (2008, p. 32): “são indivíduos que vivem em cidades, as quais eles pouco conhecem. Por isso, esse espaço social é para eles enigmático, indecifrável”. A cidade e os indivíduos que vivenciam a experiência urbana estão presentes na obra de Chico Buarque. Uma das canções em que o Rio de Janeiro é homenageado é a composição *Estação derradeira*, gravada em 1987, no álbum Francisco.

ESTAÇÃO DERRADEIRA

Chico Buarque, 1987

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

Estação derradeira enaltece o Rio de Janeiro e a escola de samba Mangueira, articulando em uma mesma letra de canção duas paixões do compositor: a cidade e o samba. Nas palavras do artista “a minha música é urbana, minha formação musical é de samba de morro, samba de Vila Isabel, depois a Bossa Nova que é um samba da beira-mar” (BUARQUE, 2000, s/p).

A letra da canção indica um conjunto de relações com diversos espaços, caracterizando o lugar. O lugar em *Estação derradeira* per-

passa por diversas escalas: a cidade, o bairro, a casa, a rua, a ladeira e a escola. Segundo Carney (2007, p. 124), “os lugares afetam as pessoas, e as pessoas os criam ou os mudam”.

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

Uma letra de canção pode resgatar um lugar na memória e causar efeito distinto sobre sujeitos diferentes. É certo que a poesia e a prosa presentes na letra da canção revelam lugares, geografias e mundo, sobretudo quando associadas às lembranças sensoriais. Toda e qualquer manifestação artística (música, pintura, escultura, cinema e dança entre outras) cria novas percepções de mundo, ao mesmo tempo em que recupera antigas memórias do sujeito pela visão, pelo olfato, pelo paladar, pelo tato e pela audição. Isto se deve em parte pelos valores e significados que o lugar e a arte assumem enquanto espaço vivido e percebido pelo sujeito. As geografias de mundo reveladas pela letra da canção são carregadas de percepção do mundo para o sujeito e este encontro se dá pelas relações que o sujeito estabelece com o lugar e que são despertadas pela memória sensorial. A letra da canção de Chico Buarque propicia e desencadeia uma leitura de mundo na medida em que revela geografias do lugar. Mas pensar que algo adquire identidade perceptiva é possível no encontro metodológico com a Fenomenologia posto que

[...] o pensamento deve partir das impressões e sensações difusas, encaminhando-as para um grau crescente de especificidade e de destinação sensorial: o tato, a audição, a visão, o paladar e o olfato. Uma vez que diferenciados, a unificação dos sentidos dá-se pela as-

sociação e síntese dos atributos comuns pertencentes ao objeto (doutrina das informações equivalentes) ou ao sujeito (doutrina dos atributos sensoriais análogos) (CASNOK, 2008, p. 125).

Para a fenomenologia, as bases da reflexão sobre o perceber adotam o sentido de compreender o homem em sua condição de “ser e estar no mundo”, “homem e mundo são entranhados um no outro ontologicamente”, salienta Caznok (2008, p. 126).

Refletindo sobre a cidade, a primeira contribuição é de Scarlato (2003) para quem “a história da cidade pode ser considerada como a história da humanidade”. Sendo assim, a cidade é lugar de trocas e, por esta razão, exerce importância considerável na vida das pessoas. Sobre a relação da cidade e do lugar, Scarlato e Pontin (1999, p. 54) salientam que “as imagens dos lugares que guardamos na memória são em grande parte resultado das nossas experiências nesses lugares. As percepções que teremos deles serão alegres ou tristes, prazerosas ou não, de acordo com as situações que ali vivemos.”

As relações com o mundo são construídas através dos sentidos e estímulos que recebemos. A letra da canção tece um trabalho de construção e percepção do mundo e do lugar e, por isso, revela geografias.

Sentido não é uma experiência da vista ou da audição, é uma visão e uma escuta do mundo e isso implica coexistência e comunhão. A sensação e o sentir são uma modalidade da existência e não podem, por isso, se separar do mundo. No sentir não há diferença entre sensação e percepção (CAZNOK, 2008, p. 127).

Segundo Scarlato e Pontin (1999, p. 54) “nossa relação com o mundo ultrapassa as operações racionais da mente. Ela é também emoção, somatório de sentimentos: [...] visão, tato, olfato e audição são outros sentidos que nos colocam em contato com o mundo”.

Sobre os sentidos e sua relação com o lugar Grato e Marandola Jr. (2011, p. 60) ensinam que o “sabor é um dos sentidos que, tanto quanto os demais, medeia a experiência ambiental, fundando, a partir do corpo uma geograficidade: expressão e significado do envolvimento homem-meio”.

Uma pequena cidade do interior do Brasil pode facilmente receber o adjetivo de pacata e isto se deve em parte à sonoridade da cidade e também ao ritmo das relações humanas presentes em cada lugar. Cidades menores com poucos carros, mais árvores, mais pássaros, menos prédios, ou mais próximas da área rural, tendem a ter sons que já desapareceram de algumas cidades maiores, como o som da chuva, da tempestade ou até mesmo o silêncio de um dia quente de verão.

Em algumas cidades é difícil perceber e sentir esses sons, dado o ritmo acelerado das relações. O tempo é percebido de maneira distinta nas cidades pequenas e nas cidades grandes. Metrôpoles tendem a ser cidades mais barulhentas, devido aos sons produzidos por carros, movimento, construção civil ou vendedores ambulantes, dentre outros sons. Não só a sonoridade, como também os ruídos participam com maior frequência dos sons da cidade grande.

O fato é que cada lugar possui uma identidade sonora. Uma cidade pode ser mais barulhenta que outra, mas todas são permeadas por músicas. Chico Buarque, ao refletir sobre a sonoridade das cidades, observa que o

[...] samba é uma música característica do Rio de Janeiro, enquanto que as buzinas de carros e motos são os sons de Roma, que é sempre caótica e barulhenta. Já Paris é mais silenciosa, tem uma dimensão confortável e mais civilizada. Eu gosto muito desses três lugares e gosto muito de estar no Rio quando estou aqui, mas quando estou em Paris me sinto bem lá. Em Paris é possível andar de olhos fechados em muitos lugares porque as coisas não mudam de lugar, essa civilidade é

interessante e harmônica. No Rio a coisa é mais brasileira, sem tanta organização (BUARQUE, 2000, s/p).

A reflexão de Marandola Jr. (2010, p. 345) complementa que “a cidade é esse grande tecido inacabado e por isso tem que ser escrita aos poucos. Sempre incompleta, sempre em construção, é um vir a ser contínuo que garante a quem quiser a certeza de que espaço-tempo não é um fenômeno estático”.

A música executa diferentes papéis na sociedade, segundo Attali (1985); sendo um recurso econômico, é parte da herança de um lugar ou sociedade e parte integrante da identidade de grupos sociais e/ou políticos, como pudemos observar no relato de Chico Buarque sobre sua relação com Paris, Roma e Rio de Janeiro. As cidades possuem características próprias que lhes conferem identidades distintas e, por esta razão, a relação do sujeito com a cidade adquire a dimensão de lugar na medida em que a cidade não é a mesma para todos os sujeitos. O lugar se estabelece a partir das sensações do sujeito e para Merleau-Ponty (1999, p. 285) “o sujeito da sensação não é nem um pensador que nota uma qualidade, nem um meio inerte que seria afetado ou modificado por ela; é uma potência que co-nasce em um certo meio de existência ou se sincroniza com ele.” Casnok (2008, p. 127) complementa que “a sensação não corre o risco de ser tomada como expressão do subjetivismo, pois não fecha o ser nela mesma – ela o coloca no mundo e traz consigo o conceito de intencionalidade da consciência”.

Ao refletir sobre o papel da música, Lovering (1998) observa a importância que a mesma tem na criação de um sentimento sobre o mundo:

A música não é apenas um hobby que nos satisfaz ao final de um dia de trabalho, ou um aspecto do ‘consumo de entretenimento’ ou mesmo uma porta pessoal para o sublime – embora possa ser todas essas coisas. Muitas vezes, é também uma profunda influência so-

bre a maneira como vemos os nossos mundos e nos situamos em relação aos outros (LOVERING, 1998, p. 32, tradução nossa).

As composições de Chico Buarque dialogam intimamente com o pensar sobre o mundo e sobre a relação do sujeito com o mundo. Muitos temas como o samba, o morro, a cidade, o malandro, a imigração, a questão agrária ou a luta pela terra são recorrentes em sua obra e revelam o mundo.

As letras de suas canções apresentam não somente uma mirada sobre esses temas sociais, mas também influenciam a maneira como nos relacionamos com o mundo. Dessa forma, geografias de mundo reveladas nas letras das canções podem ser observadas na escolha de temas. Vejamos algumas letras de canções que retratam o malandro¹⁸ ou as geografias de mundo reveladas pela ótica do malandro, um personagem genuinamente brasileiro que foi formado no imaginário popular, a partir de referências culturais.

MAMBEMBE

Chico Buarque, 1972

No palco, na praça, no circo, num banco de jardim
Correndo no escuro, pichado no muro
Você vai saber de mim
Mambembe, cigano
Debaixo da ponte, cantando
Por baixo da terra, cantando
Na boca do povo, cantando

18 Segundo Ferreira (2005, p. 1259), malandro “é o indivíduo esperto, astuto, vivo que abusa da confiança dos outros, ou que não trabalha e vive de expedientes; velhaco, patife, preguiçoso, gatuno, ladrão”.

Mendigo, malandro, moleque, mulambo bem ou mal
Escravo fugido, um louco varrido
Vou fazer meu festival
Mambembe, cigano
Debaixo da ponte, cantando
Por baixo da terra, cantando
Na boca do povo, cantando

Poeta, palhaço, pirata, corisco, errante judeu
Dormindo na estrada, no nada, no nada
E esse mundo é todo meu
Mambembe, cigano
Debaixo da ponte, cantando
Por baixo da terra, cantando
Na boca do povo, cantando

Composta em 1972, para o filme *Quando o carnaval chegar*, de Cacá Diegues, a letra da canção *Mambembe* foi a primeira composição de Chico Buarque em que aparece a referência ao malandro. Nessa canção, a leitura de malandro está associada a um sujeito andarilho, sem destino, sem preocupações, mendigo, moleque, mulambo, cigano, alegre e cantador.

A segunda letra da canção de Chico Buarque na qual o malandro é evocado é *Vai trabalhar vagabundo*, em que a figura do malandro é associada ao sujeito vagabundo que não gosta de trabalhar e que tira proveito de situações banais como ganhar direito com doação de sangue. Na letra dessa canção, o malandro está associado à imagem da classe pobre, trabalhadora e lutadora, com família, filhos e com problemas econômicos, mas com uma dose de carinho e afeto entre os seus.

VAI TRABALHAR VAGABUNDO

Chico Buarque, 1975

Vai trabalhar, vagabundo. Vai trabalhar, criatura
Deus permite a todo mundo. Uma loucura
Passa o domingo em família. Segunda-feira beleza
Embarca com alegria. Na correnteza

Prepara o teu documento. Carimba o teu coração
Não perde nem um momento. Perde a razão

Pode esquecer a mulata. Pode esquecer o bilhar
Pode apertar a gravata. Vai te enforcar
Vai te entregar
Vai te estragar
Vai trabalhar

Vê se não dorme no ponto. Reúne as economias
Perde os três contos no conto da loteria
Passa o domingo no mangue. Segunda-feira vazia
Ganha no banco de sangue. Pra mais um dia

Cuidado com o viaduto. Cuidado com o avião
Não perde mais um minuto. Perde a questão
Tenta pensar no futuro. No escuro tenta pensar
Vai renovar teu seguro. Vai caducar
Vai te entregar
Vai te estragar
Vai trabalhar

Passa o domingo sozinho. Segunda-feira a desgraça
Sem pai nem mãe, sem vizinho

Em plena praça
Vai terminar moribundo. Com um pouco de paciência
No fim da fila do fundo. Da previdência
Parte tranquilo, ó irmão
Descansa na paz de Deus
Deixaste casa e pensão. Só para os teus
A criançada chorando. Tua mulher vai suar
Pra botar outro malandro. No teu lugar
Vai te entregar
Vai te estragar
Vai te enforcar
Vai caducar
Vai trabalhar
Vai trabalhar
Vai trabalhar

Em 1977, a letra da canção *Homenagem ao malandro* traz o personagem com certa dose de requinte, e a ideia de malandro aos poucos vai se alterando e revelando ao mundo um sujeito que transpira brasilidade. A imagem do malandro não é datada e nem restrita a lugares específicos; tampouco, pertence a uma única classe social. O novo malandro de Chico Buarque é refinado, educado, tornou-se político, levou para a política os meandros da malandragem, saiu do Rio de Janeiro e ganhou o Brasil.

HOMENAGEM AO MALANDRO

Chico Buarque, 1977

Eu fui fazer um samba em homenagem
à nata da malandragem,
que conheço de outros carnavais.

Eu fui a Lapa e perdi a viagem

que aquela tal malandragem
não existe mais.

Agora já não é normal,
o que dá de malandro regular, profissional
Malandro com o aparato de malandro oficial
Malandro candidato a malandro federal
Malandro com retrato na coluna social
Malandro com contrato, com gravata e capital
que nunca se dá mal.

Mas o malandro para valer,
- não espalha
Aposentou a navalha
Tem mulher e filho e tralha e tal.

Dizem as más línguas que ele até trabalha,
Mora lá longe e chacoalha
Num trem da Central

O lirismo da letra da canção *O meu guri*, de 1981, apresenta as raízes geográficas do malandro e sua dimensão existencial urbana. Exporta, através da canção, os problemas sociais brasileiros das grandes cidades. O malandro é expressão urbana da existência, um personagem lírico de Chico Buarque que dialoga com o Brasil urbano e com o Rio de Janeiro em particular, em sua dimensão mais carioca. Um malandro menino nasce sem a estrutura familiar, desenvolve valores sociais invertidos e começa muito cedo a praticar contravenções. Um novo malandro nascia no Brasil na década de 1980 e nas seguintes, e Chico Buarque retratava com poesia as questões que se estavam descortinando.

O MEU GURI

Chico Buarque, 1981

Quando, seu moço, nasceu meu rebento
Não era o momento dele rebentar
Já foi nascendo com cara de fome
E eu não tinha nem nome pra lhe dar
Como fui levando, não sei lhe explicar
Fui assim levando ele a me levar
E na sua meninice ele um dia me disse
Que chegava lá
Olha aí, olha aí
Olha aí, aí o meu guri, olha aí
Olha aí, é o meu guri e ele chega
Chega suado e veloz do batente
E traz sempre um presente pra me encabular
Tanta corrente de ouro, seu moço
Que haja pescoço pra enfiar
Me trouxe uma bolsa já com tudo dentro
Chave, caderneta, terço e patuá
Um lenço e uma penca de documentos
Pra finalmente eu me identificar, olha aí!
Olha aí, aí o meu guri, olha aí
Olha aí, é o meu guri e ele chega!

Chega no morro com carregamento
Pulseira, cimento, relógio, pneu, gravador
Rezo até ele chegar cá no alto
Essa onda de assaltos tá um horror
Eu consolo ele, ele me consola
Boto ele no colo pra ele me ninar
De repente acordo, olho pro lado

E o danado já foi trabalhar
Olha aí, aí o meu guri, olha aí
Olha aí, é o meu guri e ele chega

Chega estampado, manchete, retrato
Com venda nos olhos, legenda e as iniciais
Eu não entendo essa gente, seu moço!
Fazendo alvoroço demais
O guri no mato, acho que tá rindo
Acho que tá lindo de papo pro ar
Desde o começo eu não disse, seu moço!
Ele disse que chegava lá
Olha aí, olha aí
Olha aí, aí o meu guri, olha aí
Olha aí, é o meu guri

A letra da canção *O meu guri* se assemelha a uma crônica que possui uma ordem temporal, uma vez que é um texto narrativo em versos e caracterizado por sua brevidade. Segundo Suzuki (2011, p. 87), “a crônica é um gênero literário que permite trazer à tona questões, sensações, visões e representações do cotidiano”. Os fatos narrados na letra dessa canção são condensados e os momentos relevantes são apresentados em um tempo cronológico e linear e, à semelhança da crônica, são narrados em ordem de acontecimento: nascimento, infância, adolescência e morte. Suzuki (2011), refletindo sobre a coletânea de crônicas *O turista aprendiz*, de Mario de Andrade, ressalta que

[...] as crônicas [...] são marcadas pelo uso do espaço, em que a descrição, a narração e a digressão, como mediações da escritura, permitem, na viagem, compor quadros curtos, mas densos, cujos coloridos se mesclam aos ruídos, odores, temperaturas. Sensações múltiplas vão delineando as paisagens culturais em

que se insere o sujeito que narra o percurso de viagem (SUZUKI, 2011, p. 96).

Vale ressaltar que é exatamente isso que ocorre na leitura da canção *O meu guri*: uma série de quadros curtos recheados de sensações e impressões. As paisagens que se constroem na leitura inserem o sujeito/leitor em um lugar que revela sentidos e existências espaciais, temporais e sentimentais que denominamos geografias de mundo reveladas pela canção.

O compositor apresentou, em 1985, a letra da canção *A volta do malandro*, que retomou o malandro do morro, do samba, do carnaval, das rodas de conversa e da dança. O malandro com sotaque carioca que havia sido revelado nas décadas anteriores e que havia assumido um tom mais social e até político, na letra desta canção é retomado a partir do lirismo do samba. É a volta do malandro genuinamente brasileiro.

A VOLTA DO MALANDRO

Chico Buarque, 1985

Eis o malandro na praça outra vez
Caminhando na ponta dos pés
Como quem pisa nos corações
Que rolaram nos cabarés

Entre deusas e bofetões
Entre dados e coronéis
Entre parangolés e patrões
O malandro anda assim de viés

Deixa balançar a maré
E a poeira assentar no chão
Deixa a praça virar um salão
Que o malandro é o barão da ralé

Muitas outras letras de canções de Chico Buarque retrataram o malandro. Em *Partido alto*, de 1972, aparece a figura do malandro preguiçoso que foge da polícia, joga futebol, é brincalhão, batuqueiro, carioca, religioso e morador do morro. Na letra da canção *Trapaça*, de 1989, o malandro é elegante, devedor, trapaceiro, mas muito astuto. São muitos os malandros de Chico que revelam as geografias de mundo pelas questões sociais, culturais e políticas do Brasil, a partir dos sentidos e existências espaciais, temporais e sentimentais.

O malandro, pensado como o mesmo sujeito que vive tempos diferentes (datados pela composição), se transforma na intensidade do tempo e se revela na intensidade do espaço. O malandro se transforma da mesma maneira que a sociedade e o espaço se transformam.

O primeiro malandro é um menino adolescente que perambula pela cidade, descobrindo-se nas alegrias da vida cigana. O segundo malandro já é um sujeito adulto em conflito com a vida que lhe impõe um modelo de trabalho da sociedade industrial e que, por não gostar de trabalhar, estabelece o conflito com a família trabalhadora e operária que se esforça para sair da pobreza.

A partir dos malandros, a letra da canção reflete o sonho por melhores condições de vida para a sociedade. O terceiro malandro modificado pelas transformações sociais e espaciais, não se reconhece como malandro: é um sujeito que se profissionalizou, aprendeu as artimanhas da vida, e que passa a vida “dando jeitinhos”, em consonância com as representações da sociedade. O quarto malandro já tem filho e constitui uma nova geração de malandros. No quinto malandro, Chico Buarque retoma a malandragem da inocência, característica do primeiro malandro.

Esse ciclo de malandros revela geografias de mundo e apresenta o mundo como o mundo da vida, da subjetividade, das trocas, das relações entre os vários sujeitos e da construção coletiva. Esta é a geografia que se revela nas relações do sujeito com o lugar e com o mundo, é uma geografia dos afetos, das sensações e dos sentidos com o lugar e com as

relações que se constroem entre os sujeitos nos lugares.

Mas nem sempre o malandro foi revelado por Chico Buarque como um sujeito masculino. Na letra da canção *A Rosa*, composta em 1979, há o registro de malandragem no eu lírico feminino. Não que malandragem seja questão de gênero, mas na leitura da canção *A Rosa* os elementos da liberdade urbana, que tanto ajudam a caracterizar o sujeito malandro, também estão presentes. A Rosa de Chico é tão astuta e trapaceira quanto os malandros masculinos apresentados anteriormente. A malandragem é expressão urbana e existencial e sua busca é a liberdade.

A ROSA

Chico Buarque, 1979

Arrasa o meu projeto de vida
Querida, estrela do meu caminho
Espinho cravado em minha garganta, garganta
A santa às vezes troca meu nome,
E some

E some nas altas da madrugada
Coitada, trabalha de plantonista
Artista, é doida pela Portela
Ói ela, Ói ela, vestida de verde e rosa

A Rosa garante que é sempre minha
Quietinha, saiu pra comprar cigarro
Que sarro, trouxe umas coisas do Norte
Que sorte, Que sorte, voltou toda sorridente

Demente, inventa cada carícia
Egípcia, me encontra e me vira a cara

Odara, gravou meu nome na blusa
Abusa, me acusa,
Revista os bolsos da calça

A falsa limpou a minha carteira
Maneira, pagou a nossa despesa
Beleza, na hora do bom me deixa, se queixa
A gueixa, que coisa mais amorosa,
A Rosa

Ah, Rosa, e o meu projeto de vida?
Bandida, cadê minha estrela guia?
Vadia, me esquece na noite escura
Mas jura, me jura que um dia volta pra casa

Arrasa o meu projeto de vida
Querida, estrela do meu caminho
Espinho cravado em minha garganta, garganta
A santa às vezes me chama Alberto, Alberto

Decerto sonhou com alguma novela
Penélope, espera por mim bordando
Suando, ficou de cama com febre
Que febre, a lebre, como é que ela é tão fogosa
A Rosa

A Rosa jurou seu amor eterno
Meu terno ficou na tinturaria
Um dia me trouxe uma roupa justa
Me gusta, me gusta
Cismou de dançar um tango

Meu rango sumiu lá da geladeira
Caseira, seu molho é uma maravilha
Que filha, visita a família em Sampa
Às pampa, às pampa, voltou toda descascada

A fada, acaba com a minha lira
A gira, esgota a minha laringe
Esfinge, devora a minha pessoa
À toa, a boa, que coisa mais saborosa, A Rosa

Ah, Rosa, e o meu projeto de vida?
Bandida, cadê minha estrela guia?
Vadia, me esquece na noite escura
Mas jura, me jura que um dia volta pra casa

Na letra da canção *A Rosa*, a malandragem é construída no cotidiano da relação com as trocas que se estabelecem. A letra da canção passeia pelo cotidiano do casal, revelando as articulações da relação de ambos os cônjuges que ajudam a caracterizar os aspectos da malandragem da Rosa e da sua relação com o mundo.

O cotidiano, na letra da canção, revela-se um lugar urbano e brasileiro, a partir de referências ao Norte do Brasil, a São Paulo e ainda à Portela. O mundo e o sentido de lugar podem ser *lidos* a partir de diferentes escalas. O mundo da vida e das relações da *Rosa* em um dado momento é construído na escala da casa, na qual se originam as primeiras relações de afeto e lugar de pertencimento e de afeições (TUAN, 2004).

Em outros momentos, o mundo assume a escala de um país: a *Rosa* transita por muitos lugares, passeia, viaja e se relaciona com o mundo e com outras dimensões e sentidos. A letra da canção comunica, apresenta e dialoga com o mundo ao mesmo tempo em que o revela.

À semelhança do que ocorre na letra da canção *O meu guri*,

na canção *A Rosa*, a letra é apresentada por narrativa em prosa, característica da crônica, e pela linearidade do tempo que propicia a construção de quadros recheados de sensações, as quais dão sentido e materialidade às geografias de mundo.

O malandro em todas as versões de Chico Buarque é descrito como um sujeito que vive existencialmente a cidade, que busca manter a liberdade e a todo o custo evita o peso das pressões sociais. O sujeito malando de Chico Buarque vive e sente a cidade.

A letra da canção é constituída por linguagem imbuída de sentimentos e representatividade e representa um elemento de comunicação que perpassa diferentes circunstâncias e fatos sociais. Partindo da premissa de que a canção é uma forma de linguagem, a continuidade da reflexão segue os passos da interface entre linguagem e comunicação, em uma tentativa de aproximações entre o que buscamos e o que encontramos.

2.1 Aproximações entre linguagem e comunicação

O Gênesis¹⁹ narra a origem do mundo e afirma que Deus, por meio da palavra, criou todos e tudo o que existe no universo. Segundo o apóstolo João: “*No princípio era o Verbo, e o Verbo estava com Deus, e o verbo era Deus*”²⁰. Talvez seja essa a acepção mais significativa do termo *palavra* e, em parte, explica o seu sentido e a sua autoridade. Como primeira forma de expressão, a palavra representa acúmulo, construção/desconstrução e criação do mundo e, para além da metá-

19 É o primeiro livro tanto da Bíblia hebraica como também da Bíblia cristã e narra a visão da criação do mundo na perspectiva cristã (base da teoria criacionista). A tradição judaico-cristã atribui a autoria do texto a Moisés, enquanto a crítica literária moderna prefere descrevê-lo como compilação de textos de diversas mãos.

