

*O SOM QUE VEM DA RUA: AS CIDADES NO DISCURSO
DAS CANÇÕES “SAUDADE DE ITAPOÃ”, DE DORIVAL
CAYMMI, E “ESTAÇÃO DERRADEIRA”,
DE CHICO BUARQUE*

Alfredo Werney Lima Torres¹
José Wanderson Lima Torres²

Resumo: As cidades sempre estiveram presentes no discurso da canção popular brasileira, que é um gênero musical eminentemente urbano. Partindo do conceito de cidade na perspectiva de autores como Roland Barthes (1987), Néstor García Canclini (2005) e Herom Vargas (2015), este artigo pretende compreender as estratégias discursivas e musicais utilizadas por Chico Buarque e Dorival Caymmi para representar o Rio de Janeiro e a Bahia, respectivamente. A partir da análise das canções “Estação derradeira” (Chico Buarque) e “Saudade de Itapoã” (Dorival Caymmi), notamos que há um contraste entre o olhar do compositor carioca e o do baiano. Este sempre evita as oposições e a crítica, sinalizando uma Bahia pré-industrial e pré-moderna, um lugar mítico onde o homem convive em total harmonia com a natureza; enquanto aquele, pautado por um olhar mais dialético e por uma visão crítica da cultura e da sociedade, revela os variados contrastes sociais que existem na formação do Rio de Janeiro.

Palavras-chave: Canção popular. Cidade. Chico Buarque. Dorival Caymmi

Introdução

“Tem mais samba no som que vem da rua”, disse-nos o sujeito lírico de uma das primeiras canções de Chico Buarque, presente no disco inaugural de sua trajetória artística, *Chico Buarque de Hollanda* (1966). Esses versos são reveladores de um estilo compositivo que se tornaria, mais tarde, uma de suas marcas: o uso de uma linguagem concreta e de forte acento coloquial, com o fito de representar a multiplicidade de vozes e as experiências fragmentadas do cotidiano das cidades brasileiras.

Não é difícil perceber que a obra do compositor carioca, incluindo sua produção literária, está contaminada de termos que se referem às cidades. Sem muito esforço podemos citar inúmeros personagens buarqueanos que fluem delas: trabalhadores de construção, prostitutas, moleques de rua, policiais, boêmios, seresteiros, malandros, carnavalescos, vagabundos, dentre outros. A cantora Ana de Hollanda, irmã do compositor, declarou em

¹ Mestre em Letras pela UESPI – Universidade Estadual do Piauí e professor do IFPI – Instituto Federal do Piauí.

² Doutor em Estudos Literários pela UFRN - Universidade Federal do Rio Grande do Norte e professor do Mestrado Acadêmico em Letras da UESPI – Universidade Estadual do Piauí.

entrevista: "Chico era um líder. [...] Brincava de imperialista, dominando países imaginários. Passava trotes com histórias incríveis, e que iam crescendo cada vez mais. Chegava a bancar o urbanista, desenhando mapas de cidades em papel de pão"³. O autor de "A banda" chegou, inclusive, a cursar Arquitetura na Universidade de São Paulo, mas abandonou a graduação por conta da sua carreira musical, que se tornara cada vez mais intensa. Canções como "Subúrbio", "Construção", "Meu guri", "Futuros amantes", "Samba e amor", "Iracema voo", "Carioca" e "Nina" evidenciam essa paixão, ainda que o artista costume representar as cidades, na maioria das vezes, pelo avesso, expondo suas fraturas, seus habitantes marginalizados, seus subúrbios, suas ruínas, suas "imagens desbotadas na memória".

O fato é que, de uma forma geral, a música popular brasileira sempre esteve ligada às cidades. O próprio conceito de MPB, como argumenta Carlos Sandronni (2004), surge a partir da ideia de República e, por conseguinte, de uma população urbana emergente. Esse termo representativo das experiências sonoras da música brasileira se liga a um "momento da história da república em que a ideia de povo brasileiro – e de um povo, acreditava-se, cada vez mais urbano – esteve no centro de muitos debates, nos quais o papel desempenhado pela música não foi dos menores" (SANDRONNI, 2004, p.29).

Essa ligação orgânica entre cidade e música popular representou um verdadeiro entrave no processo de formação da cultura brasileira. José Miguel Wisnik (1982) afirmou, em "Getúlio da paixão cearense: Villa-Lobos e o Estado Novo", que o discurso nacionalista do Modernismo musical, de forma sistemática, procurou renegar a cultura popular emergente, como a dos negros da cidade, e "todo gestuário que projetava as contradições sociais do espaço urbano, em nome da estilização das fontes da cultura popular rural, idealizada como a detentora pura da fisionomia oculta da nação" (WISNIK, 1982, p.133). Embora tenha sido uma manifestação que desorganizaria a visão homogênea da cultura nacional, a música popular urbana (leia-se samba) foi utilizada como estratégia política, principalmente pelo governo de Getúlio Vargas, para forjar uma identidade nacional.