20 O Evangelho segundo João 1:1, na Bíblia Sagrada, encontra-se disponível em: <<http://www.bibliaonline.com.br/acf/jo/1>>. Acesso em: 11 fev. 2013.

fora da Bíblia, a palavra origina a investigação sobre a linguagem. Por essa razão, é necessário pensarmos no significado de *palavra* e na sua importância para refletirmos sobre a linguagem.

Segundo Merleau-Ponty (1974, p. 21) “não se concebem coisas ou ideias que vêm ao mundo sem palavras”. As palavras existem, portanto, como determinantes das coisas primeiras no real e no imaginário, podem ser escritas ou faladas e constroem significados e objetivos diversos. Para Heidegger (2005, p. 81), “a palavra significa: acusar publicamente, dizer na cara de alguém, diante de todos. Numa perspectiva ontológica, a palavra significa: dizer na cara dos entes o que como ente, cada um deles é, ou seja, deixar e fazer todos verem o ente em seu ser.” Para o antropólogo Ullmann (1991, p. 131), “as palavras todas, sem exceção, são, de certa forma, mágicas, porque têm o poder de organizar o universo e de revelá-lo ao homem”.

Chico Buarque reflete sobre a importância da palavra. Colocada em epígrafe neste capítulo, a letra da canção destaca a importância que a palavra tem.

UMA PALAVRA

Chico Buarque, 1989

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

Palavra viva
Palavra com temperatura, palavra
Que se produz
Muda
Feita de luz mais que de vento, palavra

Palavra dócil
Palavra d'água pra qualquer moldura
Que se acomoda em balde, em verso, em mágoa
Qualquer feição de se manter palavra

Palavra minha
Matéria, minha criatura, palavra
Que me conduz
Mudo
E que me escreve desatento, palavra

Talvez à noite
Quase-palavra que um de nós murmura
Que ela mistura as letras que eu invento
Outras pronúncias do prazer, palavra

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

Para a linguística, o termo “palavra” é um engodo ainda ativo, segundo Greimas e Courtés (2008):

Os linguístas tentaram inúmeras vezes expulsá-la (a palavra) de sua terminologia, de suas preocupações: a cada vez, ela soube voltar, com outros disfarces, para recolocar os mesmos problemas. [...] Na linguística comparada, a palavra se apresenta como um dado evidente das línguas naturais, uma raiz [...] e só pode ser apreendida como tal no interior de uma língua ou de um grupo de línguas particulares (GREIMAS; COURTÉS, 2008, p. 356).

A palavra em si, enriquece, sobretudo quando auxiliada pelos sons que a mesma evoca, e contribui para formar a ideia basilar de linguagem: “a linguagem é um meio de comunicação de ideias entre os homens, através de símbolos” (ULLMANN, 1991, p. 118).

Para Heidegger (2005, p. 219): “A linguagem é pronunciamento do discurso. Como um ente intramundano, essa totalidade de palavras do discurso possui seu próprio ser ‘mundano’ [...] e pode ser estilizada em coisas-palavras simplesmente dadas”.

Para Merleau-Ponty (2004), todo tipo de linguagem pressupõe uma expressão criadora, originária, uma camada silenciosa, na qual, de certa forma, é engendrada a significação. Merleau-Ponty afirma que não só a prosa, mas a pintura, a música e a poesia também são linguagens e concebem significados e existências. Uma materialidade desta expressão teórica são as canções censuradas no período da ditadura militar brasileira, que eram vetadas por representarem significados e existências contrários ao regime da época. As letras das canções foram muitas vezes mutiladas e modificadas para poderem circular. A letra da canção é uma linguagem que possui uma potência ímpar para comunicar.

Língua e linguagem foram tratadas como sinônimos até o século XIX e, segundo Greimas e Courtés (2008, p. 289), “a linguagem somente no século XIX desvencilhou-se definitivamente de sua quase-sinonímia com língua, permitindo assim uma oposição entre linguagem e língua natural.”

Até o início do século XX, acreditava-se que a língua era como um arquivo histórico e algo que pertencia ao passado. Somente no final do século XIX e início do século XX o filósofo suíço Ferdinand de Saussure mostrou que a língua é um sistema vivo, que está em constante transformação.

Uma mirada geográfica sobre a linguagem indica que a língua não é somente registro histórico, mas é, sobretudo, registro espacial. A língua constrói e é construída pelas relações nos lugares; portan-

to língua e linguagem apresentam registros sociogeográficos, o que nos remete ao conceito de rugosidade de Santos (2009). Esse autor compreende as rugosidades como marcas presentes no espaço que carregam os registros do tempo-espaço e que guardam a herança do passado, ou as rugas das relações sociogeográficas. A canção possui essas características: a de marcar o tempo e o espaço ou ainda a de marcar o tempo no espaço e a de apresentar as rugas das relações, ou a memória das trocas.

Considerado o fundador da linguística moderna, Ferdinand de Saussure, preocupado com a ontologia e os mistérios da palavra humana, afirmou que “A linguagem é um fenômeno; é o exercício de uma faculdade que existe no homem. A língua é o conjunto de formas concordantes que esse fenômeno assume numa coletividade de indivíduos e numa época determinada” (SAUSSURE, 2002, p.115). Ou seja, a linguagem humana perde-se em uma origem inatingível e indefinível para a pesquisa e para a ciência. A linguagem é uma característica eminentemente humana: o homem é o único animal capaz de se expressar através de palavras.

A importância de Saussure²¹ é significativa e isto se deve às contribuições que o mesmo trouxe no final do século XIX para os caminhos da linguística. Em seus estudos sobre a língua e a fala inovou ao mostrar que a língua foi imposta ao indivíduo, enquanto a fala é

21 O livro *Curso de linguística geral*, de Ferdinand Saussure, é considerado a obra fundadora da linguística por ter tido papel decisivo na forma como a língua era estudada. Todavia, o livro foi alvo de críticas e questionamentos por muito tempo devido ao fato de que não foi escrito por Saussure, mas atribuído a ele por seus alunos a partir de anotações das aulas do curso que ele ministrava na Universidade de Genebra (CULLER, 1979; VINHAIS, 2012). As críticas, em sua maioria, são referentes à organização da obra e se ela realmente refletia o que Saussure vinha estudando sobre linguística, língua e linguagem. Uma das críticas mais contundentes foi feita por Culler (1979, p. 10) que afirma que a obra foi “falsificada” pelos editores. Para além das críticas, o fato é que obra é uma das principais referências nos trabalhos sobre a linguagem.

um ato particular, e que a linguagem é a soma da língua mais a fala. Orientado por essas premissas, Saussure investigou e definiu a estrutura do significante e do significado. Para Saussure o significante é a imagem acústica e o significado o conceito, o conteúdo da imagem acústica. Outro aspecto básico da doutrina *saussuriana* é a do signo linguístico enquanto resultado de significado mais significante (VINHAIS, 2012).

Em tons visuais, a teoria de Saussure (2002) possui os seguintes postulados:

Linguagem = língua + fala

Signo = significado + significante

O significado é compreendido como conceito, e o significante, como a soma do som com a forma gráfica. Para Saussure, toda palavra que possui um sentido é considerada um signo linguístico e este é a base da comunicação, pois é formado pelo significante e pelo significado. Portanto, o signo é a união de um conceito (representação mental) e sua representação sonora.

Descendente da tradição *saussuriana*, Brandão (2004) conceitua linguagem a partir da perspectiva discursiva e afirma que

A linguagem não é vista apenas como instrumento de comunicação, de transmissão de informação ou como suporte do pensamento; linguagem é interação, um modo de ação social. Nesse sentido, é lugar de conflito, de confronto ideológico em que a significação se apresenta em toda a sua complexidade. Estudar a linguagem é abarcá-la nessa complexidade, é aprender o seu funcionamento que envolve não só mecanismos linguísticos, mas também ‘extralinguísticos’ (BRANDÃO, 2004, p. 108).

Também percorrendo os passos do linguísta Saussure, Ullmann (1991, p. 122) afirma que a linguagem deve ser vista como algo constitutivo do ser humano: “algo imanente, a linguagem surgiu com

o homem e o homem surgiu com linguagem”.

Merleau-Ponty (1974) refletindo sobre a comunicação, a linguagem e as palavras, a partir dos ensinamentos de Saussure, afirma que:

Cada palavra pode reenviar a todas as outras palavras possíveis e tirar delas seu sentido, permanece que no momento em que ela produz, a tarefa de exprimir não é mais diferenciada, reenviada a outras palavras, ela está feita e nós compreendemos alguma coisa. Dizíamos mais alto com Saussure que um ato singular de palavra não é de si significante e só vem a ser modulação de um sistema geral de expressão, e desde que se diferencie dos outros gestos linguísticos que compõem a língua, tão bem que a língua só pode, em suma, carregar diferenças de significações e pressupor uma comunicação geral, mesmo se vaga e inarticulada. É preciso agora acrescentar: a maravilha é que antes de Saussure não sabíamos nada disso (MERLEAU-PONTY, 1974, p. 113).

Para Heidegger, não se pode pensar o homem sem linguagem nem a linguagem sem o homem, pois “a linguagem é a casa do ser, e em sua morada habita o homem. Os pensadores e os poetas são os guardiões dessa morada” (HEIDEGGER, 2003, p. 11).

As geografias de mundo reveladas pela arte, focada na letra das canções de Chico Buarque, são construções e aproximações com a teoria de Heidegger e de Merleau-Ponty a partir de um viés geográfico e, portanto, espacial. Se a linguagem e o homem são um processo *uno*, inseparável, indivisível, também é certo que as relações homem-linguagem-espaco revelam e apresentam referências espaciais em aproximações às afeições e aos sentimentos do sujeito com o mundo.

A linguagem se tornou um dos temas principais de Heidegger em sua maturidade (em torno de 1950) e o seu caminho trilhado para desvendar a linguagem foi a poesia. Para o filósofo, a poesia se apresenta como a linguagem perfeita:

A poesia reúne, recolhe, restaura e protege o mundo, dividido pela ciência e pela vida. A poesia inaugura pela palavra e sobre a palavra, o eterno, o universal, sendo atemporal, única e indivisível. A palavra como fonte de ser e estar, é confiada eminentemente ao poeta, e a poesia torna-se a linguagem primordial, iniciadora e instigadora do mundo (HEIDEGGER, 2003, p. 23).

Quando o assunto é arte, Heidegger não foi o único a enaltecer a poesia e a colocá-la em primeiro plano. Outro autor, Monegal, afirmou que “A arte, a música e a matéria filosófica possuem um resultado único: a poesia” (MONEGAL, 2000, p. 78, tradução nossa)²².

Fuente (2005), analisando o trabalho sobre linguagem em Heidegger, comenta:

A verdade é que a linguagem não é apenas a casa do ser, mas também a casa do homem, onde ele vive, se instala, se encontra consigo mesmo e com o outro. O cômodo mais acolhedor da casa é o quarto da poesia e da arte. Em ouvir o que ela nos diz e em deixar que nos diga, reside a exigência mais elevada a que propõe o ser humano (FUENTE, 2005, p. 23, tradução nossa)²³.

A linguagem e a comunicação são as bases da literatura, a matéria-prima da poesia.

O substrato da literatura é a linguagem, a palavra. Não sem razão se fala da literatura como obra de arte verbal. A linguagem como um substrato da literatu-

22 El arte, la música, la materia filosófica, tienen un resultado único: la poesía. (MONEGAL, 2000, p. 78)

23 Me sigue pareciendo cierto que la lengua no es sólo la casa del ser, sino también la casa del ser humano, en la que vive, se instala, se encuentra consigo mismo, se encuentra con el Otro, y que la estancia más acogedora de esta casa es la estancia de la poesía, del arte. En escuchar lo que nos dice algo, y en dejar que se nos diga, reside la exigencia más elevada que se propone el ser humano. (FUENTE, 2005, p. 23)

ra é distinto de outros materiais por dois aspectos: a conceitualidade ou referencialidade por um lado e a foncidade por outro. Ou seja, as palavras significam e soam simultaneamente. Contêm referências conceituais sobre a realidade, inclusive antes de entrarem em contato com uma obra literária. [...] A linguagem é naturalmente um instrumento com o qual se realiza a comunicação e não apenas a literária (CÉRON, 2009, p. 131, tradução nossa)²⁴.

A língua não é poesia em sua essência, mas a poesia se serve da língua para existir. A poesia compreende os conteúdos, os elementos sensoriais e perceptivos e toda a sua compilação; a obra poética perverte o significado dos sinais, das palavras e da própria língua. A mudança é condição necessária da poesia e da arte, uma vez que “a arte compreendida como linguagem proporciona existências e possibilidades de leituras de mundo” (PEREIRA, 2012, p. 173).

Nas palavras de Merleau-Ponty (2004), a linguagem adquire contornos mais amplos.

Muito mais do que um meio, a linguagem é algo como um ser, e é por isso que consegue tão bem tornar alguém presente para nós: a palavra de um amigo no telefone nós dá ele próprio como se estivesse inteiro nessa maneira de interpelar e de despedir-se, de começar e terminar as frases, de caminhar pelas coisas não ditas. [...] o sentido é o movimento total da palavra, e é por isso que nosso pensamento demora-se

24 El substrato de la literatura es el lenguaje, la palabra; no sin razón se habla de la obra de arte verbal. El lenguaje como substrato de la literatura se distingue de los demás materiales por dos aspectos: la conceptualidad o referencialidad por un lado y la foncidade, por otro. Es decir, las palabras significan y suenan a la vez. Contienen referencias conceptuales acerca de la realidad, y eso incluso antes de que entren en una obra literaria. [...]. El lenguaje es naturalmente el instrumento con el que se realiza la comunicación literaria, y no solo la literaria (CÉRON, 2009, p. 131).

na linguagem. Por isso também a transpõe como o gesto ultrapassa os seus pontos de passagem. No próprio momento em que a linguagem enche nossa mente até as bordas, sem deixar o menor espaço para um pensamento que não esteja preso em sua vibração, e exatamente na medida em que nos abandonamos a ela, a linguagem vai além dos 'signos' rumo ao sentido deles. E nada mais nos separa desse sentido (MERLEAU-PONTY, 2004, p. 71).

A linguagem é um dos elementos da cultura e é revestida de fragmentos que lhe conferem um todo elaborado. A letra da canção *Noite dos Mascarados*, composta em 1966, por Chico Buarque, ilustra a questão da linguagem e da comunicação na perspectiva de Merleau-Ponty.

NOITE DOS MASCARADOS

Chico Buarque, 1966

- Quem é você?
- Adivinha, se gosta de mim!
- Hoje os dois mascarados
- Procuram os seus namorados
- Perguntando assim:
- Quem é você, diga logo...
- Que eu quero saber o seu jogo...
- Que eu quero morrer no seu bloco...
- Que eu quero me arder no seu fogo.
- Eu sou seresteiro,
- Poeta e cantor.
- O meu tempo inteiro
- Só zombo do amor.
- Eu tenho um pandeiro.

- Só quero um violão.
- Eu nado em dinheiro.
- Não tenho um tostão.
Fui porta-estandarte,
Não sei mais dançar.
- Eu, modéstia à parte,
Nasci pra sambar.
- Eu sou tão menina...
- Meu tempo passou...
- Eu sou Colombina!
- Eu sou Pierrô!
Mas é Carnaval!
Não me diga mais quem é você!
Amanhã tudo volta ao normal.
Deixa a festa acabar,
Deixa o barco correr.
Deixa o dia raiar, que hoje eu sou
Da maneira que você me quer.
O que você pedir eu lhe dou,
Seja você quem for,
Seja o que Deus quiser!
Seja você quem for,
Seja o que Deus quiser!

A linguagem dá forma e sentido às relações; é construção humana, portanto socioespacial.

Quanto ao conceito de cultura, o mesmo é um tanto escorregadio e difícil de ser definido, como alerta McDowell (1996). No entanto, já há certo consenso em torno da definição. Vejamos alguns conceitos que se aproximam, complementam e orientam o sentido de cultura que baliza a pesquisa.

Cultura é um conjunto de ideias, hábitos e crenças

que dá forma às ações das pessoas e à sua produção de artefatos materiais, incluindo a paisagem e o ambiente construído. A cultura é socialmente definida e socialmente determinada. Ideias culturais são expressas nas vidas de grupos sociais que articulam, expressam e contestam esses conjuntos de ideias e valores, que são eles próprios específicos no tempo e no espaço (MCDOWELL, 1996, p. 161).

Sem se opor à ideia de conjunto, porque é sem dúvida uma orientação bastante interessante, o conceito de cultura para Cosgrove e Jackson (2000, p. 25) adquire também o sentido de “meio pelo qual as pessoas transformam o fenômeno cotidiano do mundo material num mundo de símbolos significativos, ao qual dão sentido e atrelam valores”.

Dessa maneira, a cultura assume o lugar teórico do conjunto de ideias, hábitos e crenças que dão sentido e forma às ações e relações das pessoas no cotidiano do mundo vivido. Cultura e linguagem caminham muito próximas e, por vezes, estão tão imbricadas uma na outra que fica difícil definir quando estamos falando de uma ou de outra. Linguagem é expressão de cultura e cultura também é expressão de linguagem.

Pela linguagem, o homem logra despertar no outro não somente emoções, mas ideias. Por isso se une abstratamente ao outro. Transcende o plano afetivo e [...] radica na própria essência do homem – a espiritualidade. Toda linguagem humana expressa sinais criados pelo homem, e não tem nada de inato. O homem pelas palavras forma sinais de sinais; primeiramente a abstração para formar o conceito, a ideia; a seguir, a expressão ou manifestação externa do conceito pelo termo (palavra). E o maravilhoso é que os sinais são entendidos pelos homens da mesma cultura (ULLMANN, 1991, p. 123).

Heidegger (2008, p. 39) designa com “a palavra ‘cultura’ o espa-

ço em que se desenrola a atividade espiritual e criadora do homem. A cultura pertence à ciência, sua prática e organização. Na cultura, a ciência se insere entre os bens que o homem preza e a que, por vários motivos dedica seu interesse”.

Assumimos nesta pesquisa que a canção é uma linguagem, assim como o é a literatura. Ambas são manifestações da arte e da cultura e, portanto, são espaciais por natureza.

A literatura é uma linguagem da arte. Mas nem todo o escrito é literatura, assim como nem tudo o que é considerado literatura pode ser chamado de obra de arte. No entanto, como as outras disciplinas – como a música – a literatura é a via que emprega os artistas que optam pela palavra como meio de expressão, para traduzir a realidade do seu universo pessoal. A literatura permite associações inerentes com a música e com as outras artes plásticas. A primeira associação se dá pelo jogo gráfico da letra, pela musicalidade que deriva de suas leituras; a segunda, pelas imagens que podem configurar-se, por exemplo, segundo a disposição das letras e palavras sobre uma folha (CÉRON, 2009, p. 129, tradução nossa)²⁵.

A respeito da experiência da expressão, Merleau-Ponty (1974, p. 26) observa que “quando alguém – autor ou amigo – soube exprimir-se, os sinais são logo esquecidos, só permanece o sentido, e a

25 La literatura es un lenguaje del arte. Pero ni todo lo escrito es literatura, ni todo lo que se considera literatura tiene por qué llamarse obra de arte. Sin embargo, como las otras disciplinas – música – la literatura es la vía que emplean los artistas que optan por la palabra como medio de expresión, para traducir la realidad de su universo personal. La literatura permite asociaciones inherentes con la música y las artes plásticas. La primera se da por el juego gráfico de la letra, por la musicalidad que deriva de sus lecturas; la segunda por las imágenes que pueden configurarse, por ejemplo, según la disposición de las letras y las palabras sobre una hoja (CÉRON, 2009, p. 129).

perfeição da linguagem passa despercebida [...] nisso mesmo está a virtude da linguagem, é ela que nos atira ao que significa.”

Segundo Melo (2011, p. 24), “utilizar as palavras de modo adequado é o desafio posto ao sujeito diante da linguagem, ou seja, diante do diálogo e do encontro consigo mesmo e com os outros de si”.

Conceber o homem como produtor de cultura, no sentido de atribuir valores às coisas, símbolos, signos e tudo o que o cerca é pensar além da linguagem *per si*, é compreender a trama que envolve o homem, é aproximar-se do humanismo – da consciência humanista. O humanismo consagra o homem como medida de todas as coisas e o conhecimento se dá a partir da subjetividade do saber (HUSSERL, 1990).

A leitura que fazemos do mundo e o sentido que encontramos nas geografias reveladas pela letra da canção são possíveis quando observados pela teoria humanista que dá sentido à vida.

A Geografia como ‘oxigênio da alma’, é uma das formas de humanismo. Ela é humanista, ainda, de outra maneira, no sentido de que é, também, o homem que procura os navegantes e os escritores através da realidade geográfica, o homem como centro de interesse e ocasião de uma renovação de ideias (DARDEL, 2011, p. 82).

Para Holzer (1997, p. 80) pensar sobre o mundo é fundamental para que se compreenda a relação “entre a ciência geográfica essencial, ou fenomenológica, e a sua essência, que pode ser denominada geograficidade”. Para Dardel (2011), a eidética do espaço é a Geografia e a *geograficidade* é a essência geográfica do “ser e estar no mundo”.

A geograficidade, enquanto essência, define a relação do ‘ser no mundo’, e não do ‘ser no espaço’. Isto é fácil de compreender a partir da consulta a qualquer dicionário, onde o espaço é definido como: distância entre dois pontos, ou área ou volume entre limites determi-

nados; ou lugar cuja área pode conter alguma coisa; ou extensão indefinida; ou o próprio Universo (HOLZER, 1997, p. 80).

Segundo Stein (2004, p. 15), “não podemos falar do mundo a não ser falando da linguagem. Não podemos falar do mundo a não ser falando a partir de nós mesmos.” A exemplo de Stein, Ullmann afirma que

[...] na linguagem ecoa, por assim dizer, a profundidade do ser humano, porque mediante ela, se veraz, o homem pode revelar-se. A linguagem permite a interligação das culturas, através de símbolos que transcendem a mera emissão de sons e palavras. Pela linguagem, o homem ordena o universo e fá-lo penetrar na subjetividade mais íntima e provoca o diálogo intersubjetivo (ULLMANN, 1991, p. 132).

Quanto à relação entre linguagem e arte, pode-se afirmar que tanto a poesia quanto a letra de uma canção representam a materialização dessa relação. A letra da canção tem potência na linguagem para comunicar, para dar sentido e para revelar a essência das trocas entre os sujeitos.

2.2 Aproximações entre a linguagem e a canção

A linguagem e a canção são expressões culturais, produzidas pelo homem com poder de comunicar, ler e interpretar o mundo. Diversas investigações asseguram que é muito provável que música e linguagem tenham tido uma origem comum e tenham se desenvolvido de forma paralela (BUENO, 2007; CAZNOK, 2008; FUBINI, 2002; GARCIA, 2005; NUNES, 2008; ROUSSEAU, 1978; TATIT, 2002).

Sobre as aproximações entre música e linguagem, o italiano Enrico Fubini (2002, p. 151), um dos pesquisadores mais dedicados à questão da estética musical, afirmou que, no século XVIII, a reflexão

sobre a origem da linguagem era ligada à origem da música e considerava-se música e linguagem como cooperadoras de uma origem mítica na qual o sentido se confundia com a estética musical.

Uma das primeiras reflexões teóricas de que se tem registro sobre a relação da canção com a poesia teve origem na Grécia, com Platão (2006), que foi um dos primeiros a debruçar-se sobre as artes em seu discurso sobre a República. Para Platão (2006), a música (concebida como som) deveria permitir a escuta da palavra, que era a expressão máxima da arte.

Segundo Platão (2006), o real possui graus diferenciados de apreciação, cabendo aos artistas, em suas diferentes habilidades, representá-lo. A poesia imita o homem em todas as suas contradições internas, conflitos e (in)felicidades. E, ao representar os sentimentos, lança-os como verdades aparentes. Este é um dos elementos que torna a poesia factível e próxima dos homens. Mas com isso dificulta-se a educação do homem, na medida em que dando à ilusão de verdade, afasta-o do conhecimento pleno do ser. O poeta, segundo Platão (2006), é um formador de opiniões, por isso não tem lugar em uma cidade cuja constituição é regida pela Filosofia, pela razão. Por viver a contradição na sua essência, a poesia se alimenta e revela aos homens a vida, enquanto manifestação da arte.

A relação entre a linguagem e a música teve origem na Antiguidade, porém os estudos sobre as aproximações entre ambas são bem mais recentes. As teorias sobre a origem comum da música e da linguagem tiveram seu apogeu no século XVIII, sobretudo com o interesse de Jean-Jacques Rousseau (1712-1778).

Rousseau certamente não foi o primeiro a realizar a tentativa de explicar a natureza, tanto da linguagem como da música, referindo-se às origens comuns de ambas. Mas apresentou os conceitos de expressão e criação referindo-se à linguagem e à música, acentuando o caráter imaginativo muito mais do que o racional (FUBINI, 2002, p. 109).

Anteriormente a Rousseau, as reflexões sobre a música e a linguagem foram feitas pelo compositor Jean-Phillippe Rameau (1682-1764) para quem a música é linguagem privilegiada de sensibilidade e razão, pois expressa a um só tempo as emoções e os sentimentos frente à face racional do mundo²⁶.

Rousseau (1978) não compartilha das ideias sobre razão e sensibilidade de Rameau e apresenta sua teoria assentada no valor dos sentimentos e das emoções, sublimando a natureza e o modo de vida pautado na simplicidade. A música para Rousseau (1978) é a linguagem original do coração e não da razão.

O interesse de Rousseau pela origem comum da linguagem e da música estava amparado, sobretudo, no contexto da época que fomentava estudos dessa natureza, e suas reflexões buscavam apresentar com profundidade a relação de integração recíproca como premissa da origem de ambas.

No fundo, considerar a música intimamente ligada e dependente da linguagem é lugar comum durante todo o século XVIII. [...] a novidade no discurso consiste principalmente em julgar a língua não como uma entidade abstrata e imutável, ou produto de uma razão eterna e igual em qualquer tempo e lugar, mas sim como a imagem fiel e viva do caráter de cada lugar. Este conceito foi apenas apontado em *Lettre*, mas só foi desenvolvido alguns anos mais tarde, com muito maior amplitude e profundidade no *Essai sur l'origine des langues*. No entanto, a razão para o interesse [...] foi ter considerado sobre uma nova base o encontro entre a música e a poesia (FUBINI, 2002, p. 106, tradução nossa)²⁷.

26 O confronto entre as ideias de Rousseau e Rameau sobre música e linguagem pode ser aprofundado com a leitura da dissertação *A música sob a perspectiva crítica de Rousseau: uma análise da carta sobre a música francesa*, de autoria de Daniela de Fátima Garcia, defendida em 2008, no Departamento de Filosofia da UNICAMP.

27 En el fondo, considerar la música estrechamente unida y dependiente del lenguaje es un lugar común en todo el XVIII(...) la novedad de su discurso

Segundo Rousseau, a música é a “voz da natureza” e exprime as paixões humanas sem passar pela mediação da razão. “Os sons, na melodia, não agem em nós apenas como sons, mas como sinais de nossas afeições, de nossos sentimentos. Desse modo, despertam em nós os movimentos que exprimem e cuja imagem neles reconhecemos” (ROUSSEAU, 1978, p.191).

Para Lótman (1996) é a partir da língua que ocorre a cultura-lização do mundo, ou seja, a natureza, seus fenômenos e fatos se humanizam. Em outras palavras, o pensamento se constrói e a cultura se descreve em textos. A língua, enquanto cultura, também se expressa na dança, no teatro, no *design*, na moda e na música (em letras de canções). A cultura é escrita em diferentes códigos, que são chamados de códigos culturais. Uma poesia, por exemplo, reconstrói o mundo de maneira particular. Contém referências do texto escrito, mas se apresenta de forma específica e propõe conotações estruturadas pela língua, pela forma e pelos sentidos que são buscados na memória da cultura.

Os sinais de afeição e sentimento que a língua associada à linguagem expressa através da música podem ser observados na letra da canção *Rosa dos ventos*, de Chico Buarque. A afeição está presente em toda a letra da canção e as rimas utilizadas nos versos *trágico-pálido*, *lágrima-lástima*, *trevas-pregas-pedras*, entre outros fazem a contraposição dos sentimentos que no enredo assumem a feição da angústia. A letra da canção apresenta elementos que descortinam um lugar a partir das características espaço-temporal-afetivas.

consiste sobre todo en juzgar la lengua no como una entidad abstracta e inmutable, el producto de una razón eterna e igual en cualquier tiempo y lugar, sino como fiel y viva imagen del carácter de cada lugar. Este concepto está apenas apuntado en la *Lettre*, pero será desarrollado algunos años después con mucha mayor amplitud y profundidad en el *Essai sur l'origine des langues*. Sin embargo, el motivo de interés [...] es haber considerado sobre nuevas bases el encuentro entre música y poesía (FUBINI, 2002, p. 106).

ROSA DOS VENTOS

Chico Buarque, 1969

E do amor gritou-se o escândalo
Do medo criou-se o trágico
No rosto pintou-se o pálido
E não rolou uma lágrima
Nem uma lástima
Pra socorrer

E na gente deu o hábito
De caminhar pelas trevas
De murmurar entre as pregas
De tirar leite das pedras
De ver o tempo correr

Mas sob o sono dos séculos
Amanheceu o espetáculo
Como uma chuva de pétalas
Como se o céu vendo as penas
Morresse de pena
E chovesse o perdão

E a prudência dos sábios
Nem ousou conter nos lábios
O sorriso e a paixão

Pois transbordando de flores
A calma dos lagos zangou-se
A rosa dos ventos danou-se
O leito do rio fartou-se
E inundou de água doce

A amargura do mar

Numa enchente amazônica
Numa explosão atlântica
E a multidão vendo em pânico
E a multidão vendo atônita
Ainda que tarde
O seu despertar

A letra da canção passeia por um espaço tensivo construído pelo sentimento de mal-estar provocado pela ansiedade presente em toda a letra. Alguma coisa séria está no ar e em vias de acontecer. O momento histórico da composição nos remete ao período de repressão vivido no Brasil nas décadas de 1960 e 1970. As geografias de mundo reveladas pela letra da canção estão associadas a um tempo e a um espaço em que o medo era tão grande que se tornou trágico.

O sujeito do discurso, o eu, que caminha pela letra da canção, segue numa busca pela liberdade, ainda que *caminhando pelas trevas e tirando leite das pedras*. A tensão é marcada como um momento em que tudo deveria ser feito à espreita, com cautela. *Rosa dos ventos*, não por acaso o título da canção, é um instrumento de orientação, nome da estrela dos pontos cardeais e colaterais que representam direção, sentido, ordem e, no limite, indicam um caminho. A letra da canção indica a ausência de caminho, a falta de perspectiva ou ainda o desejo de mudança de um futuro ainda incerto e pouco seguro; revela um mundo restrito sem muita entrada de luz, vida e energia e também um mundo sufocado em doses de amargura.

A música marca cada momento da vida nacional e influencia atitudes coletivas. Segundo Guimarães (1998), em pesquisa sobre música negra no Brasil.

A música pontua cada momento da vida nacional, chegando a ter o poder de influenciar atitudes cole-

tivas. A força da linguagem musical no Brasil reside em sua capacidade de difundir ideias muito além do que são capazes quaisquer outras formas de ações ou organizações, sejam políticas ou culturais. A música é um caminho, ao lado, da televisão para se chegar aos milhões de analfabetos desse país, que têm na palavra falada e cantada a possibilidade de conhecer e ser informada. Além de poeta, é necessário saber ouvir este país, se quisermos compreendê-lo (GUIMARÃES, 1998, p. 11).

Letras de canções revelam geografias de mundo não apenas por conter referências espaciais, mas também por apresentar um mosaico de referências onde o espaço – lugar, mundo, próximo ou distante, real/concreto ou abstrato/fictício – associado às referências temporais, manifesta sentimentos, afeições e percepções do mundo. Não se pode pensar tempo e espaço de forma isolada, assim como não se pode pensar lugar e mundo de maneira antagônica.

A magia da música, expressa nas letras das canções, se apresenta como possibilidade de leitura do mundo a partir da obra de arte e do comportamento do sujeito no mundo, quer seja ele o próprio artista, quer seja o leitor (ouvinte) da obra. As experiências de mundo são trocas e relações entre o saber e o aprender, uma rede de sentido que revela as afeições e os sentimentos dos sujeitos com o mundo a partir da letra da canção. A canção é produto da cultura e é arte, e nesta simbiose grafa o espaço, apresenta as feições do lugar no tempo em que é construída.

2.3 Aproximações com a arte

Para Heidegger (2003, p. 232) “o que é arte é uma pergunta a que nenhuma resposta se pode dar. E o que parece ser uma resposta é apenas um sinal que guia a pergunta”. Diante da reflexão de Heideg-

ger uma advertência se faz necessária quando se inicia a aproximação com a arte, em especial quando se caminha pelas tortuosas estradas da conceituação, uma vez que a definição de algo não é suficiente para compreender sua totalidade.

Collingwood (1960) alertou que a definição exige, por demasia, os detalhes do objeto ou conceito a ser definido e, com isso, perde-se a possibilidade de ampliar e incluir as relações que acabam no limite, contribuindo para conhecer o conceito em sua profundidade e tudo o mais que o rodeia. Para poder construir uma definição ou uma teoria de algo, basta ter uma ideia clara desse algo, afirma Collingwood (1960) que definições não são de grande valia.

A fim de construir uma definição ou uma ‘teoria’ (o que é o mesmo) de alguma coisa, basta ter uma ideia clara do que é essa coisa. Ter uma ideia clara da coisa nos coloca em posição de reconhecer o que é e enxergá-la. Da mesma forma que ter uma ideia clara de um determinado edifício nos coloca em posição de reconhecê-lo quando estamos diante dele. Definir uma coisa é como explicar onde está o edifício ou indicar a sua posição no plano; assim, será necessário conhecer sua relação em um tempo e em um espaço, com outras coisas. Se as ideias dessas outras coisas são vagas, a definição certamente será, mas se for possível compreender a relação das coisas a definição será apropriada (COLLINGWOOD, 1960, p. 12).

Posto que o mosaico de reflexões nos ajuda a compreender ou ter uma ideia mais clara sobre a arte, a primeira contribuição advém de Bosi (2006), para quem a arte é formada por “objetos consagrados pelo tempo, e que se destinam a provocar sentimentos vários, e entre estes um, difícil de precisar é o sentimento do belo” (BOSI, 2006, p. 7).

A arte é um fazer. A arte é um conjunto de atos pelos quais se muda a forma, se transforma a matéria oferecida pela natureza e pela cultura. A arte é espacial, pois identifica e representa historicamente

os lugares. Neste sentido, qualquer atividade humana desde que conduzida regularmente a um fim, pode chamar-se artística. Mas nem sempre foi assim.

Hegel (2001), um dos precursores dos estudos sobre a arte e a estética, afirmava que desde a Antiguidade, a arte era uma forma de conhecimento e, segundo ele, os gregos dividiam a arte em seis grupos: a pintura, a escultura, a oratória, o teatro, a poesia, a música e a dança. Foi somente na Europa do século XVIII que as manifestações artísticas foram classificadas em dois grupos: as belas artes e as belas letras. As belas artes eram seis: a arquitetura, a escultura, a pintura, a gravura, a música e a coreografia. Das belas letras faziam parte a gramática, a eloquência, a poesia e a literatura.

Stefani (2009) lembra que foi Ricciotto Canudo quem sugeriu a classificação do cinema como arte e o rótulo de “sétima arte” foi uma referência às seis artes já classificadas no grupo das belas artes. Para Canudo, o cinema continha o que ele chamava de “artes do espaço” e “artes do tempo”. Atualmente, as sete artes são compreendidas pela música, dança, pintura, escultura, literatura, teatro e cinema e todas elas contêm referências espaciais.

A arte trabalha essencialmente com as situações, impasses e anseios desencadeados pelas transformações sociais e espaciais. Ela vive de registrar o novo, em suas manifestações socioespaciais, com suas implicações no interior da sociedade e nas relações entre os homens.

O que a arte vai registrar não são conceitos retirados do confronto entre o novo e o velho, mas imagens sensíveis registradas, como fatos vividos ou passíveis de serem experimentados e que se desenvolvem de forma verossímil no desenrolar do enredo. O que a arte nos mostra são particularidades de eventos, faces escolhidas pelo autor que refletem o caráter vital das experiências subjetivas e/ou sociais. A arte propõe-se a uma oscilação, um movimento ininterrupto entre o universal e o particular e isto por si só é espacial. Todavia existe uma diferença entre a obra de arte e a arte.

[...] o conceito de arte não define categorias de coisas mas um tipo de valor [...] ligado ao trabalho humano, e suas técnicas são relacionadas a uma atividade operacional. [...] o valor artístico de um objeto é aquele que se evidencia na sua configuração visível ou perceptível [...] como significante quando uma consciência lhe acolhe o significado, ou seja, uma obra só é arte na medida em que a consciência que a percebe a julga como tal (ARGAN, 1995, p. 159).

O artista no processo de criação da obra pensa o mundo, contribuindo, dessa forma, com a construção do mesmo. Assim, produzir arte é fundamentalmente produzir conhecimento. Porém, tal conhecimento é um conhecimento peculiar que, em determinados momentos, se aproxima e, em outros, se afasta do conhecimento científico, mas nem por isso deixa de ser conhecimento e leitura do mundo. A arte, em suas manifestações diversas, apresenta uma leitura do mundo ao mesmo tempo em que cria e, com isso, oferece diferentes linguagens para compreender e interpretar o mundo e os lugares.

Segundo Lukács (1968), a arte não fixa apenas aspectos singulares em sua ocorrência ocasional – como conflitos, alegrias, impulsos, desejos, vitórias, insucessos – mas também o destino das pessoas sob uma perspectiva social, cultural, moral, ética, em uma projeção que incorpora condições humanas dentro de determinados grupos ou comunidades. Vemos aí fatos que ultrapassam dimensões restritas e individuais para se projetarem no espaço maior do tecido social e dos seus valores culturais e estruturais.

A originalidade, para Lukács (1968), funda-se igualmente naquilo que o crítico considera fundamental na arte. Se as mudanças histórico-sociais estão no centro da produção artística, elas estão igualmente na originalidade, sob a forma do novo. Original é a arte que reflete os acontecimentos de um determinado contexto histórico, expondo os aspectos novos que esta injunção traz, e expondo também os conflitos que se travam entre o velho e o novo.

Kosic (1969) afirma que a totalidade concreta é, sobretudo, co-

nhecer a realidade. Outrossim, a obra de arte exprime o mundo, enquanto o cria, e é reveladora, desmistificadora e revolucionária, “por esta razão, a arte e a filosofia possuem para o homem o significado específico e uma missão particular. Na sua função, a arte e a filosofia são para os homens vitalmente importantes, inestimáveis e insubstituíveis” (KOSIC, 1969, p. 117).

Marandola Jr. (2008a) apresenta uma sóbria e pertinente reflexão sobre a importância da arte e sua relação com a Geografia.

A capacidade de produzir arte faz parte daquilo que torna o homem único. A ciência moderna, no entanto, tratou de dissociar arte de pensamento e, com isso, ciência de arte. A Geografia, enquanto ciência moderna respeitou essa separação, embora em certos momentos tenha se utilizado de descrições artísticas como ilustração para seus trabalhos, em especial as literárias. Nas reestruturações epistemológicas contemporâneas, no entanto, reconduzir a Geografia para seu encontro com a Arte é tanto necessário quanto imprescindível para seu desenvolvimento. Isso não ocorre apenas pela incorporação da arte como documento, mas, sobretudo como símbolo e marca de um espaço-tempo cultural (MARANDOLA JR., 2008a, p.1).

Pensar o mundo a partir da arte exige muito mais do que ler documentos: exige ouvir registros que podem ser feitos pelas letras das canções; exige ler pinturas com referências geográficas; exige apreender o mundo e o lugar pela visão do artista e perceber as marcas do espaço, do tempo e da cultura que estão registradas na obra artística, seja ela um poema, um quadro ou uma letra de canção.

Sobre a questão da temporalidade e da arte, algumas questões levantadas por Argan (1995) merecem destaque, pois acrescentam informação ao debate sobre a arte contemporânea: “aquilo que determina e justifica nossa interpretação da arte do passado é a situação

da nossa cultura e especialmente, como é fácil entender, nossa cultura artística. Não é possível entender a arte do passado se não se entender a arte do próprio tempo” (ARGAN, 1995, p. 27). Para Argan, os estudos sobre a arte estão condicionados à compreensão que temos da mesma no presente, uma vez que ela é determinada historicamente. Caznok (2008) sobre a obra de arte reflete que o trabalho do artista é dotado de muitos sentidos.

Um artista não somente cria e exprime uma ideia, mas ainda desperta as experiências que a enraizarão em outras consciências. E se a obra for bem-sucedida, terá a potência de transmitir-se por si. Quer dizer, seguindo as indicações da peça musical, do quadro ou do livro, tecendo comparações, tateando de um lado e de outro, conduzindo pela confusa clareza de um estilo, o leitor, o ouvinte ou o espectador acaba por reencontrar o que se lhe quis comunicar (CAZNOK, 2008, p. 12).

O que torna a arte tão especial e insubstituível é que ela contém um mosaico de ideias e sentidos que nos coloca em contato com os sentidos do mundo. A arte, nas palavras de Merleau-Ponty (1974),

[...] nos fornece emblemas dos quais jamais pararemos de desenvolver o sentido, e, justamente porque se instala e nos instala num mundo do qual não temos a chave, nos ensina a ver e nos faz pensar como nenhuma obra analítica pode fazê-lo, porque nenhuma análise pode encontrar num objeto outra coisa além do que nele pusemos (MERLEAU-PONTY, 1974, p. 100).

A arte revela caminhos e possibilidades de acessar uma consciência sobre o mundo que nasce da percepção. Esta é orientada pela linguagem, pela cultura e pela geografia as quais, de maneira orgânica e integrada, revelam o mundo e o lugar, e nos apresentam uma leitura de mundo baseada nas relações, nas possibilidades, nos sentidos e nos

sentimentos evocados pela arte.

A letra da canção é uma manifestação artística que revela geografias de mundo uma vez compreendidas como possibilidades e sentidos da existência do sujeito na relação com o mundo em suas referências espaciais, temporais e sentimentais – os afetos e as percepções que são construídas pelo sujeito na inter-relação com o mundo.

Revelar geografias é apresentar a trama das referências espaciais e temporais que são tecidas pela memória sensorial e dão sentido e existência ao mundo e ao sujeito.



O pensamento geográfico e as aproximações com o humanismo

*Comunico finalmente
Que há lugar na poesia
Pode ser que você tenha
Um carinho para dar
Ou venha pra se consolar
Mesmo assim pode entrar
Que é tempo ainda, aí²⁸*

Algumas perguntas norteiam os estudos e auxiliam no caminhar da pesquisa. A primeira pergunta é: por que investigar o lugar nos estudos de Geografia e música? A segunda, qual é a relação existente entre o lugar, o mundo e a Geografia? Uma vez que estamos falando de “lugar” faz-se necessário explicitar a concepção adotada na tese.

O pressuposto para pensar a Geografia na atualidade é tomá-la como uma ciência que busca a compreensão das relações socioespaciais e que se volta para o lugar para compreender e interpretar o sentido das relações.

O saber geográfico dá forma a uma emoção, o que significa dizer que ele ordena a memória: para restituir a própria natureza desse choque, para guardar a intensidade, a linguagem deverá ir direto à presença

28 Texto extraído da canção *Benvinda*, de Chico Buarque, composta em 1968, para o IV Festival da Música Popular Brasileira promovido pela TV Record em dezembro do mesmo ano. A canção ficou em sexto lugar no júri oficial e em primeiro no júri popular.

da imagem, a seu poder de evocação e de fixação de uma direção do sentido (BESSE, 2011, p. 133).

Vivemos e nos relacionamos com um mundo cheio de significados. O debate sobre o lugar está imbricado na reflexão sobre o mundo, uma vez que construir o lugar é também construir a nós mesmos.

Compreender um lugar consiste em traduzir a emoção bruta que esse encontro faz nascer e crescer em nós, em outra linguagem possuidora de um poder de elucidação. Compreender é interpretar um sentido imediatamente percebido porque pertence ao próprio lugar (BESSE, 2011, p. 130).

O mundo está para o lugar na mesma proporção e importância que o lugar está para o mundo, pois, de acordo com Santos (2009, p. 315) “cada lugar é a sua maneira o mundo” o mesmo autor ainda complementa que “no lugar – um cotidiano compartilhado entre as mais diversas pessoas, firmas e instituições – cooperação e conflito são a base da vida em comum” (SANTOS, 2009, p. 322).

Construímos o lugar na mesma medida em que os lugares nos constroem. Esse debate é acolhido com certo conforto pela Geografia, quando realizado nas bases do humanismo.

Para a fenomenologia, mundo e lugar são vistos como um par essencialmente inseparável, algo como o par espaço e lugar para a geografia. A dialética entre ‘mundo’ e ‘lugar’ é mais antiga e arraigada do que a do par ‘espaço’ e ‘lugar’. Na geografia, esse par vem sendo discutido muito recentemente, e considero que envolve essências espaciais de natureza muito diversas: o ‘lugar’ está ligado a vivências individuais e coletivas a partir do contato do ser com seu entorno; enquanto o ‘espaço’ é uma racionalização abstrata, uma construção mental, que busca uniformizar e homogeneizar o ‘suporte físico’ (HOLZER, 2012, p. 290).

A introdução da fenomenologia nos estudos geográficos, pelo coletivo humanista norte-americano pós-década de 1960, foi responsável pela valorização do conceito e da essência de *lugar*, que até então constava de forma marginal nas discussões da disciplina.

Um dos importantes desenvolvimentos na Geografia Cultural, no último quarto do século XIX, foi a ascensão de um movimento denominado *Geografia Humanista*, que se aproxima fortemente da obra de Husserl, de Heidegger e de Merleau-Ponty, entre outros. Esse movimento enfatiza o conceito de lugar como uma noção central e determinante na investigação geográfica e tem como expoentes Yi-Fun Tuan, Edward Relph, Anne Buttimer e David Seamon, para citar alguns.

De fato, a Geografia Humanista tem sido aliada a um modo de pensamento ambiental orientado para o estudo do lugar, e da Geografia concebida como uma ciência das essências que se referem à existência humana e à nossa experiência de mundo (HOLZER, 1997, p. 79).

A palavra ‘lugar’ significa originariamente ponta de lança. Na ponta de lança, tudo converge. No modo mais digno e extremo, o lugar é o que reúne e recolhe para si. O recolhimento percorre tudo e em tudo prevalece. Reunindo e recolhendo, o lugar desenvolve e preserva o que envolve não como uma cápsula isolada, mas atravessando com seu brilho e sua luz o que recolhe de maneira a somente assim entregá-lo à sua essência (HEIDEGGER, 2008, p. 27).

O lugar, como uma entidade socialmente construída, é necessariamente investido de significado humano na perspectiva humanista e, segundo Besse (2011, p. 133), “o lugar deve ser compreendido pelo geógrafo porque ele faz parte de suas possibilidades de existência, porque no fundo ele desvela uma possibilidade de ser no mundo, com o qual o geógrafo se comunica ‘lateralmente’”.

Ao discorrer sobre o cotidiano, Certeau (2012) pondera sobre o espaço a partir das estruturas narrativas, ou seja, enquanto as práticas espaciais são vistas como ações narrativas que se referem ao espaço, o lugar é visto como derivação do espaço. Segundo o autor, a partir do momento em que os relatos se referem ao espaço, eles também organizam os lugares e conferem alguma identidade a eles.

Certeau utiliza a noção de estruturas narrativas como decodificadores do espaço e, portanto, como meios de ler o lugar: ler a cidade, ler o cotidiano, ler os afazeres e ler as práticas humanas realizadas no lugar (CERTEAU; GIARD; MAYOL, 2003). Desta forma, o lugar se apresenta no pensamento de Certeau (2003, 2012) como uma relação entre elementos que definem equilibrada e harmonicamente um determinado campo, ou um determinado espaço. O lugar não está separado da ação humana, porém é dependente dela e está nela imbricado.

Dessa forma, o lugar não tem o mesmo significado para todos os seres. Um ser relaciona-se com o lugar de forma diferente de outro ser. O espaço em si é uma dimensão vazia sem contornos e definições precisas. Adota sentidos distintos e acepções diferenciadas não só nas diversas áreas do conhecimento, como também, e até mesmo, dentro de uma mesma área como ocorre na Geografia, por exemplo. Nesse sentido, Corrêa (1995, p. 15) explicita que “a palavra espaço tem o seu uso associado indiscriminadamente a diferentes escalas, global, continental, regional, da cidade, do bairro, da rua, da casa e de um cômodo no seu interior.” Acompanhando a reflexão de Corrêa (1995), a noção de espaço aos poucos vai adquirindo distintas formas. Na Geografia Humanista, o espaço adquire sentidos mais amplos e contornos ainda menos precisos e, talvez por esta razão, assuma um papel de destaque quando incorpora as categorias de lugar e paisagem e seu sentido geográfico.

A paisagem torna-se um conceito revalorizado, assim como a região, enquanto o conceito de território

tem na Geografia Humanista uma de suas matrizes. O lugar passa a ser o conceito-chave mais relevante, enquanto o espaço adquire, para muitos autores, o significado de espaço vivido (CORRÊA, 1995, p. 15).

A Geografia, segundo Relph (1979, p. 16), necessita de uma abordagem fenomenológica, uma vez que os espaços são vividos e não somente percebidos, sentidos ou representados. Sendo assim, existem inúmeros espaços, porque existem várias experiências espaciais. A geograficidade está presente em todos os momentos da vida. Para Relph (1979), os lugares são intercambiáveis e sem fronteiras definidas, como as paisagens e os espaços que coincidem se alinham, se justapõem e se diferenciam em um jogo permanentemente mutável.