Dessa forma, a música popular sempre esteve associada ao debate sobre a formação da cultura do Brasil. Na realidade, ela foi um dos elementos medulares na construção de uma identidade fundamentada nas experiências urbanas. Nesse sentido, é quase impossível desvencilharmos a imagem que temos de alguns cancionistas e grupos musicais das cidades

³ FIDALGO, Janaina. *Retratos do artista quando jovem*. Disponível em: <http://www1.folha.uol.com.br/fsp/ilustrad/fq1301200507.htm>. Acesso em 18 jun 2016.

por eles cantadas. Como separar Noel Rosa do Rio de Janeiro? *Demônios da Garoa* de São Paulo? Chico Science e *Nação Zumbi* de Recife? Dorival Caymmi da Bahia? Muito mais do que falar desses lugares, suas canções foram cruciais para o estabelecimento de uma memória urbana.

O caso de Dorival Caymmi é um dos mais notáveis no que concerne ao diálogo intertextual entre os artistas populares e as cidades. Com seu estilo despojado e antidramático ele foi, ao lado do escritor Jorge Amado, um dos principais tradutores do estado da Bahia. Está no centro de suas preocupações estilísticas apresentar uma Bahia mítica, ainda não tocada pela ideia de progresso capitalista. Por meio de uma voz profunda e de arranjos musicais compostos por uma estética que valoriza a simplicidade, o compositor abriu caminhos para diversas experiências músico-literárias do discurso da MPB, indispensáveis para o surgimento de gêneros como a Bossa nova.

Partindo do conceito de cidade enquanto texto feito de “escritas múltiplas saídas de várias culturas e que entram umas com as outras em diálogo, paródia, em contestação” (BARTHES, 1987, p.53), este artigo pretende compreender as estratégias discursivas e musicais utilizadas por Chico Buarque e Dorival Caymmi para representar o Rio de Janeiro e a Bahia, respectivamente. Para tanto, selecionamos duas canções: “Estação derradeira”, de Chico Buarque; e “Saudade de Itapoã”, de Dorival Caymmi. Entendemos que nelas, mais do que em outras obras, é evidente o esforço que o sujeito lírico empreendeu para representar discursivamente as imagens sonoras e visuais que compõe a cidade.

Na leitura que faremos dessas obras trataremos a canção, em consonância com as investigações da semiótica da canção, como um elemento híbrido, composto de estruturas musicais e prosódicas cujo sentido é tecido por meio da tensão entre esses dois domínios semióticos. Desse modo, mostraremos como as cidades brasileiras foram interpretadas por Chico Buarque e Dorival Caymmi, tanto em seus aspectos musicais como literários, visto que alguns sentidos só são descortinados, a partir do exame da composição como um todo orgânico.

I “A cidade é um vão”: construindo conceitos

As cidades, muito mais do que áreas urbanas delimitadas, sempre estiveram presentes no imaginário dos artistas. Não apenas daqueles que trabalharam diretamente em sua elaboração material, como escultores e arquitetos, mas também dos que a construíram

simbolicamente, como músicos e escritores. As teorias urbanas mais atuais – pautadas por paradigmas linguísticos, sociais e históricos – tendem a compreender as cidades como texto, no qual várias vozes e discursos vão tecendo sua arquitetura. Nestor Canclini (2005, p.195), ao falar da cidade na pós-modernidade, aponta que ela passou a ser compreendida como “texto, trama de signos e associação multicultural de narrativas”. Baseado nessa concepção, que extrapola a noção tradicional de cidade como uma aglomeração humana localizada numa área geográfica delimitada, é que faremos a leitura das canções de Chico Buarque e Dorival Caymmi.

No Brasil, onde a canção se tornou um dos sistemas de comunicação mais utilizados na difusão de nossa *intelligentsia*, vemos que vários espaços urbanos foram narrados e tramados, em grande parte, pelo discurso da música popular. Captar a dinâmica desses espaços parece ter sido o ponto nodal de muitos movimentos musicais brasileiros, como a Bossa nova e o Tropicalismo. Não há como negar que canções como “Garota de Ipanema” (Vinícius de Moraes/ Tom Jobim) e “Pela internet” (Gilberto Gil), cada uma da sua maneira, possuem uma clara intensão de apreender as experiências do cotidiano das urbes brasileiras, mostrando suas variegadas paisagens sonoras e visuais.