Desta forma, para Relph (1979) e Corrêa (1995), lugar é o conceito-chave quando se fala de espaço vivido e, para a Geografia Humanista, os dois conceitos, em muitas ocasiões, tornam-se sinônimos. O lugar assume valores e significados especiais para aqueles que nele vivem e é carregado de emotividade, fruto das relações pessoais.

Os pertences, parentes, amigos e a base territorial experienciada fazem parte do acervo íntimo do indivíduo. Pausa, movimento e morada conferem ao mundo vivido a distinção de lugar. As experiências nos locais de habitação, trabalho, divertimento, estudo e dos fluxos transformam os espaços em lugares, carregam em si experiência, logo, poesia, emoção, sensação de paz e segurança dos indivíduos que estão entre os “seus”, tem uma conotação de pertinência por pertencer à pessoa e esta a ele, o que confere uma identidade mútua, particular aos indivíduos. Assim, o lugar é recortado emocionalmente nas experiências cotidianas. [...] Os geógrafos humanísticos insistem que o lugar é o lar, podendo ser a casa, a rua, o bairro, a cidade ou a nação. Enfim, qualquer ponto de referência e identidade (MELLO, 2003, p. 102).

O cotidiano é a categoria da existência que se presta a um tratamento geográfico do mundo vivido nas palavras de Santos (2009, p. 315). Se o espaço adquire sentido quando associado ao vivido e reflete o lugar e o mundo, a partir das relações, o mesmo acontece com o mundo e com o lugar. O espaço sem as relações, com o lugar ou com o mundo perde o sentido.

Para diferentes indivíduos, os espaços e os lugares podem não coincidir. O espaço, que para alguns adquiriu um status de lugar, para outros, poderá nada representar. De outra maneira, o que era há alguns segundos um espaço, poderá assumir a posição definitiva de lugar, na representação que um indivíduo faz desse espaço. É vice-versa. O que um dia foi um lugar carregado de boas impressões, poderá se tornar um espaço, ou um lugar topofóbico, por associação com eventos traumáticos ou desagradáveis ao indivíduo (TUAN, 1983, p. 155).

Em Heidegger, encontramos outra estrada para o caminhar teórico sobre o lugar.

Nessa tentativa de pensar, atentamente, tanto a relação entre lugar e espaço como também o relacionamento entre homem e espaço, a essência das coisas, que são lugares e que chamamos de coisas construídas, ganha luz. [...] O lugar acolhe, numa circunstância, a simplicidade de terra e céu, dos divinos e dos mortais, à medida que edifica em espaços a circunstância (HEIDEGGER, 2008, p. 137).

A ideia de circunstância – compreendida como estado ou condição de uma pessoa ou de uma coisa em determinado momento – associada à ideia de lugar reverbera no pensamento de Heidegger e caminha ao encontro da ideia de habitar e de pertencimento: “A referência do homem aos lugares e através dos lugares aos espaços repousa no habitar. A relação entre o homem e o espaço nada mais é

do que um habitar pensado de maneira essencial” (HEIDEGGER, 2008, p. 27). Marandola Jr. (2012, p. 228), em trabalho recente sobre o *Lugar enquanto circunstancialidade*, inicia a reflexão, resgatando a importância que o lugar tem no cotidiano e como é a partir dele que nos inserimos no mundo:

É pelo lugar que nos identificamos, ou nos lembramos, constituindo assim a base de nossa experiência no mundo. A circunstancialidade [...] advém da possibilidade de abertura para compreender enquanto eventualidade relativa uma posição e uma situação que enfatiza o sentido relacional do ‘ser e estar no mundo’, ao mesmo tempo que dá o devido peso à realidade fenomênica do ‘ser aí’ e sua espacialidade. (MARANDOLA JR., 2012, p. 230).

A circunstancialidade é pensada a partir da ideia de mundo circundante de Heidegger (2005) e “lugar, enquanto circunstancialidade, é a busca por um entendimento fenomenológico da experiência contemporânea, a qual não pode se furtar da resistência do espaço às nossas intencionalidades e volições” (MARANDOLA JR., 2012, p. 230).

O que se mostra fundamental na esteira do pensamento sobre o lugar, em Heidegger, é a importância atribuída à relação entre *ser e estar* em seu lugar, relação esta de um autêntico e essencial pertencimento ao lugar. O conceito de lugar, em Heidegger, aponta para uma permanência que comporta em si a mobilidade (PÁDUA, 2005).

Pádua (2005, p. 40), em sua tese sobre Heidegger, alerta que somente a espacialidade mundana pode derivar lugar ou qualquer tipo particular de espaço. O conceito de *espaço*, em Heidegger, assume o sentido de derivado, isto é, sua compreensão se dá a partir da compreensão da espacialidade fática²⁹, que se origina e se revela no mundo. Mundo e lugar, portanto, estão juntos e, são inseparáveis.

29 “Facticidade, segundo Heidegger, é o que caracteriza a existência como

3.1 Espaço, tempo e lugar em Chico Buarque

Saramago (2012) reflete sobre as contribuições de Heidegger em habitar e construir para pensar a gênese do lugar e destaca que:

O elemento poético é, para Heidegger, o que há de mais essencial no habitar do mundo, pois é ele que possibilita o habitar na quadratura, isto é, sobre a terra e sob o céu, ou seja, na proximidade do sagrado. Pensar o construir a partir do habitar na quadratura significa, para Heidegger, pensar antes de tudo a coisa construída, que configura, em si mesma e antes de tudo, um lugar (SARAMAGO, 2012, p. 218).

Ao refletirem sobre o conceito e a importância do lugar na compreensão geográfica do mundo, alguns autores enfatizam a grande influência que o tempo exerce sobre o lugar. Oliveira (2012, p. 3) inaugura a reflexão sobre “Qual o espaço do lugar?”, afirmando que “o sentido do lugar implica o sentido da vida e, por sua vez, o sentido do tempo.” Em outra passagem, a autora complementa que “lugar é um mundo de significados organizados, a um tempo estático e a outro dinâmico; são caminhos que se tornam lugares significativos” (OLIVEIRA, 2012, p. 12).

Na perspectiva ainda da relação tempo e lugar, Chaveiro (2012) acrescenta a noção de corpo e/ou da corporeidade ao debate, o qual assume nova perspectiva.

O lugar é um feixe ininterrupto de relações e, portanto, de práticas espaciais de diferentes sujeitos que, em

lançada no mundo, ou seja, à mercê dos fatos, ou no nível dos fatos e entregue ao determinismo dos fatos. Nesse sentido, a facticidade é um modo de ser do próprio homem e diferente da factualidade que é o modo de ser das coisas” (ABBAGNANO, 2003, p. 492).

sua luta diária pela existência, com valores e símbolos, com sensações e sentimentos, com intencionalidades e motivações, com a sua produção de sentido, transformam o corpo num ator de suas plataformas. Convém sintetizar: os lugares são arenas vitais para – e pela – ação das corporeidades, por onde o mundo torna factível, encarnado, real e possível (CHAVEIRO, 2012, p. 251).

Lugar é antes de tudo espaço, mas é também tempo e o é por diversas razões, como aponta Marandola Jr. (2012, p. 229). Este autor contribui para o debate, destacando a importância da relação entre lugar e espaço ao longo do tempo e das assunções do significado.

O tempo é vivido como memória, e por isso memória e identidade adensam lugar. A memória é a experiência vivida que o significa, definindo-o enquanto tal. Não é à toa que pensar em lugar é mais fácil recuando no tempo: lugar de nascimento, lugar de lembranças, lugar de saudade, lugar de memória, lugar de identidade (MARANDOLA JR., 2012, p. 229).

O tempo vivido como memória é uma característica nas composições de Chico Buarque e é uma das expressões de espaço e lugar. Pode-se afirmar, então, que memória é lugar e espaço. O lugar associado à memória pode ser identificado na letra da canção *Maninha* e nas expressões de espaço que a narrativa apresenta.

MANINHA

Chico Buarque, 1977

Se lembra da fogueira
Se lembra dos balões
Se lembra dos lares dos sertões
A roupa no varal, feriado nacional

E as estrelas salpicadas nas canções
Se lembra quando toda modinha
Falava de amor
Pois nunca mais cantei, oh maninha
Depois que ele chegou
Se lembra da jaqueira
A fruta no capim
Dos sonhos que você contou pra mim
Os passos no porão, lembra da assombração
E das almas com perfume de jasmim
Se lembra do jardim, oh maninha
Coberto de flor
Pois hoje só dá erva daninha
No chão que ele pisou
Se lembra do futuro
Que a gente combinou
Eu era tão criança e ainda sou
Querendo acreditar que o dia vai raiar
Só porque uma cantiga anunciou
Mas não me deixe assim, tão sozinha
A me torturar
Que um dia ele vai embora, maninha
Pra nunca mais voltar...

Composta em 1977, *Maninha* foi a primeira composição de Chico Buarque utilizada como tema da novela *Espelho Mágico*, transmitida pela TV Globo, no mesmo ano da sua composição. O compositor, em entrevista a Wagner Homem, afirma que *Maninha* é uma “canção zangada disfarçada de delicadeza, falando de uma infância imaginária” (HOMEM, 2009, p. 161).

A letra da canção dialoga com as observações de Chaveiro

(2012), apresentando o tempo marcado pela lembrança: “*se lembra da fogueira, se lembra dos balões*”. Quem se lembra, se lembra de algo para representar a lembrança, os verbos da canção são apresentados no tempo passado. A lembrança e a memória são espaço antes de tempo, são *onde* antes de *quando*. A lembrança carrega o lugar e expressa o tempo.

As definições do espaço ou as características do lugar da memória de *Maninha* podem ser associadas à casa, ao jardim, ao quintal, a um espaço de afetividade. Como lembra Tuan (2004), a casa onde se viveu na infância é o primeiro lugar do qual se tem memória, ou ainda, “os pais são para as crianças o seu primeiro lugar”.

No caso da letra dessa canção, o que é lembrado são símbolos (estrelas, amor e jardim), são sensações (os passos no porão, lembranças da assombração), e são sentimentos (as músicas cantadas, o perfume das flores, os sonhos). As lembranças denunciam o lugar da memória que, nesta música, é identificado inicialmente como sertão: “*se lembra dos luares do sertão*”.

A letra da canção é marcada pela passagem do tempo e pela simulação do diálogo entre o *eu* que se dirige a um *tu*, representado pelo pronome *você* – “*Os sonhos que você contou pra mim*” – embora só haja a *voz* da pessoa que resgata a memória, ou que resgata o lugar da memória.

A letra da canção evoca, em dois momentos distintos, referenciais da música brasileira. O primeiro momento ocorre na passagem “*se lembra dos luares dos sertões*” que faz referência à música *Luar do sertão*, de autoria de Luiz Gonzaga, uma importante referência para Chico Buarque. O segundo momento está na passagem “*e as estrelas salpicadas nas canções*”, que faz referência à música *Chão de estrelas*, de Silvio Caldas, também outro importante compositor brasileiro.

O lugar ganha existência telúrica na medida em que o tempo auxilia o resgate da memória. Bosi (2000), em reflexão sobre o encontro dos tempos na poesia, pondera que

[...] a instância poética parece tirar do passado e da memória o direito à existência; não de um passado cronológico puro – o dos tempos já mortos –, mas de um passado presente cujas dimensões míticas se atualizam no modo de ser da infância e do inconsciente. A épica e a lírica são expressões de um *tempo forte* (social e individual) que já se adensou o bastante para ser evocado pela memória da linguagem (BOSI, 2000, p. 132).

O *sertão* na letra da canção reverbera lugar e assume feições próximas da conceituação de Melo (2011).

Sertão é o lugar nominado como sertão, o que se vê, se percebe, se compreende como sertão. Lugar que se propaga, se difunde, se diz sertão. Trata-se, portanto, de um espaço fundamentalmente subjetivo e movente, migrante, mutante, grafável e rasurável e, por isso, de difícil apreensão (MELO, 2011, p. 66).

O sertão é lugar e é também espaço, sobretudo quando assume as características descritivas do local. O sertão pode ser o quintal de uma casa quando tomado por lugar cheio de significados, sensações, cheiros, cores e sentidos, ou pode ser uma porção da Terra. A escala do lugar é tão relativa quanto à escala do sertão. Lugar e sertão são *líquidos* – fluem, correm, assumem a forma dos “recipientes” em que se encontram. Nessa poesia, o sertão de Chico pode, sem dúvida, ser o quintal da casa, lugar recheado de memória, e de um tempo pretérito que guarda lembranças afetivas.

O lugar, no entanto, nem sempre é passado, mas também é tempo no futuro; é o que está *por vir*, é o desconhecido e, por ser ausente, causa sensações, ansiedades e sentimentos do mundo desconhecido. Esse lugar do futuro, construído a partir das temporalidades que ainda estão por vir, também aparece em composições de Chico Buarque, como acontece na letra da canção *Nina*.

NINA

Chico Buarque, 2011

Nina diz que tem a pele cor de neve
E dois olhos negros como o breu
Nina diz que, embora nova
Por amores já chorou que nem viúva
Mas acabou, esqueceu
Nina adora viajar, mas não se atreve
Num país distante como o meu
Nina diz que fez meu mapa
E no céu o meu destino rapta
O seu
Nina diz que se quiser eu posso ver na tela
A cidade, o bairro, a chaminé da casa dela
Posso imaginar por dentro a casa
A roupa que ela usa, as mechas, a tiara
Posso até adivinhar a cara que ela faz
Quando me escreve
Nina anseia por me conhecer em breve
Me levar para a noite de Moscou
Sempre que esta valsa toca
Fecho os olhos, bebo alguma vodca
E vou...

Chico Buarque inicia *Nina*, apresentando-a com *a pele cor de neve*, menção essa feita ao poema *Cantiga para não morrer*, de Ferreira Gullar (1999), que começa com os versos: “*Quando você se for embora, moça branca como a neve, me leve*”.

O poeta (eu lírico) apresenta *Nina* e algumas de suas características, todavia ele ainda não a conhece. Passeia pela letra da canção,

acompanhado do devaneio: *Nina anseia por me conhecer em breve*. O capricho da imaginação exercido na letra da canção coloca o lugar em um tempo futuro, algo que ainda vai chegar e que ainda não se materializou: *a casa dela em Moscou*, ou *a noite de Moscou* ainda não são conhecidas, mas estão nos planos futuros do poeta.

O tempo marca a narrativa e o lugar está presente. O lugar na composição assume diferentes feições. A relação do casal adota o espaço virtual como lugar e ocorre no ciberespaço, uma dimensão virtual da realidade constituída por ações informacionais, como ocorre na passagem: *Nina diz que se quiser eu posso ver na tela. A cidade, o bairro, a chaminé da casa dela*. No ato de *ver pela tela* estão implícitas as tecnologias hoje disponíveis para conversar virtual ou remotamente, ligando o tempo e comprimindo o espaço.

O lugar é também constituído por sensações e sentidos, como no verso *posso imaginar por dentro da casa*. Ao mesmo tempo que o lugar é uma lembrança de um lugar ausente, sem claras definições, também é real, porque apresenta as sensações e os sentidos. A letra da canção revela as geografias, costurando as referências espaciais e temporais com as sensações evocadas pela memória sensorial e percebidas pelos sentidos da visão, do tato e da audição. *Nina* tem cheiro, sabor, formato, cor e textura. Essas sensações evocadas pela memória sensorial na letra da canção se realizam não só pelas referências espaciais urbanas, onde se desenrola a trama, mas também pelas relações do casal no tempo e no mundo.

Para Cosgrove (2000), a imaginação é considerada aquilo que dá significado ao mundo e pode ser considerada uma categoria central nos estudos da Geografia Cultural, uma vez que possibilita analisar as relações socioespaciais dos indivíduos com os lugares e com o coletivo.

A letra da canção fala de devaneios, de amores por correspondência, de amores virtuais e de lembranças que podem acontecer no futuro. O lugar está sendo construído pela relação virtual e pelas lem-

branças do devaneio. O futuro está presente como dimensão do lugar e, não por acaso, a canção acaba com “*eu vou*”.

O lugar é presente, é passado e é, também, futuro. Possui características relacionais ao sujeito que o constrói, seja pela lembrança passada, pelo devaneio ou pelo capricho da imaginação, que pode ocupar tempos diferentes e caracterizar lugares distintos. Sobre o passado e o futuro na imaginação cultural, Cosgrove (2000) observa que

a linearidade do tempo humano implica que o passado e o futuro são coordenadas necessárias à fixação do presente. Tanto o passado como o futuro são espaços da imaginação; nenhum deles existe como um dado proveniente dos sentidos. Ao atribuir significado ao mundo do presente, a imaginação constrói narrativas que juntam o passado e o futuro numa forma de síntese (COSGROVE, 2000, p. 48).

3.2 O lugar e a Geografia Humanista

As definições e conceituações sobre o lugar, ainda que com as mesmas matrizes teóricas, nem sempre apresentam a mesma interpretação. É possível identificar divergências na compreensão por parte de alguns autores que participam da mesma escola teórica ou, que leem o mundo pelos mesmos livros. A pluralidade de leituras sobre o lugar, atualmente indica que o debate, mais do que nunca, está em pauta no mundo contemporâneo. Isso é salutar, mas nem sempre foi assim.

Holzer (2012, p. 281) lembra que “lugar, um conceito marginal para a geografia, foi por longo tempo associado ao conceito de locação, relativo à localização de um determinado ponto no espaço (do mapa)”. Assim como foi negligenciado o estudo sobre o lugar, também o foi o estudo sobre o mundo. A Geografia explorou muito

pouco os estudos sobre ambos e relegou-os “a um plano secundário nos estudos geográficos, desde a constituição da Geografia como ciência acadêmica nos fins do século XIX até os anos de 1970, para ‘lugar’, e aos anos de 1990 para ‘mundo’” (HOLZER, 2012, p. 281).

No século XX, a retomada ocorreu de forma paulatina, associada a uma nova teoria de diferenciação regional da Terra e baseada na existência de combinações de aspectos naturais e de artefatos culturais. Consequentemente, começou um novo enfoque na Geografia: o estudo da distribuição dos homens e de sua inserção no meio ambiente (CLAVAL, 2001, 2003).

O trabalho de Carl Sauer, iniciado em 1925, com a publicação da obra *The Morphology of Landscape*, inaugurou um período novo na Geografia e seus reflexos são sentidos até hoje.

Neste trabalho [*The Morphology of Landscape*] Sauer revitaliza a Corologia como área de estudo importante da ciência geográfica. Foram os enunciados contidos neste artigo que fundamentaram a Geografia Cultural norte-americana, entre eles: a valorização da relação do homem com a paisagem (ambiente), que por ele é formatada e transformada em habitat; a análise desta relação sempre feita a partir da comparação com outras paisagens, formatadas de forma orgânica gerando uma visão integral da paisagem que individualiza a Geografia enquanto disciplina (HOLZER, 2000, p. 135).

Os trabalhos de Sauer (2000) e seus seguidores da Escola de Berkeley ajudaram a consolidar uma nova linha de pensamento denominada de Geografia Cultural, na qual estavam alicerçados temas como história da cultura no espaço, ecologia cultural e, principalmente, paisagens culturais. Na década de 1950, o estudo das localizações se apresentava como um novo paradigma aos estudos geográficos (CLAVAL, 2001). Com base nesse momento, surgiram no mundo movimentos de discussão que denunciavam o fato de que a

Geografia pouco versava sobre os homens, apesar de ser considerada uma ciência humana.

A perspectiva fenomenológica nos estudos geográficos se desenvolveu como uma reação à hegemonia do positivismo. Este acabou imprimindo na ciência geográfica a versão de uma ciência social que estuda a distribuição espacial do homem no planeta. Para efetivar esse estudo, o primeiro, e talvez o único, caminho metodológico era a descrição. No entanto, a fenomenologia representou uma guinada nos estudos geográficos.

A fenomenologia apareceu nos estudos geográficos como o efeito de uma série de indagações sobre o objeto e o método da disciplina: o único objeto possível é o espaço da análise espacial? O único método possível é o método dedutivo-nomológico, tal qual herdado das ciências da natureza? A fenomenologia permitiu uma atitude mais aberta e mais flexível na definição dos objetos e na escolha dos métodos (BESSE, 2006, p. 77).

A década de 1960 marcou o início da renovação da Geografia Cultural, apoiada principalmente nos debates proporcionados a partir das leituras de John K. Wright e David Lowenthal entre outros. Esses autores lançaram o olhar em trabalhos que discutiam o fato de que a Geografia deveria abarcar vários modos de observação: o consciente e o inconsciente, o objetivo e o subjetivo, o fortuito e o deliberado, o literal e o esquemático (HOLZER, 1997).

Outro pesquisador fundamental que ofereceu contribuições para a renovação da Geografia Cultural foi o arquiteto Kevin Lynch e o seu trabalho *A imagem da cidade*, publicado na década de 1960. Oliveira (2001, p. 19) relembra a importância de Lowenthal e Lynch “enquanto este último [Lynch], procurando as necessidades práticas do desenho urbano procura desenvolver uma metodologia que possa ser aplicada universalmente, [...] Lowenthal desenvolve uma renova-

ção e ampliação do objeto da Geografia”.

A Geografia Humanista foi o motor da renovação da Geografia Cultural anglo-saxônica nas décadas de 1970 e 1980. Nesse momento, Yi-Fu Tuan (1980) sugere uma diferenciação dos campos de pesquisa, a partir dos métodos utilizados para a análise; essa separação indica que o campo da fenomenologia e das humanidades seria ocupado pela Geografia Cultural-Humanista.

Recuperando a história da Geografia Cultural e alinhando os pesquisadores e as contribuições que foram fundamentais para o período de renovação, Oliveira (2001) destaca a importância de Anne Buttimer na constituição da Geografia Humanista. Essa autora desenvolveu seus trabalhos a partir de um olhar crítico e da aproximação com o existencialismo e com a fenomenologia.

A fenomenologia aos poucos foi se consolidando como uma matriz teórica de grande importância, que ajudou a materializar a nova Geografia Cultural ou a Geografia Fenomenológica (título indicado por Edward Relph, em 1971) que por sua vez acabou desembocando na Geografia Humanista (CHRISTOFOLETTI, 1982; HOLZER, 1993; MARANDOLA JR., 2008b; OLIVEIRA, 2001).

A fenomenologia coloca-se atualmente, segundo Holzer (1997), como o principal método de investigação dos estudos geográficos orientados pela abordagem humanista definida por Tuan (1980), como entendimento do mundo humano através do estudo das relações das pessoas com a natureza, do seu comportamento geográfico, e dos seus sentimentos e ideias a respeito do espaço e do lugar.

Qualquer estudo sobre a Geografia Humanista e até mesmo sobre a Geografia Cultural contemporânea é hoje, de alguma forma, tributário de Husserl (1990), quer tomando-o como ponto de partida, quer investigando seus herdeiros e as diferentes matrizes teóricas que foram desenvolvidas a partir de seus postulados. O fato é que a Geografia Humanista nasceu nas bases da fenomenologia desenvolvida por Husserl, mas não se limitou a ela: originou-se dela para

construir caminhos outros e possibilidades diversas.

O desenvolvimento da Geografia Humanista é pensado neste trabalho a partir do desenvolvimento da mesma na década de 1970 e dos trabalhos dos geógrafos anglo-saxões que inauguraram este novo paradigma dentro da ciência geográfica. No entanto, os aportes que a reivindicavam possuíam uma clara influência da tradição francesa em especial do legado de Vidal de La Blache e também a influência de Carl Sauer e sua perspectiva fenomenológica.

De Vidal de La Blache a influência recebida foi diretamente relacionada ao conceito de gênero de vida e, a partir deste, foram desenvolvidos conceitos-chave para a Geografia Humanista, como espaço vivido, casa, lugar, espaço temporal e vida cotidiana.

A partir do momento que a Geografia se propõe a investigar o campo da “experiência humana”, na verdade, essa está se embrenhando numa das tarefas mais antigas do pensamento ocidental. Investigar e inquirir o mundo, por vezes, foi colocado como tarefa da Filosofia e, de fato, não como um projeto fácil de executar. No estudo da experiência, imbricam-se os sentidos, as sensações, as percepções, as cognições e as relações entre diversos polos que podem ser tanto complementares quanto concorrentes: tempo - espaço, subjetividade - objetividade, história - memória, indivíduo - sociedade (MARANDOLA, 2005a, p. 51).

Para Besse (2006), refletir sobre a Geografia assume características distintas.

É preciso entender a palavra Geografia ao pé da letra, como escritura. A geografia, por ser a inscrição do humano sobre o solo, é um sistema de sinais cheios de sentido, ou seja, uma escritura a decifrar e cuja significação última remete ao movimento da existência. Consequentemente, se a Geografia como realidade é escritura, a Geografia como saber deverá ser lei-

tura, decodificação, interpretação dos signos dispostos sobre o solo ou na paisagem. A Geografia é uma experiência hermenêutica (BESSE, 2006, p. 94).

Segundo Besse (2006, p. 91), “a fenomenologia geográfica desenvolvida por Eric Dardel conduz então a uma hermenêutica da existência humana situada sobre a Terra”. Dessa forma, a Geografia assume, nos estudos de Dardel (2011), o encontro da existência humana com a Terra e, não por acaso, a realidade geográfica é por ele compreendida como “o Dasein, ou a ‘realidade humana’” (BESSE, 2006, p. 91). Essa dimensão reflexiva da Geografia faz do mundo geográfico, antes de tudo, um mundo do sentido.

Atualmente, a Geografia Cultural conta com definições e compreensões mais contemporâneas da chamada *nova* Geografia Cultural.

Uma possível definição desta “nova” Geografia Cultural seria: contemporânea e histórica (mas sempre contextualizada e apoiada na teoria); social e espacial (mas não reduzida a aspectos da paisagem definidos de forma restrita); urbana e rural; atenta à natureza contingente da cultura, às ideologias dominantes e às formas de resistência. Para esta “nova” geografia, a cultura não é uma categoria residual, mas o meio pelo qual a mudança social é experienciada, contestada e constituída (COSGROVE; JACKSON, 2000, p. 16).

A ideia de uma Nova Geografia Cultural passa pelo debate sobre o espaço. O desenvolvimento dos trabalhos ao longo do tempo na área cultural mostrou que a dimensão espacial não podia ser deixada de lado. O espaço é o primeiro elemento quando nos referimos à vivência e à sobrevivência do ser em um dado lugar e confere materialidade à existência. O lugar é espaço antes de tudo, e o espaço é meio e caminho. O encontro do lugar com o espaço é um fenômeno presente nos estudos alicerçados na Nova Geografia Cultural e, somados a ele, vêm as relações, as ligações afetivas e o sentido do

mesmo para o sujeito (COSGROVE, 2000).

O lugar na perspectiva geográfica é o espaço dotado de relações afetivas. O lugar é o espaço de troca, é o mundo vivido, percebido e sentido. O lugar é uma dimensão geográfica do espaço, do tempo e das relações e, compreendê-lo desta maneira, hoje, na Geografia, é possível porque uma estrada foi construída antes pelos geógrafos humanistas, os quais trouxeram à Geografia novos olhares e renovaram a compreensão de mundo. Por esta razão, o estudo sobre o Chico Buarque e as geografias reveladas pelas letras das suas canções é acolhido no diálogo pela Geografia Humanista.

Nem todos, no entanto, compreendem o lugar com a dimensão do afeto e das relações. Uma contribuição à leitura sobre o lugar advém da antropologia de Marc Augé (1994), e da reflexão sobre os espaços vazios desprovidos de ligações afetivas, de relações e de sentido, os chamados “não lugares”. A dialética do lugar se apresenta no trabalho de Augé com a tônica dos não lugares enquanto espaços vazios, que se contrapõem aos espaços de significação, de conforto, de sociabilidade, de proteção: os chamados lugares.

Os não lugares, na acepção do antropólogo, são os espaços – shoppings, supermercados, aeroportos, rodoviárias – de vácuos locais, destituídos de significados para as pessoas que passam por eles. Se um lugar pode se definir como identitário, relacional e histórico, um espaço que não possui essas características se configura como um não lugar na concepção de Augé (1994).

Essa base teórica está associada à ideia de que a supermodernidade é produtora de não lugares, isto é, de espaços que não são em si lugares antropológicos e que, portanto, não apresentam relações e sentidos para o sujeito. Assim “o lugar e o não lugar são, antes, polaridades fugidias: o primeiro nunca é completamente apagado e o segundo nunca se realiza totalmente – palimpsestos³⁰ em que se reinscreve, sem cessar,

30 N. R.: Manuscrito em pergaminho que os copistas na Idade Média apagavam, para nele escrever de novo, e cujos caracteres primitivos a arte moderna não

o jogo embaralhado da identidade e da relação” (AUGÉ, 1994, p. 73).

A vida contemporânea que se realiza na cidade, para a maioria da população, graças aos avanços tecnológicos e às transformações oriundas de processos globais, modificou a experiência e a percepção das pessoas em relação ao lugar. A contemporaneidade é formada por um tempo e por um espaço vividos pelo sujeito em seu cotidiano e, hoje, tem expressões distintas do que teve outrora.

A aceleração da vida, as transformações das relações e os sentidos que o trabalho adquiriu para o sujeito, hoje, configuram uma nova existência. Esta impõe novas formas de perceber o lugar. Todavia, adotamos concepção de lugar, construída na esteira do humanismo, como espaço de significação.

Mesmo em espaços de grande circulação como os aeroportos, rodoviárias ou shoppings (para manter os exemplos de Augé), os sujeitos constroem a trama de significações a partir do tripé espaço-tempo-sentido. As geografias são reveladas pelas letras das canções a partir desse tripé que desvenda o lugar do sujeito, a existência e as possibilidades. Assumimos o lugar e não o seu contrário.

A perspectiva geográfica humanista acrescenta o espaço e o tempo somados à memória e à percepção sensorial do sujeito ao lugar e, por essa razão, torna-se condição imprescindível à existência do lugar. Negar o lugar nos parece negar as relações que são tecidas no espaço e no tempo por sujeitos, pois o lugar se modifica a partir do significado das relações com o tempo e com o espaço. É certo que uma casa possui uma existência e um sentido diferentes de um aeroporto, mas ambos são lugares.

Para Massey (2008), pensar sobre a noção de lugar se faz necessário, sobretudo se considerarmos a compressão espaço-tempo da contemporaneidade. Essa compressão tem como uma de suas consequências a perda de referenciais e identidades ligadas à sensação de

conseguiu fazer reaparecer. Disponível em: <https://dicionariodoaurelio.com/palimpsesto>. Acesso em 08 dez. 2016.

pertencimento que um determinado grupo possui em relação a um lugar. O lugar, no entanto, é ambíguo nas palavras da autora e possui caráter indefinido. Vejamos suas considerações.

Se o espaço é, sem dúvida, uma simultaneidade de ‘estórias até então’, lugares são, portanto, coleções dessas estórias, articulações dentro das mais amplas geometrias do poder do espaço. Seu caráter será um produto dessas intenções, dentro desse cenário mais amplo, e aquilo que delas é feito. [...] Este é um entendimento de lugar – como aberto [...] como um tecer de estórias em processo, como um momento dentro das geometrias de poder, como uma constelação particular, dentro de topografias mais amplas de espaço, e como em processo, uma tarefa inacabada (MASSEY, 2008, p. 190).

O espaço aberto, mutável e eventual, conforme Massey (2008), contrapõe-se à ideia de lugar permanente, dotado de características físicas *a priori*. Um lugar só se torna e é reconhecido como lugar quando “o ‘aqui’ é nada mais (e nada menos) do que o nosso encontro e o que é feito dele. É irremediavelmente, aqui e agora. [...] que as narrativas espaciais se encontram ou formam configurações, e conjunturas de trajetórias que têm suas próprias temporalidades” (MASSEY, 2008, p. 201).

3.3 O mundo, o lugar e o cotidiano em Chico Buarque

A Geografia Cultural Humanista compreende o mundo a partir das relações do sujeito com os lugares. O cotidiano é uma das aproximações para a compreensão do mundo sob a perspectiva da Geografia Humanista. Um dos pontos mais importantes, a nosso ver, dessa corrente teórica é a contribuição para pensar o cotidiano, no

qual são reunidas as experiências do ser. Investigar o cotidiano é explorar o mundo da vida, ou o cotidiano de cada ser no mundo.

O sujeito contemporâneo engaja-se no mundo cuja ponte são os lugares e suas rugas. Nos lugares, o sujeito existe e o mundo mostra a sua identidade. Viver é, nessa condição, sentir o mundo, pensá-lo e exercê-lo com o corpo exposto ao movimento, isto é, ao tempo, como tempo, temporalizando ruas e bairros, esquinas, bares, instituições etc (CHAVEIRO, 2012, p. 275).

O mundo do cotidiano, esse mundo vivido, é retratado não só nas letras das canções de Chico Buarque, como também na poesia e na literatura em geral. Esse mundo revela o sentido do ser, da vida e a sua essência e articula os desejos e os sentidos.

O estudo da experiência humana é uma busca pelo homem e, no caso da Geografia, uma busca pela sua existência vinculada à sua referência espacial. A necessidade de entender a dinâmica da existência e da experiência humana como formas contínuas que geram o ser e o homem, bem como sua imaginação, imaginário e percepção, é fundamental para compreender sua relação espacial, sua geograficidade. Mesmo que não se procure desvelar a existência pelos sonhos, podemos fazê-lo por outros meios, como o próprio imaginário, a memória ou a experiência. Nesses casos, também será mediante à imaginação: a imaginação dos existentes acerca de sua experiência, buscando no seu cotidiano, pela memória e pelo imaginário, a relação orgânica homem-meio. Nesse sentido, a imaginação é encarada como portadora dos sentidos da existência, num esforço de alcançar “as coisas mesmas”, mediante o imaginário e a experiência (MARANDOLA, 2005a, p. 57).

As letras das canções de Chico Buarque revelam um mundo, assim como a Geografia concebida a partir da ideia de linguagem

também o revela. O mundo revelado a partir da linguagem e pensado a partir do conceito articulador de lugar na perspectiva da Geografia Humanista constrói o ser no mundo.

Os estudos do cotidiano e do lugar reverberam o mundo. Cotidiano e lugar são janelas de uma mesma casa, e são perspectivas que assumem olhares distintos sobre as insignificâncias do mundo, segundo Lefebvre (2001). Para este autor o cotidiano é uma soma de *insignificâncias*, não de *insignificantes*. A banalidade é importante na vida: levantar da cama, abrir a janela, apreciar o tempo, sentir os sons e os cheiros do dia ao amanhecer.

É o cotidiano que faz a vida *ter* significado no mundo. O estudo do cotidiano compreende pensar o ser em relação com o lugar e pensar a conexão entre as coisas que se relacionam com o ser pela temporalidade ou pela espacialidade, mas sempre em compreensão imediata e relacionada ao mundo vivido, o qual é a soma de todas as ações e intervenções junto ao meio.

Tuan (1980, p. 63) explica o mundo vivido, diferenciando-o de espaço: “o espaço se transforma em lugar à medida que o conhecemos e o dotamos de valor”. O lugar corresponde a um uso, ou seja, a uma prática social vivida. A percepção em relação ao lugar é diferente para cada ser. Segundo Merleau-Ponty (1999, p. 276), “a percepção do mundo está carregada de subjetividade e o sujeito percebe o que o mundo reflete”. O mundo reflete a vida e a arte reflete o mundo. A poesia encontrada na letra da canção reflete o mundo, expresso no lugar e no cotidiano, nas relações e impressões. Ler o mundo pela poesia é compartilhar da expressão mais nobre da arte.

As aproximações do lugar com o cotidiano comparecem nos estudos de Certeau, Giard e Mayol (2003), com definição cirúrgica, para dialogar com a poesia de Chico Buarque.

Cotidiano é aquilo que nos é dado a cada dia (ou que nos cabe em partilha), nos pressiona dia após dia, nos oprime, pois existe uma opressão do presente. Todo dia, pela manhã, aquilo que assumimos, ao despertar, é

o peso da vida, a dificuldade de viver, ou de viver nesta ou noutra condição, com esta fadiga, com este desejo. O cotidiano é aquilo que nos prende intimamente, a partir do interior. É uma história a meio caminho de nós mesmos, quase em retirada, às vezes velada (CERTEAU; GIARD; MAYOL, 2003, p. 31).

O cotidiano definido por Certeau, Giard e Mayol (2003) aparece com a mesma intensidade e revela aproximações de concepção de mundo na letra da canção de Chico Buarque. Por essa razão, é inevitável o diálogo a partir da composição.

Vejamos a letra da canção *Cotidiano* e seus contornos poéticos sobre o dia a dia.

COTIDIANO

Chico Buarque, 1971

Todo dia ela faz tudo sempre igual:
Me sacode às seis horas da manhã,
Me sorri um sorriso pontual
E me beija com a boca de hortelã.

Todo dia ela diz que é pr'eu me cuidar
E essas coisas que diz toda mulher.
Diz que está me esperando pr'o jantar
E me beija com a boca de café.

Todo dia eu só penso em poder parar;
Meio-dia eu só penso em dizer não,
Depois penso na vida pra levar,
E me calo com a boca de feijão.
Seis da tarde, como era de se esperar,
Ela pega e me espera no portão

Diz que está muito louca pra beijar
E me beija com a boca de paixão.

Toda noite ela diz pr'eu não me afastar;
Meia-noite ela jura eterno amor
E me aperta pr'eu quase sufocar
E me morde com a boca de pavor.

Todo dia ela faz tudo sempre igual:
Me sacode às seis horas da manhã,
Me sorri um sorriso pontual
E me beija com a boca de hortelã.

Todo dia ela diz que é pr'eu me cuidar
E essas coisas que diz toda mulher.
Diz que está me esperando pr'o jantar
E me beija com a boca de café.

Todo dia eu só penso em poder parar;
Meio-dia eu só penso em dizer não,
Depois penso na vida pra levar
E me calo com a boca de feijão.

Seis da tarde, como era de se esperar,
Ela pega e me espera no portão
Diz que está muito louca pra beijar
E me beija com a boca de paixão.

Toda noite ela diz pr'eu não me afastar;
Meia-noite ela jura eterno amor
E me aperta pr'eu quase sufocar
E me morde com a boca de pavor.

Todo dia ela faz tudo sempre igual:
Me sacode às seis horas da manhã,
Me sorri um sorriso pontual
E me beija com a boca de hortelã.

A geografia do cotidiano é a geografia do modo de ser, fazer, pensar, sentir e expressar o mundo e o lugar que assumem espaços de diferentes escalas como o bairro, a rua, a cidade, um país e todas as outras possibilidades de escalas que o lugar pode assumir.

O estudo do cotidiano é uma aproximação metodológica ao estudo do “mundo vivido” do ser na perspectiva da fenomenologia. É esse cotidiano marcado pelo tempo e pelo espaço que se apresenta na letra da composição de Chico Buarque e que nos ajuda a pensar o lugar. A letra da canção *Cotidiano* grafa o espaço, o tempo e os sentidos dos sujeitos e nessa trama de relações revela mais uma vez geografias de mundo.

A opressão do presente, característica do cotidiano, aparece tanto na conceituação de Certeau, Giard e Mayol (2003) quanto na letra da canção *Cotidiano* de Chico Buarque, por meio do verso *todo dia a mesma coisa*. A angústia do personagem, na letra da canção, revela-se nos versos *penso em dizer não e depois penso na vida pra levar*. O dia é marcado pela rotina, pelo peso da vida difícil de viver, pela fadiga da vida, mas também é marcado pelo desejo e pelos atos assumidos ao acordar. A letra da canção de Chico Buarque expressa a compreensão do cotidiano com as temporalidades do dia a dia, da vida vivida, não só com anseios, angústia e amargura, como também com esperança, tranquilidade e serenidade.

Para Tuan (2004, p. 16, tradução nossa)³¹ “a importância do lugar depende principalmente de quanto tempo vivemos ou trabalhamos nele. Lugares permanentes acumulam mais sentimentos e desempenham um papel maior no nosso senso de ser, do que os lu-

31 “The importance of a place depends notably on how long we have lived or worked

gares, que nós simplesmente visitamos ou atravessamos”.

O cotidiano é um elemento presente com densidade e força que retrata a dinâmica da vida presente e expressa o mundo. Portanto, “participar do cotidiano é descobrir a heterogeneidade de cada momento, o drama de cada pessoa, o sentimento de cada coisa, de cada fato que nos oprime. Viver autenticamente o cotidiano é cavalgar a aventura” (KUJAWSKI, 1988, p. 15). Por isso, o cotidiano, como dimensão original da condição humana, acompanha o homem como a sombra do corpo. Cotidiano é produto das geografias de mundo reveladas na letra da canção, uma vez que ele carrega espaço-tempo-sentido, o tripé da existência.

A letra da canção *Sem açúcar* é outra composição de Chico Buarque que dialoga com a compreensão de cotidiano e que revela as geografias de mundo, uma percepção orientada pelas referências espaciais e temporais evocadas pela memória sensorial.

SEM AÇÚCAR

Chico Buarque, 1975

Todo dia ele faz diferente, não sei se ele volta da rua
Não sei se me traz um presente, não sei se ele fica na sua

Talvez ele chegue sentido, quem sabe me cobre de beijos
Ou nem me desmancha o vestido, ou nem me adivinha
os desejos

Dia ímpar tem chocolate, dia par eu vivo de brisa

Dia útil ele me bate, dia santo ele me alisa

Longe dele eu tremo de amor, na presença dele me calo

Eu de dia sou sua flor, eu de noite sou seu cavalo

in it. Permanent places accumulate more sentiment and play a greater role in our sense of self than do places we merely visit, or pass through.” (TUAN, 2004, p. 16)

A cerveja dele é sagrada, a vontade dele é a mais justa
A minha paixão é piada, sua risada me assusta

Sua boca é um cadeado e meu corpo é uma fogueira
Enquanto ele dorme pesado eu rolo sozinha na esteira
E nem me adivinha os desejos
Eu de noite sou seu cavalo

Um dos aspectos interessantes que merece destaque na letra da canção *Sem açúcar*, em comparação com a letra da canção *Cotidiano*, é a mudança do eu lírico.

O poeta seresteiro e cantor, definido por Chico Buarque na letra da canção *Noite dos mascarados*, além de futebolista e urbanista, também possui o dom raro de compor no eu lírico feminino com a mesma, ou talvez, até com maior desenvoltura do que compõe com o eu lírico masculino (MENEZES, 2001).

O jogo do masculino e do feminino na composição pode ser observado também na relação com o lugar e o cotidiano. A canção *Cotidiano* apresenta as impressões, sensações e sentidos do homem. O homem (gênero masculino e sujeito) é o foco central na letra da canção. O verso *todo dia ela faz*, revela a observação do ser-homem-masculino na relação, expressa na canção. Segundo Menezes (2001, p. 48), ao analisar a letra da canção *Cotidiano* e o papel da mulher, observa-se que “a mulher, aqui, nem abandona o companheiro, nem o dinamiza: mas é exatamente a sua estreita presença e as reiteradas manifestações afetivas que acabam por aprisioná-lo”.

Em *Cotidiano*, a expressão sobre a vida é feita pelo sujeito masculino, que todos os dias sai para trabalhar e, ao voltar para casa, reencontra sua mulher. Na canção *Sem açúcar*, o sujeito, ou o eu lírico, é feminino e a expressão do cotidiano é construída e apresentada pela mulher que vê todos os dias o marido sair para trabalhar. A canção expressa as sensações, os sentidos e os desejos da mulher, na tensão

da rotina do dia a dia.

A música é também um meio por meio do qual as pessoas comunicam as suas experiências ambientais, tanto do cotidiano como as eventuais. Por exemplo, muitas experiências ambientais e cotidianas, aceitas como verdadeiras e discutidas teórica e empiricamente através de noções como “senso de lugar”, “espaço” e “lugar”, podem ser enriquecidas por meio de análises de expressões musicais. (KONG, 1995, p. 186, tradução nossa)³²

O lugar em ambas as canções é uma dimensão implícita de contornos urbanos. A rua e a casa, dimensões espaciais do lugar, aparecem com frequência nas canções do Chico Buarque. A respeito da casa e da rua, Damatta (1997) pondera que

Casa e rua são categorias sociológicas para os brasileiros, estou afirmando que entre nós, estas palavras não designam simplesmente espaços geográficos ou coisas físicas comensuráveis, mas, acima de tudo, entidades morais, esferas de ação social, províncias éticas dotadas de positividade, domínios culturais institucionalizados e, por causa disso, capazes de despertar emoções, reações, leis e orações, músicas e imagens esteticamente emolduradas e inspiradas. (DAMATTA, 1997, p. 15).

Uma canção de Chico Buarque que expressa a casa como lugar do encontro e da vida é *Feijoada completa*.

32 Music is also a medium through which people convey their environmental experiences - both the everyday and the extraordinary. For example, many everyday taken-for-granted environmental experiences discussed theoretically and empirically via notions such as “sense of place”, “space” and “place” can be enriched through analyses of musical expressions (KONG, 1995, p. 186).

FEIJOADA COMPLETA

Chico Buarque, 1977

Mulher

Você vai gostar

Tô levando uns amigos pra conversar

Eles vão com uma fome que nem me contem

Eles vão com uma sede de anteontem

Salta cerveja estupidamente gelada prum batalhão

E vamos botar água no feijão

Mulher

Não vá se afobar

Não tem que pôr a mesa, nem dá lugar

Ponha os pratos no chão, e o chão tá posto

E prepare as linguiças pro tira-gosto

Uca, açúcar, cumbuca de gelo e limão

E vamos botar água no feijão

Mulher

Você vai fritar

Um montão de torresmo pra acompanhar

Arroz branco, farofa e a malagueta

A laranja-baía ou da seleta

Joga o paio, carne-seca, toucinho no caldeirão

E vamos botar água no feijão

Mulher

Depois de salgar

Faça um bom refogado, que é pra engrossar

Aproveite a gordura da frigideira

Pra melhor temperar a couve mineira

Diz que tá dura, pendura a fatura no nosso irmão

E vamos botar água no feijão

A canção *Feijoada completa* é uma composição de Chico Buarque, de 1977, encomendada pelo diretor Hugo Carvana para o filme *Se segura, malandro*, uma comédia nacional, lançada em 1978, que retratava o cotidiano e os costumes do Brasil. O diretor Hugo Carvana já havia lançado, em 1973, o filme *Vai trabalhar vagabundo* que também contou com canções de Chico Buarque (HOMEM, 2009, p. 159).

Na canção *Feijoada completa*, a paisagem aos poucos ganha moldura. A letra da canção narra o cotidiano de uma casa: as relações expressas em um Brasil trabalhador, com pouco dinheiro, a cozinha como centro da casa, a comida apimentada, um casamento tranquilo, um dia quente para a cerveja, um cotidiano que transpira no lugar da casa e na paisagem da letra da canção. Todos esses elementos são preenchidos e dão lugar ao cotidiano (espaço-tempo-sentido) que se manifesta na letra da canção.

A paisagem é lugar na letra da canção e reverbera a essência do espaço. A paisagem se forma na leitura da canção sem precisar da representação gráfica concreta. Nas palavras de Dardel (2011, p. 31) “a paisagem não é um círculo fechado, mas um desdobramento. Ela não é verdadeiramente geográfica a não ser pelo fundo, real ou imaginário, que o espaço abre além do olhar”.

São imanentes à paisagem, a relação homem-natureza (MONTEIRO, 2008), ou ainda o envolvimento do homem e da terra (DARDEL, 2011). Nesse debate, Marandola Jr e Gratão (2010, p. 10) acrescentam que a relação homem-natureza “significa o laço primordial de cumplicidade que, em diferentes escalas, estabelecemos com nossa própria espacialidade, constituindo laços de diferentes naturezas que permitem ao homem ser”. A relação homem-natureza está presente em permanente movimento articulado entre o tempo e o espaço.

O nome da canção *Feijoada completa* nos remete a uma receita culinária tipicamente brasileira e não por acaso retrata o cotidiano. A letra da canção é formada por fatos do passado e do presente, ou seja, as rugosidades que já mencionamos no capítulo anterior. No desen-

volvimento da narrativa é apresentada uma organização espacial da festa e também o preparo da feijoada, que acabam por caracterizar as relações e o lugar, e com isso permitem grafar o cotidiano.

A linguagem de Chico é bastante burilada e, segundo Menezes (2002, p. 17) “Chico Buarque é um artesão da linguagem. As palavras, com ele, adquirem, na sua fluidez, algo de químico. Algo de mágico”.

Para Tuan (2004, p. 38, tradução nossa)³³ “A música é casa. Como a nossa casa de tijolo e argamassa, não nos cansamos de retornar a ela. No entanto, ao contrário da casa, cujo apelo está em sua familiaridade e simplicidade, a música é também serenidade e exaltação”. A relação entre casa e pertencimento passa pela intimidade. A casa é espaço íntimo, lugar de recolhimento.

A intimidade da casa e do lugar se mostra na letra da canção *Feijoada completa* e, também, na letra da canção *Sem açúcar*, nas quais as relações estão presentes. E por estarem presentes ajudam a construir o lugar, imagear o espaço e desvendar o lugar. Vale ressaltar que, para Monteiro (2008, p. 50), a rua, compreendida como lugar, é “o primeiro experimento externo de convivência, um primeiro grau de contato com o mundo exterior ao lar, à família, representado pelo conhecimento por repetitivo uso cotidiano”.

Carlos (2009), em trabalho sobre os escritos da cidade, percorre os usos dos lugares da cidade a partir da poesia de Baudelaire e afirma que

A rua aparece como um elemento revelador a partir do qual se pode pensar o lugar da experiência, da rotina, dos conflitos, das dissonâncias, bem como, através dela desvendar a dimensão do urbano, das estratégias de subsistência e de vida, pois marca a simultaneidade do cheio e do vazio, dos sons e ruídos, das temporalidades diferenciadas. No panorama das ruas pode-se

33 “Music is home. Like our brick-and-mortar home, we do not tire of returning to it. Yet, unlike that home, whose appeal lies in its familiarity and ordinariness, music is also serenity and exaltation” (TUAN, 2004, p. 38).

ler a vida cotidiana: seu ritmo, suas contradições, os sentimentos de estranhamento, as formas como se trocam mercadorias, o modo como a solidão despen- ta, a arte da sobrevivência (meninos de rua, mendigos), – as vitrines onde o ritual da mercadoria inebria, – o contraste das construções, das suas formas de usos, cores, – as imagens dos out-doors e luminosos que ocupam o olhar (CARLOS, 2009, p. 54).

Uma aproximação com Baudelaire também é feita por Chico Buarque que percorre o poema *A une passante*, de Charles Baudelaire, a partir da composição *As vitrines*. Na letra da canção, Chico percorre a cidade a partir do olhar urbano feito pelo espectro da rua e do cotidiano. Esse mesmo olhar encontra o feminino, a mulher que passa “correndo o risco de ser tragada pelo turbilhão da cidade” (MENEZES, 2001, p. 132).

AS VITRINES

Chico Buarque, 1981

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

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

Já te vejo brincando, gostando de ser
Tua sombra a se multiplicar

Nos teus olhos também posso ver
As vitrines te vendo passar

Na galeria,
cada clarão

É como um dia depois de outro dia
Abrindo um salão
Passas em exposição
Passas sem ver teu vigia
Catando a poesia
Que entornas no chão

Nas palavras de Menezes (2001, p. 132) “*As vitrines* é uma canção que repercute ecos baudelairianos – e benjaminianos – entrocando-se na linhagem de *A une passante*, de Baudelaire”. A vitrine constrói lugar e reflete espaços “mostra, expõe, liga o interior ao exterior, e ao mesmo tempo devolve a imagem, reflete” (MENEZES, 2001, p. 133). Chico Buarque se apresenta na letra da canção *As vitrines* como um *flâneur* contemporâneo na acepção de Charles Baudelaire para quem o *flâneur* é uma pessoa que anda pela cidade a fim de experimentá-la, alguém que perambula sem compromisso pela cidade, vivenciando-a.

Nas letras das canções *Feijoada completa* e *As vitrines*, há uma predominância da atividade da visão sobre a audição: um querer mostrar e apresentar para o outro as relações e as sensações vividas naquele tempo e naquele espaço. Por esta razão, não é à toa que o verbo *ver* domina a letra da canção: “*Mulher, você vai gostar, tô levando uns amigos para conversar*” é a dimensão do presente que encontra o lugar a partir do sentido. O presente e o lugar aparecem na visita dos amigos para feijoada, é o acontecimento do lugar. A festa da feijoada, da cerimônia da preparação até o deleite, é narrada no presente. A feijoada instala

um lugar de relações, sentidos, cheiros, sabores e vivências que caracterizam o lugar. O lugar derrama espaço na letra da canção.

Em *As vitrines*, o lugar também encontra o cotidiano e ambos se constroem mutuamente. O verbo *ver* presente do início ao fim nos versos “*eu te vejo sumir por aí, eu te vi suspirar de aflição, te vendo passar*” vai aos poucos perfilando a cidade, e num jogo mágico de palavras e termos semânticos – *visão, clarão, exposição* – descortina a relação cotidiano, lugar e cidade. As ruas onde estão as vitrines e por onde passam as mulheres aparecem, em um primeiro momento, como ameaçadoras é um vão, *não vai lá não*. A rua é dimensão geográfica quando o lugar carrega tempo-espaço-sentido.

A cidade como realidade geográfica é a rua. A rua como centro e quadro da vida cotidiana, onde o homem é passante, habitante, artesão; elemento constitutivo e permanente, às vezes quase inconsciente, na visão de mundo e no desamparo do homem; realidade concreta, imediata, que faz do cidadão ‘um homem da rua’, um homem diante dos outros, sob o olhar de outrem, ‘público’ no sentido original da palavra (DARDEL, 2011, p. 28).

A respeito da noção de lugar, Melo (2011, p. 33) afirma que “os espaços dos homens guardam mistérios, dores e desesperanças. Os lugares, o aconchego, o trabalho, as festas, os atritos e as recordações”. As letras das canções de Chico Buarque dialogam com o lugar enquanto elo do mundo, expressão das relações, aproximações com o mundo a partir do espaço-tempo-sentido. As geografias de mundo reveladas nas letras das canções de Chico Buarque apresentam as relações vividas em referências espaciais e temporais. E a letra da canção acaba por expressar as sensações e as experimentações de Chico Buarque e suas relações com a cidade e com o mundo.



Sobre o mundo e as aproximações em Chico Buarque

É assim como se o ritmo do nada
Fosse, sim, todos os ritmos por dentro
Ou, então, como uma música parada
Sobre uma montanha em movimento³⁴

Toda a discussão da tese está circunscrita em um tempo e em um contexto que precisam em algum momento, ser explicitados. É chegada a hora de falar sobre o mundo ou apresentar a visão de mundo que construímos ao longo de nossa trajetória, e de expor as raízes que sustentam não somente a pesquisa, mas também alicerçam a pesquisadora.

Falar sobre o mundo é uma provocação geográfica das mais sérias, pois não há pergunta mais genuína e simples de ser feita do que: *O que é mundo?* Mas também é certo que não há investigação mais meritória do que a busca por compreender o mundo, ou mesmo refletir sobre este.

Todavia, uma advertência deve ser feita ao leitor: neste trabalho, o mundo é pensado a partir do prisma geográfico do presente. Este, por sua vez, contém o passado e o futuro. O presente é compreendido como o momento e o fragmento da história da humanidade ambientado no século XX, ou, na passagem da sociedade de produção para a sociedade de consumo como ensinou Kumar (1997) uma referência sociológica sobre as transformações da sociedade urbana ocidental.

Para Santos (2001), referência geográfica importante para a leitura do presente, o século XX é o grande marco da história recente

34 Texto extraído da canção *Morro Dois Irmãos*, composta e lançada em 1989 no 17º álbum de Chico Buarque intitulado *Chico Buarque*.

e não somente pela mudança da sociedade de consumo, mas também pela importante transformação que ocorreu pós década de 1980 com as redes de computadores e a revolução cibernética e o advento das técnicas. Em reflexão sobre a totalidade como possibilidade de leitura do mundo, Santos (2009, p. 123) pondera que “o mundo se dá como latência, como um conjunto de possibilidades que ficam por aí, vagando, até que, chamadas a se realizar transformam-se em extenso, isto é, em qualidades e quantidades”.

A década de 1980 também é identificada por alguns filósofos como o momento do início da consciência pós-moderna, como o faz em Bauman (2002, 2008, 2009) e Harvey (2011), dentre outros. Esse autores ressaltam a importância que as transformações sociais, políticas e econômicas trouxeram ao indivíduo e à sociedade. As transformações vividas pelo mundo e pela sociedade no *breve século XX* tiveram enormes consequências na vida e no mundo do presente, conforme apresentou Hobsbawn (1995).

Para Bauman (2002), as mudanças ocorridas nesse mesmo período foram tão rápidas que não sabemos ao certo se vivemos um período de transição ou se realmente essas mudanças marcam um novo momento da História, que vai perdurar por séculos. O fato é que vivemos um presente em constante mudança, seja para uma nova forma de vida, seja para uma nova ordem social. A dificuldade de compreender o presente faz parte do momento em que vivemos.

Bauman (2002), ao mencionar o dilema em que vivemos hoje, se remete a Freud. Para Freud (1980), a ideia de civilização é baseada sempre em troca: trocamos algo de valor para recebermos algo de valor. Esse conceito foi veiculado em *O mal-estar da civilização*, publicado originalmente na década de 1920. Ao refletir sobre o mundo do presente, Bauman (2002) destaca que, já na segunda década do século XX, Freud alertava que a sociedade havia trocado muito de sua liberdade por segurança. E ainda hoje, o que tanto nos assusta é que estamos trocando a segurança por liberdade e, ao que tudo indica,

este é um caminho sem volta, alerta Bauman (2002).

Independentemente de a abordagem ser histórica, sociológica ou geográfica, cabe ressaltar que a ciência, em geral, busca compreender o mundo e as transformações da sociedade, e tem perseguido essa meta há muito tempo. Na Grécia Antiga, por exemplo, Aristóteles concebia o mundo a partir da ideia de totalidade. Isso equivalia a definir o mundo como a ordem imutável do Universo. Da Grécia Antiga até hoje, muitas mudanças ocorreram. Ideias e concepções foram alteradas e a reflexão sobre o mundo também recebeu ares novos.

A ciência, em geral, permanece empenhada em pensar e refletir sobre o mundo, principalmente com o intuito de desvendar o sentido e a razão da existência do mesmo. E por onde começaremos a construir o processo de aprendizagem sobre o mundo? Longe de ser tarefa fácil, compreender o mundo é um dos afazeres mais difíceis.

Com base no edifício teórico consistente da pesquisa e buscando harmonia entre as referências do trabalho, iniciaremos a reflexão sobre o mundo a partir dos preceitos da Fenomenologia, corrente filosófica que embasa a pesquisa.

O mundo, para Heidegger (2005), é entendido como o campo constituído pelas relações do homem com as coisas e com os outros homens. O conceito *ser no mundo*, desenvolvido por Heidegger (2005), designa o modo de ser do homem “situado no meio do ente e relacionando-se com ele” (ABBAGNANO, 2003, p. 779).

O mundo pleno de significação é chamado, na tradição fenomenológica inspirada em Husserl, de *Lebenswelt*, ou seja, de *mundo da vida*. O termo *Lebenswelt* introduzido por Husserl em sua obra *Krisis* foi utilizado para designar “o mundo em que vivemos intuitivamente, com suas realidades, do modo como se dão primeiramente na experiência simples e depois também nos modos em que sua validade se torna oscilante” (ABBAGNANO, 2003, p. 801). Dessa forma, o mundo da vida não é apenas uma *visão de mundo*, é um mundo no qual habitamos e que chamamos de realidade.

Pensar sobre o mundo não foi tarefa atribuída aos filósofos, exclusivamente; cientistas, como Einstein, também formularam conceituações sobre ele. Para Einstein, o mundo “é mistério da vida, é forte emoção [...] é sentimento que suscita a beleza e a verdade, cria a arte e a ciência. Se alguém não conhece esta sensação ou não pode experimentar espanto ou surpresa, já é um morto-vivo e seus olhos se cegaram” (EINSTEIN, 1981, p. 12).

No entanto, certamente, coube aos filósofos fazer as reflexões com mais fôlego. Heidegger foi um dos pensadores que se dedicou a pensar sobre o mundo. No início do terceiro capítulo de *Ser e tempo*, Heidegger (2005) mostrou que o conceito de *mundo* não era tomado como um atributo da existência (*mundanidade*), mas como objeto. A razão atribuída à desarticulação homem-mundo é precisamente a imagem ontológica que se tem do mundo e faz com que o mundo se torne um instrumento. Como resultado, a compreensão do mundo padece de reflexão. Dessa forma, o mundo, para Heidegger, “significa o conjunto de relações entre o homem e os outros seres: a totalidade de um campo de relações” (ABBAGNANO, 2003, p. 801).

Para os existencialistas, em termos filosóficos, todo objeto tem uma existência, um sentido e uma essência. E essa essência é o próprio sentido (SARTRE, 2002).

A verdadeira tarefa da filosofia, segundo Husserl (1990), não é tanto alcançar um conhecimento abstrato dos objetos, mas estabelecer uma relação de trabalho com o nosso mundo. A experiência direta do mundo, afirma Heidegger (2008), em sintonia com o conceito aristotélico de *práxis*, é a fonte direta do conhecimento. Já Abbagnano (2003) entende por mundo a totalidade das coisas existentes, qualquer que seja o significado de existência.

Merleau-Ponty (1999) dizia que a tarefa da filosofia deveria ser o diálogo com “o mundo de toda a gente”, expressão merleau-pontyana que se refere à necessidade de a filosofia dialogar com a cultura, com a experiência vivida, com a história, com a ciência e, fundamentalmente,

com a arte. Para Merleau-Ponty, o mundo reflete a vida, a subjetividade e a cultura, porque o corpo é pleno de subjetividade e encontra-se recortado pela historicidade, sendo que essa condição corpórea se desdobra em decisões teóricas e práticas da vida e do conhecimento. Para Merleau-Ponty, o corpo é feito da mesma matéria do mundo: “A cada instante também eu fantasio acerca das coisas, imagino objetos ou pessoas cuja presença aqui não é incompatível com o contexto e, todavia, eles não se misturam ao mundo, eles estão adiante do mundo, no teatro do imaginário” (MERLEAU-PONTY, 1999, p. 9).

É a realidade do corpo que nos permite sentir e, portanto, perceber o mundo, os objetos, as pessoas. É a realidade do corpo que nos permite imaginar, sonhar, desejar, escolher e apreciar uma música. Para compreender o sentido da subjetividade, em Merleau-Ponty, precisamos compreender também a noção de liberdade, posto que o encontro do nosso ser interior com o exterior e as escolhas que fazemos têm sempre lugar nas situações dadas e sobre as possibilidades abertas.

Somos, ao mesmo tempo, um entrelaçamento do tempo natural, afetivo, histórico e geográfico. Os gostos pessoais, as preferências, as rejeições, os desejos, vão sendo configurados por meio dessa estrutura subjetiva com a qual correlacionamos o tempo, o corpo, o mundo, as coisas e os outros. O campo da subjetividade encontra-se recortado pela historicidade, pelos objetos da cultura, pelas relações sociais, tensões, contradições, paradoxos, afetos. Dessa maneira, a leitura de um livro e a apreciação de uma canção mobilizam sentidos que foram construídos nesse campo subjetivo.

4.1 Mundo e linguagem em aproximações geográficas

Se a reflexão sobre o mundo é baseada na singularidade da realidade vivida, e até mesmo nas múltiplas experiências do ser, a questão fenomenológica do mundo é, em todo caso, intocada. A atividade tem, por questão característica fenomenológica, os méritos abordados

de forma responsável, e a responsabilidade recai na construção ou na busca pela construção de uma ciência autêntica, a única que poderia, segundo Husserl (1990), ser entendida como uma ciência rigorosa.

Nas reflexões de Gadamer (2008), a questão semântica é central e a linguagem é fator determinante da hermenêutica histórica e representa consenso prévio. O mundo circundante é um conceito que exprime a dependência do sujeito com o mundo social. O sujeito é dependente do mundo, porque este é constituído linguisticamente. Nesse sentido, vale ressaltar o pensamento de Gadamer (2008), o qual é construído sobre o pilar de que ter linguagem é ter mundo: “A experiência hermenêutica precisa de um medium que a objective e este é a linguagem: compreender-se é pôr-se de acordo, e a linguagem é o meio em que se realiza o acordo sobre a coisa” (GADAMER, 2008, p. 644).

Quanto ao conceito de mundo, os estudos de Merleau-Ponty (1999) contêm uma filosofia viva em movimento e seus textos se assemelham ao prazer da descoberta das coisas novas e belas do mundo: “O mundo não é aquilo que eu penso, mas aquilo que eu vivo; eu estou aberto ao mundo, comunico-me indubitavelmente com ele, mas não o possuo, ele é inesgotável” (MERLEAU-PONTY, 1999, p. 14).

A ideia de mundo assume neste trabalho o significado do conjunto de relações entre o homem e os outros seres, a totalidade de um campo de relações. O mundo não é uma alteridade, o mundo é vida e subjetividade; se não existíssemos, não haveria mundo. O mundo é criação humana. O mundo acontece no instante, na fração da vida e, por esta razão, é que o mundo e o lugar se encontram e que o mundo está no lugar. Quando terminar a vida humana, acabará o mundo. E se o mundo depende das relações entre os homens, podemos afirmar, sem medo de errar, que o mundo é troca, construção coletiva a partir da cultura, da arte, da linguagem, da política, da economia. Essa concepção de mundo está amparada nas bases da Fenomenologia.

A palavra Fenomenologia significa, antes de mais nada, um conceito de método. Ela não caracteriza a consis-

tência de fato do objeto da indagação filosófica, mas seu *como* [...] esse termo expressa um lema ‘as coisas mesmas!’. Por oposição às construções soltas no ar e aos achados casuais; em oposição à admissão de conceitos apenas aparentemente verificados e aos falsos problemas verdadeiros. Portanto, o que a Fenomenologia mostra é aquilo que, acima de tudo e na maior parte dos casos, não se manifesta, o que está escondido, mas que é capaz de expressar o sentido e o fundamento daquilo que, acima de tudo e na maior parte dos casos, se manifesta. Nesse sentido a Fenomenologia é a única ontologia possível (ABBAGNANO, 2003, p. 512).

Normalmente, atribuímos existência aos espaços e às coisas, mas na realidade, sem nós, elas não existiriam. Pensar um espaço como existente, significa pensar em si próprio.

Marcel (1955, p. 45) afirmou que “quanto mais eu acentuar a objetividade das coisas, cortando o cordão umbilical que se liga à minha existência, mais convertereirei este mundo num espetáculo sentido como ilusório”. Vivemos, atualmente, um mundo recheado de medos, inseguranças, angústias, incertezas, instabilidades e as características do mundo que também são do próprio ser, não permitem pensar em harmonia no mundo, em sustentabilidade do mundo (BAUMAN, 2008).

Ao pensar sobre o mundo, a investigação vai aos poucos procurando os caminhos da pesquisa de Eric Dardel (2011), que compreende a Geografia como ciência interessada em entender o homem no mundo circundante. A Geografia tem mostrado cada dia mais sua importância e sua contribuição para a delicada questão de desvendar o horizonte da vida humana no presente, no mundo, nas relações com o lugar e com o global, na contemporaneidade.

Segundo Holzer (1997, p. 80), pensar sobre o mundo é essencial: “a palavra mundo é fundamental para que se compreenda a relação entre a ciência geográfica essencial, ou fenomenológica, e a sua essência, que pode ser denominada geograficidade”.

De acordo com Grato e Marandola Jr. (2011, p. 70), a geografia compreendida “enquanto expressão da cultura e da identidade das pessoas com lugar”, revela o mundo. E a letra da canção *Paratodos* revela as geografias de mundo, enquanto expressão de cultura e de identidade.

Chico Buarque, cidadão do mundo, recupera em *Paratodos* sua biografia e herança histórico-espacial.

PARATODOS

Chico Buarque, 1993

O meu pai era paulista
Meu avô, pernambucano
O meu bisavô, mineiro
Meu tataravô, baiano
Meu maestro soberano
Foi Antonio Brasileiro

Foi Antonio Brasileiro
Quem soprou esta toada
Que cobri de redondilhas
Pra seguir minha jornada
E com a vista enevoadas
Ver o inferno e maravilhas

Nessas tortuosas trilhas
A viola me redime
Creia, ilustre cavalheiro
Contra fel, moléstia, crime
Use Dorival Caymmi
Vá de Jackson do Pandeiro

Vi cidades, vi dinheiro
Bandoleiros, vi hospícios
Moças feito passarinho
Avoando de edifícios
Fume Ari, cheire Vinícius
Beba Nelson Cavaquinho

Para um coração mesquinho
Contra a solidão agreste
Luiz Gonzaga é tiro certo
Pixinguinha é incontestes
Tome Noel, Cartola, Orestes
Caetano e João Gilberto

Viva Erasmo, Ben, Roberto
Gil e Hermeto, palmas para
Todos os instrumentistas
Salve Edu, Bituca, Nara
Gal, Bethania, Rita, Clara
Evoé, jovens à vista

O meu pai era paulista
Meu avô, pernambucano
O meu bisavô, mineiro
Meu tataravô, baiano
Vou na estrada há muitos anos
Sou um artista brasileiro

Segundo Scarlato (2003, p. 383), “quase sempre a Geografia trabalha os fenômenos populacionais de forma abstrata, na qual os números substituem os indivíduos e os comportamentos humanos são relegados a segundo plano”. *Todavia* refletir sobre a questão populacional a partir da letra da canção *Para-*

todos revela geografias de mundo e expõe comportamentos humanos em primeiro plano. *Paratodos* gravita em torno da migração, fenômeno populacional, que na letra da canção, dialoga com a construção da identidade brasileira e plural. Uma fração de mundo é revelada na canção. *Paratodos* e ‘para o mundo’, visto que o mundo é de todos e as nossas origens, à semelhança do que está exposto na letra da canção, são as mais variadas.

Para a Geografia Humanista, a compreensão do sentido de espaço e lugar requer uma leitura fenomenológica e, por vezes, existencial. O lugar se refere a uma área limitada, uma porção do espaço concreto, caracterizada por uma estrutura distinta. Para Tuan (1983, p. 151), o espaço transforma-se em lugar à medida que adquire definição e significado, ou seja, atinge a realidade mediante a experiência do sujeito o que implica, por sua vez,

[...] a capacidade de aprender a partir da própria vivência. Experienciar é aprender; significa atuar sobre o dado e criar a partir dele. O dado não pode ser conhecido em sua essência. O que pode ser conhecido é uma realidade que é um constructo da experiência, uma criação de sentimento e pensamento (TUAN, 1983, p. 10).

A concepção de Tuan foi influenciada pela fenomenologia de Heidegger e de Merleau-Ponty, reafirmando o interesse nas relações entre conhecimento e existência, além da ressalva para a necessidade de não objetivação da realidade.

4.2 O mundo da percepção e do sentido

Dentre as inúmeras contribuições que já foram escritas e que auxiliam na tarefa de justificar a aproximação da Geografia com a fenomenologia, os estudos de Holzer (1997, p. 77) destacam que “antes de tudo,

cabe dizer que a fenomenologia e a Geografia têm, em planos diferentes, objetivos convergentes: o de estudar a constituição do mundo.”

Um das primeiras contribuições para a reflexão sobre o mundo do sentido e da percepção sob as bases da fenomenologia sobreveio da obra clássica *Fenomenologia da percepção*, publicada originalmente em 1945, por Merleau-Ponty (1999). O autor desenvolveu algumas vertentes-chaves para a compreensão do mundo a partir de uma perspectiva fenomenológica, tais como a importância da percepção e do mundo sensível na construção do conhecimento sobre o mundo, fatores esses muitas vezes ignorados pelo pensamento científico, principalmente a partir da influência do racionalismo cartesiano. O resgate proposto por Merleau-Ponty (1999) parte da contribuição da arte e da filosofia para compreendermos o mundo, o que nos permite inserir o valor humano em nossas concepções atuais do espaço.

Outra contribuição do pensamento de Merleau-Ponty (2000) reside no profundo questionamento do conceito de geometria euclidiana sobre a existência de um espaço homogêneo, o que difere radicalmente do mundo físico.

A partir da perspectiva fenomenológica, o espaço euclidiano não pode resgatar o conceito de um espaço heterogêneo no qual a percepção que o homem tem do ambiente físico que o rodeia faz parte de sua constituição. Sob essa perspectiva, o conhecimento humano se desenvolve a partir da relação inseparável entre corpo e espírito, uma premissa que permite estabelecer que as coisas com as quais nos relacionamos adquirem atributos humanos e constituem-se não apenas como objetos que podem ser acessados somente através da nossa razão e do conhecimento, mas através de um conhecimento vivo e presente.

Entre as facetas de Chico Buarque menos conhecidas do público figura uma, no mínimo curiosa: sua mania de dar nomes aos objetos. Os violões eram um alvo preferencial desse hábito. No início de sua carreira, suas canções *Pedro pedreiro*, *Olé olé* e *Sonho de um carnaval* foram compostas com um violão que Chico

batizou de Joaquim. A popularíssima *A banda*, por sua vez, brotou das cordas de Julieta, enquanto a singela *Tem mais samba* foi criada no Nelson. Chico não se limitava a batizar instrumentos (...) ele tinha uma geladeira chamada Frida. Seu gravador era o Alcântara e sua vitrola, a Ivone (GANDRA, 2010, p. 15).

O corpo tem de aprender sobre o mundo, segundo Merleau-Ponty (1999), e não é apenas um objeto que pode ser tratado e explicado a partir de uma perspectiva externa, mas se revela como uma condição permanente de existência, o que permite abertura tanto da percepção para o mundo como também de “criação” desse mundo. O corpo tem uma dimensão da percepção e do componente ativo do mundo em que cada exterior é acessível a nós somente através dos nossos sentidos, cobrindo de atributos humanos a mistura de espírito e corpo.

Na medida em que o corpo permite uma abertura perceptiva do mundo e da “criação” do mundo, os outros deixam de ser simples objetos e passam a ser semelhantes partícipes do mundo, presentes, vivos e envolvidos no mundo sensível, marcado por ações e intenções as quais permitem compreender a figura moral dos outros.

Em suma, o trabalho de Merleau-Ponty (1999, 2000, 2004) lembra que resgatar a importância e o papel do homem na nossa concepção de espaço significa abordar uma gama de complexidades e incertezas que o pensamento científico e o desejo reducionista do pensamento científico nem sempre são capazes de explicar: “a existência humana não pode ignorar outras para acessar uma verdade nua e crua” (Merleau-Ponty, 2009, p. 72). Segundo a tradição fenomenológica, o ser e o mundo são polos indissociáveis no pensamento, no qual toda consciência é consciência de algo. Em outras palavras, qualquer indivíduo interage com o mundo por meio de ações voluntárias intencionais.

Tuan (1983), ao estabelecer uma leitura de mundo focada no sujeito, valoriza a experiência enquanto conhecimento do espaço. E,

nesse contexto, o lugar vai significar produto da experiência humana, ou seja, “um centro de significados construídos pela experiência” (TUAN, 1983, p. 56). Nessa perspectiva, o homem constrói referenciais afetivos com o lugar, que são desenvolvidos ao longo da vida, a partir da convivência.

Corpo, mundo e espaço configuram-se enquanto tripé de leitura e compreensão da vida, na perspectiva da Geografia Humanista. Assim como as rugosidades no espaço refletem marcas do passado, o corpo no mundo reflete o presente. O corpo pode identificar espacialidades, como ocorre na letra da canção *Gota d'água*.

A percepção do mundo é, sobretudo, espacial e acontece em primeira instância a partir do corpo e da relação que estabelecemos com o espaço para, então, desvendarmos e nos relacionarmos com o mundo.

GOTA D'ÁGUA

Chico Buarque, 1975

Já lhe dei meu corpo,
Minha alegria
Já estanquei meu sangue,
Quando fervia
Olha a voz que me resta
Olha a veia que salta
Olha a gota que falta
Pro desfecho da festa
Por favor

Deixe em paz meu coração
Que ele é um pote até aqui de mágoa
E qualquer desatenção, faça não
Pode ser a gota d'água

Olhar para o mundo com os meus olhos e com os olhos dos outros a partir das letras das canções de Chico Buarque é um jogo de aprender e ensinar sobre o mundo. A relação sujeito e mundo é intermediada pelo corpo.

A letra da canção *Gota d'água* é uma adaptação da tragédia grega *Medeia* (431 a.C.), de Eurípedes, e apresenta o desamparo e o desespero de uma mulher abandonada: “Já lhe dei meu corpo, minha alegria [...] olha a voz que me resta, olha a veia que salta”. O corpo ilustra o desamparo, e a perda da esperança permeia o sujeito com o mundo. Os sentidos revelados na letra da canção são entremeios entre o corpo e o mundo. A letra da canção expõe o contexto social do Brasil na década de 1970, contexto esse de pobreza e precária distribuição de renda, que castigava grande parte da população, sem perspectivas de melhorias.

Ao refletir sobre a relação entre mundo, fenomenologia e geografia, Holzer (1997) observa que

[...] o corpo representa a transição do “eu” para o mundo, ele está do lado do sujeito e, ao mesmo tempo, envolvido no mundo. O corpo constitui o ponto de vista do ‘ser no mundo’. Desta relação fundamental, que é com certeza, geográfica, devem brotar os conceitos essenciais a serem utilizados pelos geógrafos (HOLZER, 1997, p. 82).

Enquanto seres intencionais, percebemos segundo Moura (1989), o mundo como *tecido sólido* e fazemos do mundo o objeto intencional. Todo indivíduo que é percebido pela consciência é definido na fenomenologia como *fenômeno* e lhe é atribuído um sentido no momento da percepção pela consciência. Uma advertência necessária sobre o pensamento *merleau-pontyano* é que a percepção precede qualquer atividade categorial; em outras palavras, a ciência, a linguagem e a cultura são expressões segundo a relação fundadora da

percepção do sujeito e não o contrário.

Assim, o mundo se revela ao sujeito que se dirige ao mundo: “cada consciência nasce no mundo e cada percepção é um novo nascimento da consciência” (MERLEAU-PONTY, 1999, p. 74). E dessa relação nasce do que o filósofo chamou de consciência corporal ou esquema corporal, que nada mais é do que a maneira pela qual o corpo expressa o estar no mundo, com ênfase para a relação corpo e mundo.

O veículo de comunicação do sujeito com o mundo é o corpo, que percebe todas as possibilidades pelos sentidos. A memória sensorial é usada para descrever a habilidade de reter impressões e informações que chegam através dos sentidos. Uma memória sensorial se consolida a partir dos cinco sentidos.

A nossa relação com o mundo ocorre a partir do corpo que, por sua vez, percebe o mundo a partir da memória sensorial. A canção acessa o sujeito inicialmente pela memória sensorial da audição, mas acaba por revelar um mundo quando se soma às outras memórias. Uma letra de canção pode desencadear uma percepção de mundo e revelar geografias pelos lugares que se materializam, pelas paisagens que se formam, pelas memórias que evoca. Nas palavras de Holzer, (1997) a paisagem

[...] é um desses termos que permitem à geografia colocar-se como uma das ciências das essências nos moldes propostos pela fenomenologia. Ela nos remete para o “mundo” que, como coloca Tuan, é um campo que se estrutura na relação do eu com o outro, o reino onde ocorre a nossa história, onde encontramos as coisas, os outros e a nós mesmos (HOLZER, 1997, p. 82).

A Geografia Humanista valoriza o ser humano e revaloriza os conceitos de paisagem, lugar e região, destacando a existência dos sujeitos e seu sentimento de pertencimento a um espaço. O lugar assume uma importância relativamente grande na história de cada

sujeito, favorecendo a relação e suas transformações no decorrer do tempo. O lugar torna-se realidade na consciência individual a partir do relacionamento com o espaço, não necessitando ser definido numa dimensão espacial ou imagem específica, limitada. O espaço pode se tornar um lugar, assim como o lugar pode se tornar uma paisagem traduzida a partir das lembranças vivenciadas e compartilhadas.

A fenomenologia não consiste de um idealismo transcendental, mas de pensar a existência do ser no mundo. A fenomenologia enquanto existência considera que os “corpos tem existência ideal no espírito, negando assim a existência real dos corpos e do mundo” (ABBAGNANO, 2003, p. 523). Merleau-Ponty (1999, 2000, 2009) acentua seus estudos na existência da coisa em si e o interesse se volta, então, para um homem concreto e histórico, logo multifacetado, ou seja, com múltiplas dimensões.

Ciência e filosofia, assim como qualquer manifestação cultural, se desenvolvem a partir da relação primeira com o mundo. Dito isso, a ênfase da relação fundadora é o corpo e o mundo. Mas devemos refletir sobre as possibilidades do corpo e da sua força expressiva, a partir da linguagem que o habita. Não se trata de considerar a cultura como uma esfera à parte, porque ela faz parte do mundo e, por conseguinte, faz parte do horizonte perceptivo. A cultura também é objeto de atos intencionais que retomam os significados constituídos.

Devemos reposicionar a existência do chamado mundo cultural na corrente da experiência do mundo vivido. A compreensão do corpo e da relação do corpo com a cultura, com a comunicação e a linguagem trafega na via de compreensão do próprio corpo enquanto espaço eminentemente expressivo (MERLEAU-PONTY, 2004).

A fenomenologia, em sua versão pós-husserliana, restaura a tensão dialética entre os polos de subjetivismo e objetivismo da ciência e da compreensão do mundo, ao incluir a compreensão do homem e sua facticidade – caráter próprio da condição humana pelo qual cada homem se encontra sempre já comprometido com uma

situação não escolhida (MERLEAU-PONTY, 1999).

A tensão restaurada implicará uma fenomenologia que enfatiza a experiência como elemento primordial para a compreensão do mundo. O que é singular e universal se entrelaça e constrói o sentido de um homem histórico.

O homem está intimamente ligado à sua condição histórica, perpassando por sua mútua constituição com o mundo e com sua realidade intrínseca. Este homem tem infinitas possibilidades de experiência, como recorda Merleau-Ponty (1999, p. 14): “O mundo não é o que eu penso e sim aquilo que eu vivo. Estou aberto para o mundo e me comunico indiscutivelmente com ele, mas não o possuo, o mundo é inesgotável”. Isto é, o mundo não está limitado a concepções internalizadas. O homem tem uma compreensão única do mundo. O homem mundano é ambíguo, o que amplia suas possibilidades de produção de significados sobre sua experiência vivida. Com a noção do homem mundano, as dicotomias (sujeito-objeto, corpo-espírito, interior-exterior) são questionadas e desenraizam o homem da sua inerência ao mundo.

O campo fenomênico parece, nesse contexto, um conjunto de experiências que orientam o comportamento do sujeito no mundo e permitem o desenvolvimento de um projeto existencial, a partir do corpo. O corpo torna-se o elemento-chave da consciência de inserção no mundo, já que ele é equipado com um elemento de projeção para o mundo, a linguagem.

O homem não é livre completamente, uma vez que o mundo está comprometido com infinitas possibilidades. Em outras palavras, cada sujeito está comprometido com um projeto existencial com o qual se envolve no decorrer da vida. Essa condição inalienável de ambiguidade, condiciona e limita a natureza da liberdade humana. Assim, o mundo reconhece a multidimensionalidade da existência de um homem concreto.



Até o fim: considerações e desenlace

*Vê se tem no almanaque, essa menina,
como é que termina um grande amor
Se adianta tomar uma aspirina ou se bate
na quina aquela dor
Se é chover o ano inteiro chuva fina ou se é
como cair o elevador
Me responde por favor
Pra que tudo começou
Quando tudo acaba³⁵*

Partindo da premissa de que sujeito e mundo coexistem, o lugar onde o sujeito estabelece relações possui uma gama de significados e valores que são inseparáveis da experiência de quem os vivencia. O lugar tem um sentido e é parte essencial de nossa existência. A experiência do mundo-lugar está ligada à forma como se percebe o mundo a partir do espaço-tempo-sentido.

Perceber o mundo e a existência do sujeito são fios de uma mesma meada e o lugar, por sua vez, está encarnado no sujeito posto que “a existência é espacial, quer ser, e é sinônimo de ser situado” (MERLEAU-PONTY, 1999, p. 339). Merleau-Ponty considerou em suas reflexões sobre o mundo que há um lugar de onde nos orientamos e outro onde nos situamos; o homem sujeito e ser na teoria humanista não é tratado como dado de pesquisa, mas antes habitante do lugar em que vivencia a experiência cotidiana das relações no espaço-tempo-sentido, porque é “na relação intersubjetiva que o lugar vai sendo

³⁵ Texto extraído da canção *Almanaque*, composta e gravada no 11º álbum solo de Chico Buarque, intitulado *Almanaque* e lançado em 1981.

construído. O mundo é entendido por Merleau-Ponty enquanto lugar de vida, enquanto espaço vivido” (NOGUEIRA, 2007, p. 29). O mundo vivido é o lugar onde habitam os homens e compreendê-lo é uma tarefa que exige um reaprender constante, um reaprender a ver o mundo e um reaprender a ver o lugar.

As letras das canções de Chico Buarque alcançam a realidade pela linguagem poética e revelam geografias de mundo na medida em que descortinam referências espaciais e temporais a partir do sentido dado pela percepção e afeição. Apresentam-se como possibilidades de leitura do conjunto de experiências que orientam o comportamento do sujeito no mundo e que acabam no limite por desenvolver um projeto existencial a partir do corpo. Elas são manifestações da arte de compor com palavras textos poéticos, porque são formas de expressão e de sentido.

A música é uma linguagem utilizada há milhares de anos por homens e mulheres para se comunicarem e é uma expressão carregada de referências espaciais, temporais e sentimentais na medida em que marca lugares e relações sociais a partir da troca do sujeito com o mundo.

Merleau-Ponty (2009) em *A dúvida de Cézanne* se aproxima da arte por meio das pinturas de Cézanne e, ao reunir reflexões sobre os esforços deste, conclui que “a pintura foi seu mundo e sua maneira de existir” (MERLEAU-PONTY, 2009, p. 123). Para este autor, os pintores são espelhos do mundo e o refletem. O conjunto da obra de um artista é seu mundo e sua maneira de existir. A obra de Chico Buarque composta de mais de trezentas canções é o seu mundo e o diálogo geográfico que estabelecemos com uma pequena parte dessa obra são aproximações com o seu mundo.

Não é possível apreender na totalidade o conjunto da obra, mas apenas nos aproximarmos dela para percebê-la e presenciá-la. A percepção para Merleau-Ponty (2009) é caracterizada como o nosso primeiro contato

com as coisas, com o mundo. Assim, ela é anterior aos juízos, valores e objetivações. Portanto, perceber não é definir. Perceber dilata os sentidos e nos apresenta um horizonte. Contudo, devido à relação ambígua entre perceber e percebido, esse acesso ao mundo será sempre inacabado.

As aproximações são permanentes e não cessam e as experiências geradas pelas aproximações são construídas a partir das referências espaciais, temporais e sentimentais, a tríade utilizada para revelar as geografias de mundo. Portanto, as grafias espaciais, temporais e afetivas que se revelam nas letras das canções são aproximações geográficas com o mundo. Não temos uma única percepção sobre o mundo, nem sobre o lugar e nem tampouco sobre a geografia. A construção plural e coletiva é adensada pelas percepções que, somadas às referências espaciais e temporais revelam e constroem uma experiência de mundo para o sujeito.

A relação espaço-tempo-sentido permite ao sujeito conhecer e ler o mundo. Nos ensinamentos de Dardel (2011), perceber o mundo a partir dos sentidos é concebido enquanto geograficidade, ou seja, o mundo é aquilo que eu experiencio e também o que é experienciado pelo outro, e a percepção acontece na inter-relação do homem com o mundo. Dessa forma, construir aproximações geográficas com a obra e com o mundo de Chico Buarque é perceber e transformar o mundo. Minhas percepções de mundo se alteram e se modificam em movimentos permanentes.

Ler o mundo a partir das letras de canções de Chico Buarque é deslocar o sujeito e suas vivências para o centro da reflexão, é inter-cambiar percepções de mundo que se retroalimentam e se modificam a todo instante. As letras das canções atingem os sujeitos e, retratam o lugar, revelando espacialidades, temporalidades e sentimentos. E, se os artistas já eram reconhecidos como *“testemunha de seu tempo”*

(MONTEIRO, 2008, p. 205), a tese mostrou que eles também são construtores de geografias de mundo, reverberam sentidos, espaços e tempos, e apresentam relações e caminhos que proporcionam leituras geográficas da vida e do mundo.

As escolhas que fazemos determinam as estradas que percorremos. A pesquisa que encerro é resultado da trajetória que percorri, dos caminhos que escolhi, das aproximações que realizei. Um trabalho acadêmico, por mais vertical e estruturado que seja, padece sempre de algumas ausências que só são percebidas e identificadas ao final e este, certamente, não será diferente. Mas por não ter pretendido encerrar o diálogo, tudo que ficou de fora ainda assim poderá ser incluído, porque a tese é somente o começo da jornada.

Como bem colocou Marandola Jr. (2010, p. 345), a nossa compreensão de mundo é sempre inacabada. Pensar sobre o mundo exige um compromisso permanente uma vez que o mundo e o sujeito coexistem. O mundo repleto de significados que perpassa as letras das canções de Chico Buarque atravessa em mim, quando leio as canções e quando escuto o mundo.

A abertura do humanismo na Geografia arejou o leque de pesquisas e propiciou pensar o mundo a partir da relação “ser no mundo”. A contribuição que a presente pesquisa oferece é uma leitura sobre o mundo, sobre as nervuras do cotidiano, sobre as percepções do lugar, a partir das canções de Chico Buarque.

As geografias de mundo reveladas nas canções de Chico Buarque tecem o sentido geográfico nas relações que o mundo, o corpo, o lugar e o sentido estabelecem. A trama de significações que as geografias de mundo revelam na obra de Chico Buarque é o começo de uma travessia de aproximações da Geografia com a Arte, que perpassa a linguagem e compreende o mundo a partir do sujeito.

O mundo de onde escrevo hoje é diferente daquele de onde comecei a tese, mas é o mesmo que eu carrego comigo e é a partir dele que as geografias se revelam.

REFERÊNCIAS

ABBAGNANO, N. **Dicionário de filosofia**. Trad. Alfredo Bosi. 4.ed. São Paulo: Martins Fontes, 2003.

ALENCAR, C. Luz, quero luz. In: FERNANDES, R. de (org.) **Chico Buarque do Brasil: textos sobre as canções, o teatro e a ficção de um artista brasileiro**. Rio de Janeiro: Garamond, 2004. p. 67-72.

ANJOS, M. S. dos. **Lugares e personagens do universo buarqueano**. 2011. 96 f. Dissertação (Mestrado em Geografia) Instituto de Geografia – Universidade do Estado do Rio de Janeiro, UERJ, Rio de Janeiro, 2011.

ARGAN, G. C. **História da arte como história da cidade**. Trad. M. F. Gonçalves de Azevedo. São Paulo: Martins Fontes, 1995.

ATTALI, J. **Noise: the political economy of music**. Trad. Brian Massumi. Minneapolis: University of Minnesota Press, 1985.

AUGÉ, M. **Não lugares: introdução a uma antropologia da supermodernidade**. Campinas: Papirus, 1994.

BAUMAN, Z. **Modernidad líquida**. Trad. Mirta Rosenberg. Buenos Aires: Fondo de Cultura Economica, 2002.

_____. **Medo líquido**. Trad. Carlos Alberto Medeiros. Rio de Janeiro: Jorge Zahar, 2008.

_____. **Confiança e medo na cidade**. Trad. Eliana Aguiar. Rio de Janeiro: Jorge Zahar, 2009.

BEDIN, M. C. **Aspectos linguístico-discursivos nas canções de Chico Buarque de Hollanda**. 2007. 152 f. Dissertação (Mestrado em Le-

tras) – Universidade Presbiteriana Mackenzie, São Paulo, 2007.

BRANDÃO, H. H. N. **Introdução à análise do discurso**. 2.ed. Campinas: Ed. da Unicamp, 2004.

BECKER, E. Política e linguagem em Rousseau e Condillac. **Kriterion**: revista de Filosofia, Belo Horizonte, v. 52, n. 123, Junho de 2011. Disponível em: <http://www.scielo.br/scielo.php?script=sci_arttext&pid=S0100512X2011000100003&lng=en&nrm=iso>. Acesso em: 11 fev. 2013.

BESSE, J. M. **Ver a terra**: seis ensaios sobre a paisagem e a geografia. Trad. Vladimir Bartolini. São Paulo: Perspectiva, 2006.

_____. Geografia e existência: a partir da obra de Eric Dardel. In: DARDEL, E. **O homem e a terra**: natureza da realidade geográfica. Trad. Werther Holzer. São Paulo: Perspectiva, 2011. p. 111-139.

BONIS, M. L. R. de. **A crítica e o artista**: samba, repressão e poesia em Chico Buarque. 2005. 126 f. Dissertação (Mestrado em Comunicação e Semiótica) – PUC, São Paulo, 2005.

BOSI, A. **Reflexões sobre a arte**. 7.ed. São Paulo: Ática, 2006.

_____. **O ser e o tempo da poesia**. 7.ed. São Paulo: Companhia das Letras, 2000.

BUARQUE, C. **MIS - Museu da Imagem e do Som**. Entrevista com Chico Buarque. Rio de Janeiro, 1966. Disponível em: < <http://www.chicobuarque.com.br/>>. Acesso em: 25 mar. 2013.

_____. **Jornal da Tarde**: um paulista chamado Chico. São Paulo, 29 de dezembro de 1967. Disponível em: <<http://www.chicobuarque.com.br/>>.

que.com.br/>. Acesso em: 25 mar. 2013.

_____. Entrevista concedida ao jornal **O Pasquim** em 1975. Disponível em: <<http://www.chicobuarque.com.br>>. Acesso em: 01 abr. 2013.

_____. Entrevista concedida ao Geraldo Leite para a “Semana Chico Buarque”. **Rádio Eldorado**. 27 de junho de 1989. Disponível em: <<http://www.chicobuarque.com.br>>. Acesso em: 01 abr. 2013.

_____. O moleque e a bola. **Jornal O Globo**. Rio de Janeiro, 21 de junho de 1998. Disponível em: <<http://www.chicobuarque.com.br>>. Acesso em: 01 abr. 2013.

_____. **Chico e as cidades**. Direção José Henrique Fonseca. Rio de Janeiro: Conspiração Filmes, 2000. 1 DVD (77 min).

_____. O tempo e o artista. Entrevista concedida a **Folha de São Paulo** em 26 de dezembro de 2004. Disponível em: <<http://www.chicobuarque.com.br>>. Acesso em: 01 abr. 2013.

BUENO, R. P. M. Música e concepções de mundo. In: REZENDE, L. A. de (org.) **Leitura e visão de mundo**: peças de um quebra-cabeça. Londrina: EdUEL, 2007. p. 138-151.

CARLOS, E. **Minha fama de mau**. Rio de Janeiro: Objetiva, 2009.

CARNEY, G. O. Música e lugar. In: CORRÊA, R. L.; ROSENDAHL, Z. (orgs.). **Literatura, música e espaço**. Rio de Janeiro: Eduej, 2007. p. 123-150.

CAZNOK, Y. B. **Música**: entre o audível e o visível. 2.ed. São Paulo: Unesp, 2008.

CÉRON, M. L. C. **Correspondencias**: el carácter plástico de las formas de notación: poesia, música y danza. 2009. 497 f. Tese (Doutorado em Belas Artes) – Universidad Complutense de Madrid, 2009. Disponível em: <<http://eprints.ucm.es/9590/>>. Acesso em: 23 mai. 2011.

CERTEAU, M. de; GIARD, L.; MAYOL, P. **A invenção do cotidiano**: 2. morar, cozinhar. 5. ed. Trad. Ephraim F. Alves e Lúcia E. Orth. Petrópolis: Vozes, 2003.

CERTEAU, M. de. **A invenção do cotidiano**: artes de fazer. Trad. Ephraim Ferreira Alves. 18.ed. Petrópolis: Vozes, 2012.

CHAVEIRO, E. F. Corporeidade e lugar: elos da produção da existência. In: MARANDOLA JR. E.; HOLZER, W.; OLIVEIRA, L. (orgs.) **Qual o espaço do lugar?** Geografia, epistemologia, fenomenologia. São Paulo: Perspectiva, 2012. p. 249-279.

CHEDIAK, A. **Fala, Chico Buarque**. Songbook. Junho de 1999. Disponível em: <<http://www.chicobuarque.com.br>>. Acesso em: 01 abr. 2013.

CHRISTOFOLETTI, A. As perspectivas dos estudos geográficos. In: _____. (org.) **Perspectivas da geografia**. São Paulo: Difel, 1982.

CLAVAL, P. **Geografia cultural**. Trad. Luiz Fugazzola Pimenta e Margareth de Castro Pimenta. 2.ed. Florianópolis: Ed. UFSC, 2001.

_____. A contribuição francesa ao desenvolvimento da abordagem cultural na geografia. In: CORRÊA, R. L.; ROSENDAHL, Z. (orgs.). **Introdução à geografia cultural**. Rio de Janeiro: Bertrand Brasil, 2003. p. 147-166.

COLLINGWOOD, R. G. **Los principios del arte**. Méjico: Fondo de Cultura Económica, 1960.

CORRÊA, P. A. **Modernidade e pós-modernidade na canção popular brasileira urbana**: a voz ativa de Chico Buarque de Hollanda. 2009. 102 f. Dissertação (Mestrado em Literatura) – Instituto de Letras, Universidade de Brasília. Brasília, 2009.

CORRÊA, R. L. Espaço, um conceito-chave da geografia. In: CASTRO, I. et al (Org.). **Geografia**: conceitos e temas. Rio de Janeiro: Bertrand Brasil, 1995, p. 15-47.

COSGROVE, D. Mundos de significados: geografia cultural e imaginação. In: CORRÊA, R. L.; ROSENDAHL, Z. (Orgs.) **Geografia cultural**: um século (2). Trad. Tania Shepherd. Rio de Janeiro: EDUERJ, 2000. p. 33-60.

COSGROVE, D.; JACKSON, P. Novos rumos da geografia cultural. In: CORRÊA, R. L.; ROSENDAHL, Z. (Orgs.) **Geografia cultural**: um século (2). Trad. Tania Shepherd. Rio de Janeiro: EDUERJ, 2000. p. 15-32.

CULLER, J. **As ideias de Saussure**. São Paulo: Cultrix, 1979.

DAMATTA, R. **A casa e a rua**: espaço, cidadania, mulher e morte no Brasil. 5.ed. Rio de Janeiro: Rocco, 1997.

DARDEL, E. **O homem e a terra**: natureza da realidade geográfica. Trad. Werther Holzer. São Paulo: Perspectiva, 2011.

DIETRICH, P. **Semiótica do discurso musical**: uma discussão a partir das canções de Chico Buarque. 2008. 256 f. Tese (Doutorado em Linguística). FFLCH – Departamento de Linguística, Universidade de São Paulo, São Paulo, 2008.

DOZENA, A. **A geografia do samba na cidade de São Paulo**. São Paulo: Fundação Polisaber, 2011.

EINSTEIN, A. **Como vejo o mundo**. Trad. H. P. de Andrade. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 1981.

FERNANDES, R. de (org.) **Chico Buarque do Brasil**: textos sobre as canções, o teatro e a ficção de um artista brasileiro. Rio de Janeiro: Garamond, 2004.

FERREIRA, A. B. de H. **Novo dicionário eletrônico Aurélio versão 5.0**. Curitiba: Editora Positivo, 2005.

FREUD, S. **O futuro de uma ilusão, o mal-estar na civilização**. Vol XXI. Coord. Geral da Tradução Luiz Alberto Hanns. Rio de Janeiro: Imago, 1980.

FUBINI, E. **Los enciclopedistas y la música**. Trad. M. Josep Cuenca. Valência: Guada, 2002.

FUENTE, C. H. de la. Habla o lenguaje en Heidegger y Gadamer. **Contribuciones desde Coatepec**. Universidad Autónoma del Estado de México, Toluca, México. No. 09, vol. V, jul/dic, 2005, p. 11-24.

GADAMER, H. G. **Verdade e método I**: traços fundamentais de uma hermenêutica filosófica. Trad. Flávio Paulo Meurer. 9.ed. Petrópolis: Vozes, 2008.

GANDRA, J. R. (ed.) **Ao vivo Paris: Le Zenith**. Abril Coleções (CD Coleção Chico Buarque), vol. 14. São Paulo: Abril, 2010.

GARCIA, C. O fazer artístico como processo de conhecimento. In: MOREIRA, M. C. G. de A. (org.) **Arte em pesquisa**. Londrina: EDUEL, 2005, p. 41-50.

- GOMES, P. C. da C. **Geografia e modernidade**. 4.ed. Rio de Janeiro: Bertrand do Brasil, 2003.
- GRATÃO, L. H. B.; MARANDOLA JR., E. Sabor da, na e para a geografia. **Geosul**, Florianópolis, v. 26, n. 51, jan./jun. 2011, p. 59-74.
- GREIMAS, A. J.; COURTÉS, J. **Dicionário de semiótica**. Vários tradutores. São Paulo: Contexto, 2008.
- GUIMARÃES, M. E. A. Do samba ao rap: a música negra no Brasil. 1998. 271 f. Tese (Doutorado em Ciências Sociais) – Universidade Estadual de Campinas, Campinas, 1998.
- GULLAR, F. **Toda poesia**. 9.ed. Rio de Janeiro: José Olympio, 1999.
- HARVEY, D. **Condição pós-moderna: uma pesquisa sobre as origens da mudança cultural**. Trad. Adail Ubirajara Sobral e Maria Stela Gonçalves. 21.ed. São Paulo: Edições Loyola, 2011.
- HEGEL, G. W. F. **Cursos de estética I**. Trad. Marco Aurélio Werle. 2.ed. São Paulo: EDUSP, 2001.
- HEIDEGGER, M. **Ensaio e conferências**. Trad. Emmanuel Carneiro Leão, Gilvan Fogel e Márcia Sá Cavalcante Schuback. 5.ed. Petrópolis: Vozes, 2008.
- _____. **Ser e tempo**. Parte I. Trad. Márcia Sá Cavalcante Schuback. 15.ed. Petrópolis: Vozes, 2005.
- _____. **A caminho da linguagem**. Trad. Márcia Sá Cavalcante Schuback. Petrópolis: Vozes, 2003.
- HOBBSAWM, E. **Era dos extremos: o breve século XX**. Trad. Marcos Santarrita. São Paulo: Companhia das Letras, 1995.

HOLLANDA, C. B. de. **Tantas palavras**. São Paulo: Companhia das Letras, 2006.

_____. **A casa do Oscar**. Poemas, testemunhos, cartas. 2000. Disponível em: <<http://www.chicobuarque.com.br>>. Acesso em: 01 abr. 2013.

_____. **Chico Buarque**: letra e música. vol.1 São Paulo: Companhia das Letras, 1989.

HOLZER, W. A geografia humanista anglo-saxônica: de suas origens aos anos 90. **Revista Brasileira de Geografia**, Rio de Janeiro, vol. 55, n 1/4, p. 109-146, jan./dez. 1993.

_____. Uma dimensão fenomenológica sobre os conceitos de paisagem e lugar, território e meio ambiente. **Território**, Rio de Janeiro, ano II, n. 3, p. 77-85, jul./dez. 1997.

_____. Carl Sauer (1889-1975). **GEOgraphia**, Niterói, RJ, ano II, n. 4, p. 135-136, 2000. Disponível em: <<http://www.uff.br/geographia/ojs/index.php/geographia/index>>. Acesso em: 19 mar. 2013.

_____. Mundo e lugar: ensaio de geografia fenomenológica. In: MARANDOLA JR. E.; HOLZER, W.; OLIVEIRA, L. (orgs.) **Qual o espaço do lugar?** Geografia, epistemologia, fenomenologia. São Paulo: Perspectiva, 2012. (p. 281-304).

HOMEM, W. **Histórias de canções**: Chico Buarque. São Paulo: Leya, 2009.

HUSSERL, E. **A ideia da fenomenologia**. Tradução: Artur Morão. Lisboa: Edições 70, 1990.

JURSYS, V. L. **O fotográfico em Budapeste de Chico Buarque**: uma intersemiose verbo-visual. 2007. 180 f. Dissertação (Mestrado

em Comunicação e Semiótica) – PUC, São Paulo, 2007.

KEARNEY, D. I can't believe the news today: music and the politics of change. **Chimera**. Trenton, New Jersey, Vol. 24, 2009, p. 122-140.

KONG, L. Popular music in Geographical *analyses*. **Progress in Human Geography**, June 1995, vol. 19, n. 2, p. 183-198. Disponível em: <<http://phg.sagepub.com/content/19/2/183.extract>>. Acesso em: 18 jan. 2012.

KOSIC, K. **Dialética do concreto**. Trad. Célia Neves e Alderico Toríblio. Rio de Janeiro: Paz e Terra, 1969.

KUJAWSKI, G. M. **A crise do século XX**. São Paulo: Ática, 1988.

KUMAR, K. **Da sociedade pós-Industrial à pós-Moderna**: novas teorias sobre o mundo contemporâneo. Rio de Janeiro: Jorge Zahar, 1997.

LEFEBVRE, H. **O direito à cidade**. Trad. Rubens Eduardo Frias. São Paulo: Centauro, 2001.

LIMA, R. G. G. de. **Sou dessas mulheres que só dizem sim**: as mulheres descritas na poesia de Chico Buarque de Hollanda. 2009. 83 f. Dissertação (Mestrado em Literatura Comparada) – Universidade Federal do Rio Grande do Norte, Natal, 2009.

LÓTMAN, I. **La semiosfera I**: semiótica de la cultura y del texto. Trad. Desiderio Navarro. Madrid: Frónesis, Cátedra Universitat de València, 1996.

LOURENÇO, M. G. **Gota d'água de Chico Buarque e Paulo Pontes**: o trágico-musical, criação e historicidade. 2010. 255 f. Dissertação (Mestrado em Letras) – Universidade Federal de Uberlândia, Uberlândia, 2010.

LOVERING, J. The Global Music Industry: Contradictions in the commodification of the sublime. In: LEYSHON, W. et al **The Place of Music New York**. Guilford Press, 1998.

LUKÁCS, G. **Introdução a uma estética marxista**. Trad. Carlos Nelson Coutinho e Leandro Konder. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 1968.

LUZ, L. G. **Som da Terra**: Inhotim. 2010. Reportagem televisiva veiculada no Programa Fantástico da TV Globo. Disponível em: <<http://www.youtube.com/watch?v=ITr5NzDSqlw>>. Acesso em: 22 mai. 2013.

MACHADO, J. A dupla de vida de Chico. **Revista Língua Portuguesa**. São Paulo, junho de 2006. Disponível em: <<http://www.chicobuarque.com.br>>. Acesso em: 01 abr. 2013.

MALPAS, J. E. **Place and experience**: a philosophical topography. Cambrigde: Cambrigde University Press, 2004.

_____. Geografia, biologia e política: Heidegger sobre lugar e mundo. **Natureza Humana**: Revista Internacional de Filosofia e Psicanálise, São Paulo, vol. 11, n. 1, p. 171-200, junho de 2009. Disponível em: <<http://www.winnicottnaturezahumana.com.br/>>. Acesso em: 13 jun. 2012.

MARANDOLA JR, E. Lugar enquanto circunstancialidade. In: MARANDOLA JR. E.; HOLZER, W.; OLIVEIRA, L. (orgs.) **Qual o espaço do lugar?** Geografia, epistemologia, fenomenologia. São Paulo: Perspectiva, 2012. (p. 227-248).

_____. Humanismo e arte para uma geografia do conhecimento. **Geosul**, Florianópolis, v. 25, n. 49, p. 7-26, jan./jun. de 2010. Disponível em: <<http://www.periodicos.ufsc.br/index.php/geosul/article/view/2177-5230.2010v25n49p7/14027>>. Acesso em: 26 fev. 2013.

_____. Heidegger como matriz do pensamento fenomenológico em Geografia. II ENCONTRO NACIONAL DE HISTÓRIA DO PENSAMENTO GEOGRÁFICO – ENHPG. **Anais...** São Paulo, 2009. Disponível em: <<http://enhpgii.files.wordpress.com/2009/10/eduardo-marandola.pdf>>. Acesso em: 26 fev. 2013.

_____. **Humanismo e arte para uma geografia do conhecimento.** I CONGRESSO DE HISTORIA DO PENSAMENTO GEOGRÁFICO. **Anais...** de 28 a 30 de abril de 2008. Universidade Federal de Uberlândia, 2008a.

_____. **Habitar em risco:** mobilidade e vulnerabilidade na experiência metropolitana. 2008. 278 f. Tese (Doutorado em Ciências) – UNICAMP, Campinas, 2008b.

_____. Humanismo e a abordagem cultural em Geografia. **Geografia**, Rio Claro, SP, v. 30, n. 3, p. 393-419, set./dez. de 2005b. Disponível em: <<http://www.periodicos.rc.biblioteca.unesp.br/index.php/ageteo/article/view/611>>. Acesso em: 26 fev. 2013.

_____. Da existência e da experiência: origens de um pensar e de um fazer. **Caderno de Geografia**, Belo Horizonte, v. 15, n. 24, p. 49-67, 1º semestre de 2005a. Disponível em <http://www.pucminas.br/documentos/geografia_24_art03.pdf>. Acesso em: 26 fev. 2013.

_____. Tempo e espaço cotidiano: crônicas de um tecido inacabado. In: MARANDOLA JR., Eduardo; GRATÃO, Lúcia (orgs.). **Geografia e Literatura:** ensaios sobre geograficidade, poética e imaginação. Londrina: Edel, 2010. p. 329-347.

MARANDOLA JR., E.; GRATÃO, L. H. B. (orgs.). **Geografia e literatura:** ensaios sobre geograficidade, poética e imaginação. Londrina: Edel, 2010.

MARCEL, G. Da recusa à invocação. In: FOULQUIÉ, P. **O existencialismo**. São Paulo: Difusão Europeia do Livro, 1955.

MASSEY, D. **Pelo espaço**: uma nova política da espacialidade. Trad. Hilda Pareto Maciel e Rogério Haesbaert. Rio de Janeiro: Bertrand Brasil, 2008.

MCDOWELL, L. A transformação da geografia cultural. In: GREGORY, D.; MARTIN, R.; SMITH, G. (orgs.) **Geografia humana**: sociedade, espaço e ciência. Trad. Mylan Isaack. Rio de Janeiro: Jorge Zahar, 1996. p. 159-188.

MELLO, Z. H. de. **A era dos festivais**: uma parábola. São Paulo: Editora 34, 2003.

MELO, A. F. de. **Sertões do mundo**: uma epistemologia. 2011. Vol. 1. 117 f. Tese (Doutorado em Geografia) – Instituto de Geociências – UFMG, Belo Horizonte, 2011.

MENESES, A. B. de. **Figuras do feminino na canção de Chico Buarque**. 2.ed. São Paulo: Ateliê Editorial, 2001.

_____. **Desenho mágico**: poesia e política em Chico Buarque. 3.ed. ampliada. São Paulo: Ateliê Editorial, 2002.

_____. Tempo: tempos. In: FERNANDES, R. de (org.) **Chico Buarque do Brasil**: textos sobre as canções, o teatro e a ficção de um artista brasileiro. Rio de Janeiro: Garamond, 2004. p. 147-159.

MERLEAU-PONTY, M. **O homem e a comunicação**: a prosa do mundo. Trad. Celina Luz. Rio de Janeiro: Edições Bloch, 1974.

_____. **Fenomenologia da percepção**. Trad. Carlos Alberto Ribeiro de Moura. 2.ed. São Paulo: Martins Fontes, 1999.

_____. **A natureza:** notas cursos no Collège de France. Trad. Álvaro Cabral. São Paulo: Martins Fontes, 2000.

_____. **Conversas 1948.** Trad. Fabio Landa e Eva Landa. São Paulo: Martins Fontes, 2004.

_____. **O olho e o espírito.** Trad. Paulo Neves e Maria Ermantina Gomes Pereira. 7.ed. São Paulo: Cosac & Naif, 2009.

MONEGAL, A. **Literatura y Pintura.** Madri: Arco Libros, 2000.

MONTEIRO, C. A. de F. **Geografia sempre:** o homem e seus mundos. Campinas: Territorial, 2008.

MORAES, A. C. R. de. **Geografia:** pequena história crítica. 19.ed. São Paulo: Annablume, 2003.

MOURA, C. A. R. de. **Crítica da razão na fenomenologia.** São Paulo: Nova Stella/Edusp, 1989.

MOTTA, N. **Noites tropicais:** solos, improvisos e memórias musicais. Rio de Janeiro: Objetiva, 2000.

NAPOLITANO, M. **História e música:** história cultural da música popular. 3.ed. Belo Horizonte: Autêntica, 2005.

_____. **A síncope das ideias:** a questão da tradição na música popular brasileira. São Paulo: Editora Fundação Perseu Abramo, 2007.

NAPOLITANO, M.; VILLAÇA, M. M. Tropicalismo: as relíquias do Brasil em debate. **Revista Brasileira de História**, vol. 18, no. 35, São Paulo 1998, p. 53-75. Disponível em: <http://www.scielo.br/scielo.php?script=sci_arttext&pid=S0102-01881998000100003>. Acesso em: 08 out. 2008.

NOGUEIRA, A. R. B. A geografia e a experiência do mundo. In: BOMFIM, P. R. A.; NETO SOUSA, M. F. (Orgs.). **Geografia e pensamento geográfico no Brasil**. São Paulo: Annablume, 2010. p. 11-34.

_____. Lugar e cultura: a produção da vida no Careiro da Várzea. **Acta Geográfica**. Boa Vista, v. 2, p. 85-95, jul/dez de 2007. Disponível em: <<http://revista.ufrr.br/index.php/actageo/article/view/183>>. Acesso em: 03 set. 2012.

NUNES, B. **Passagem para o poético**: filosofia e poesia em Heidegger. 2.ed. São Paulo: Ática, 2008.

OLIVEIRA, L. de. O sentido do lugar. In: MARANDOLA JR. E.; HOLZER, W.; OLIVEIRA, L. (Orgs.) **Qual o espaço do lugar?** Geografia, epistemologia, fenomenologia. São Paulo: Perspectiva, 2012. p. 3-16.

_____. Ainda sobre percepção, cognição e representação em geografia. In: MENDONÇA, F.; KOZEL, S. (Orgs.) **Elementos de epistemologia da geografia contemporânea**. Curitiba: UFPR, 2004. p. 189-196.

_____. Percepção do meio ambiente e geografia. **OLAM**, Ciência & Tecnologia, Rio Claro, v.1, 2001 [mídia eletrônica CD-ROM].

OLIVEIRA, M. P. de. **A crônica-canção de Chico Buarque**. 2010. 224 f. Tese (Doutorado em Letras) – Universidade Estadual de Londrina, 2010.

PÁDUA, L. T. S. **A topologia do ser**: lugar, espaço e linguagem no pensamento de Martin Heidegger. 2005. 301 f. Tese (Doutorado em Filosofia) – PUC, Rio de Janeiro, 2005.

PANITZ, L. M. **Por uma geografia da música**: o espaço geográfico da música popular platina. 2010. 199 f. Dissertação (Mestrado em Geografia) – Instituto de Geociências, UFRGS, Porto Alegre, 2010.

PAZ, R. G. **Estações encruzilhadas**: o inferno e o sonho, a música e o mundo nos romances de Chico Buarque. 2001. 237 f. Dissertação (Mestrado em Teoria Literária) – Instituto de Estudos da Linguagem, Universidade de Campinas, Campinas, 2001.

PEREIRA, C. M. R. B. As existências geográficas na literatura de Moacyr Scliar. **Acta Geográfica**. Boa Vista, v.6, n.12, p.171-179, mai./ago. de 2012. DOI: 10.5654/actageo2012.0612.0010. Disponível em: <<http://revista.ufrb.br/index.php/actageo/article/view/504>>. Acesso em: 03 set. 2012.

_____. **Política pública e avaliação no Brasil**: uma interpretação da avaliação do livro didático de geografia para o ensino fundamental. 2004. 93 f. Dissertação (Mestrado em Geografia) – Universidade Estadual Paulista – UNESP, Campus de Presidente Prudente, 2004.

PINTO, F. B. **O Brasil de Chico Buarque**: nação, memória e povo. 2007. 120 f. Dissertação (Mestrado em Sociologia) – Universidade Federal do Ceará, Fortaleza, 2007.

PIRES, L. de J. A. **Chico Buarque**: entre o popular e o erudito. 2006. 117 f. Dissertação (Mestrado em Letras) – PUC, Rio de Janeiro, 2006.

PLATÃO. **A República**: texto integral. Trad. Pietro Nassetti. São Paulo: Martin Claret, 2006.

PRADO, E. L. F. **O discurso moderno em Budapeste de Chico Buarque**. 2007. 110 f. Dissertação (Mestrado em Literatura) – PUC, São Paulo, 2007.

RELPH, E. C. As bases fenomenológicas da geografia. **Geografia**, Rio Claro, SP, vol. 4, numero 7, 1979, pp. 01-25.

_____. **Rational landscapes and humanistic geography**. London: Rowman & Littlefield, 1981.

REZENDE, L. A. de (org.) **Leitura e visão de mundo**: peças de um quebra-cabeça. Londrina: EdUEL, 2007.

ROCHA, D. A. M. da. **Lirismo dramático, vozes e mascaras nas canções de Chico Buarque de Hollanda**. 2006. 138 f. Dissertação (Mestrado em Letras) – Faculdade de Letras, Universidade Federal de Minas Gerais, Belo Horizonte, 2006.

ROLLING STONE. **Os 100 maiores artistas da música brasileira**. Revista Rolling Ston Brasil, edição 25 de outubro de 2008. Disponível em: <www.rollingstone.uol.com.br>. Acesso em: 03 mai. 2012.

ROUSSEAU, J. J. “**Do contrato social**”; “**Ensaio sobre a origem das línguas**”; “**Discurso sobre a origem e os fundamentos da desigualdade entre os homens**”; “**Discurso sobre as ciências e as artes**”. In: Coleção “Os pensadores”. São Paulo: Abril Cultural, 1978.

RUFINO, J. A. **As minhas meninas**: análise de estratégias discursivas em canções buarqueanas produzidas no período da ditadura militar. 2011. 337 f. Tese (Doutorado em Letras) – Faculdade de Letras – Universidade Federal de Minas Gerais, Belo Horizonte, 2011.

SANTOS, M. **Pensando o espaço do homem**. 4.ed. São Paulo: Hucitec, 1997.

_____. **A natureza do espaço**: técnica e tempo, razão e emoção. 4.ed. São Paulo: EdUSP, 2009.

SARAMAGO, L. Como ponta de lança: o pensamento do lugar em Heidegger. In: MARANDOLA JR. E.; HOLZER, W.; OLIVEIRA, L. (orgs.) **Qual o espaço do lugar?** Geografia, epistemologia, fenomenologia. São Paulo: Perspectiva, 2012. p. 193-225.

SARTRE, J. P. **Crítica da razão dialética**. Tomo I: teoria dos conjuntos práticos. Trad. Guilherme João de Freitas Teixeira. Rio de Janeiro: DP&A, 2002.

SAUER, C. O. Geografia cultural. In: CORRÊA, R. L.; ROSENDAHL, Z. (orgs.) **Geografia cultural**: um século (1). Rio de Janeiro: EdUERJ, 2000. p. 99-110.

SAUSSURE, F. de. **Escritos de linguística geral**. Trad. Carlos Augusto Leuba Salum e Ana Lúcia Franco. 12 ed. São Paulo: Cultrix, 2002.

SCARLATO, F. C. População e urbanização brasileira. In: ROSS, J. L. S. (org.) **Geografia do Brasil**. 4 ed. 1 reimp. São Paulo: Edusp, 2003. p. 383-463.

SCARLATO, F. C.; PONTIN, J. A. **O ambiente urbano**. 3 ed. São Paulo: Atual, 1999.

SILVA, M. V. da C. **Quem foi Calabar?** Ou com quanta história se faz uma traição? Interpretações provocadas por imagens teatrais buarqueanas. 2009. 111 f. Dissertação (Mestrado em Letras) – Universidade Estadual do Rio de Janeiro, Rio de Janeiro, 2009.

SOARES, M. R. C. **A canção todo o sentimento, de Chico Buarque e Cristovão Bastos**: um exercício de leitura verbo-musical. 2007. 170 f. Dissertação (Mestrado em Música) – Escola de Música, Universidade Federal de Minas Gerais, Belo Horizonte, 2007.

STEFANI, E. B. **A geografia dos cinemas no lazer paulistano con-**

temporâneo: redes e territorialidades dos cinemas de arte e *Multiplex*. 2009. 297 f. Dissertação (Mestrado em Geografia Humana) – FFLCH, Departamento de Geografia – USP, São Paulo, 2009.

STEIN, E. **Aproximações sobre hermenêutica**. Porto Alegre: Edipucrs, 2004.

SUZUKI, J. C. Modernidade, cidade e indivíduo: uma leitura de a Rosa do Povo. **Percursos:** sociedade, natureza e cultura. Curitiba, v. 1, n. 7, p. 23-33, 2008. Disponível em: <<http://www.unicuritiba.edu.br/sites/default/files/publicacoes/edicoes/percurso7.pdf>>. Acesso em: 31 mai. 2012.

_____. Espaço na crônica de Mário de Andrade: uma análise de ‘O turista aprendiz’. **Geograficidade**, v. 1, n. 1, inverno de 2011, p. 87-98. Disponível em: <<http://www.uff.br/posarq/geograficidade/revista/index.php/geograficidade/article/view/12/pdf>>. Acesso em: 03 mai. 2012.

TATIT, L. A. de M. **O cancionista**. 2.ed. São Paulo: Edusp, 2002.

TINHORÃO, J. R. **Pequena história da música popular:** da modinha à canção de protesto. Petrópolis: Vozes, 1974

TORRES, M. A. **A paisagem sonora da Ilha dos Valadares:** percepção e memória na construção do espaço. 2009. 152 f. Dissertação (Mestrado em Geografia) – Universidade Federal do Paraná, Curitiba, 2009.

TUAN, Y. F. **Topofilia:** um estudo da percepção, atitudes e valores do meio ambiente. Trad. Livia de Oliveira. São Paulo: DIFEL, 1980.

_____. **Espaço e lugar:** a perspectiva da experiência. Trad. Livia de Oliveira. São Paulo: DIFEL, 1983.

_____. **Place, art and self**. Santa Fe, New Mexico: Center for American Places Inc., 2004.

ULLMANN, R. A. **Antropologia**: o homem e a cultura. Petrópolis: Vozes, 1991.

VINHAIS, E. A. **Ferdinand de Saussure**: de silêncio e de autoria. 2012. 122 f. Dissertação (Mestrado em Linguística e Linguística Aplicada) – Instituto de Letras, Universidade Federal de Uberlândia, Uberlândia, 2012.

WERNECK, H. Gol de Letras. In: HOLLANDA, C. B. de. **Chico Buarque**: letra e música. vol 1. São Paulo: Companhia das Letras, 1989. p. 9-32.

WISNIK, J. M. **O som e o sentido**: uma outra história das músicas. 2.ed. São Paulo: Companhia das Letras, 2009.

ZAPPA, R. Chico Buarque. Perfis do Brasil. Rio de Janeiro: Relume Dumará, 1999.

CRÉDITO DAS CANÇÕES

Os dados dos créditos foram baseados em informações retiradas do site oficial de Chico Buarque www.chicobuarque.com.br .

© Cara Nova Editora Musical Ltda.

A Rosa; Cotidiano; Feijoada completa; Gota d'água; Homenagem ao malandro; Vai trabalhar vagabundo.

© Editora Musical Arlequim Ltda.

A Rita; Benvinda; Carolina; Com açúcar, com afeto; Noite dos mascarados; Roda viva; Sonho de um carnaval.

© Fermata do Brasil Ltda.

A banda.

© Marola Edições Musicais Ltda.

A volta do malandro; Almanaque; As minhas meninas; As vitrines; Estação derradeira; Futuros amantes; Homenagem ao malandro; Mambembe; Maninha; Nina; O meu guri; Paratodos; Porque era ela, porque era eu; Rosa dos ventos; Sem açúcar; Uma palavra.