Na primeira canção, o sujeito poético capta o momento em que uma mulher passa pela praia, “num doce balanço a caminho do mar”. Tal como fizera Charles Baudelaire (2006) em seu poema “A uma passante” (Que luz... e a noite após! – Efêmera beldade/ Cujos olhos me fazem nascer outra vez./Não mais hei de te ver senão na eternidade?), o poeta carioca tenta “fotografar” a plástica de um momento, uma cena fugidia do cotidiano. Essa escrita termina por negar a ideia de totalidade e eternidade que, por longo tempo, predominou no espírito da arte clássica-romântica. Aqui o *topos* do amor infinito é substituído pelo tema do encontro casual, transitório, que não gera nenhuma profundidade espiritual. Por meio de uma linguagem direta e coloquial, a canção nos faz visualizar o reboledo gracioso da garota de Ipanema, personagem que bem pode ser lida, acreditamos, sob a *isotopia* da fugacidade da beleza no mundo contemporâneo (“Olha que coisa mais linda / Mais cheia de graça/ É ela menina / Que vem e que passa / Num doce balanço/ A caminho do mar”).

Na segunda obra musical, estamos diante de um texto que trata da velocidade das informações, dos acontecimentos, do advento da internet e do processo de globalização (alguns diriam de um mundo pós-moderno). Há nela um visível diálogo entre as inovações tecnológicas do mundo contemporâneo e a cultura praieira dos pescadores da Bahia (“Criar

meu web site / Fazer minha home-page / Com quantos gigabytes / Se faz uma jangada / Um barco que veleje”). As construções frasais e os neologismos criados por Gilberto Gil apontam para essa visão: “infomará”, “porto de disquete”, “que veleje nesse informar”, “com quantos gigabytes se faz uma jangada”. “Pela internet”, como o próprio título alude, é uma reconstrução criativa (uma “transcrição”, nas palavras de Haroldo de Campos) da composição “Pelo telefone”, um dos nossos primeiros sambas que foram gravados. O compositor de “Quanta”, no entanto, atualizou o cenário: ao invés do antigo telefone, temos agora o celular; ao invés da roleta, temos agora o videopôquer. Enfim, com seu espírito de *bricoleur*, Gil procurou mostrar as transmutações por quais passou a vida nos grandes centros urbanos.

Com efeito, é notório que a partir da década de 1960 a população tem assistido à formação de um novo tipo de cidade, que pesquisadores tendem a denominá-la de pós-moderna. A cidade compacta, de zonas sociais estagnadas e de limites precisos, cujo centro evidencia uma relativa homogeneidade social, estilhaça-se num “conjunto de fragmentos distintos onde os efeitos de coesão, de continuidade e de legibilidade urbanística dão lugar a formações territoriais mais complexas, territorialmente descontínuas e sócio e espacialmente enclavadas” (MENDES, 2011, p.474). É fundamental, portanto, pensarmos na cidade como um conglomerado de signos em contínuo trânsito, um núcleo dinâmico orquestrado e tecido por múltiplas vozes. Para Herom Vargas (2015, p.63), por ser lugar de muitos lugares, “a cidade é também desterritorializada, não contém em si a raiz única original. Sua dinâmica de gestação e existência se encontra nas misturas e na mobilidade, o que impossibilita ser definida pela origem”. Ele ainda observa que o território dela é marcado pela diferença e por sua constante construção, sendo que “suas imagens sempre se redefinem, conforme a mobilidade de seus habitantes e de seus interesses individuais e coletivos” (VARGAS, 2015, p.63).

A canção “As vitrines”, de Chico Buarque é, nesse sentido, reveladora. No mesmo diapasão, ela apresenta a cidade como um fenômeno vivenciado de diversas maneiras, um lugar onde os sentidos são instaurados não só mediante as negociações coletivas, mas também a partir de experiências subjetivas. Composta por uma narrativa concisa, como é frequente na dicção⁴ buarqueana, o sujeito lírico dessa obra musical expõe seu desejo frustrado de união

⁴ Empregamos o termo “dicção” no sentido desenvolvido por Luiz Tatit (2002, p.11), isto é, a maneira que o cancionista tem “de cantar, de gravar, de dizer o que diz e, principalmente, a maneira de compor”.

com sua amada, que “passas em exposição” pelas ruas, sem notar, entretanto, o seu vigia, que passa “catando a poesia que entornas do chão”. O sujeito, que não parece ter recebido a atenção devida de seu objeto de desejo (“-Não faz assim/ Não vai lá não”), assinala sua insatisfação com a cidade, que, tomada por signos, “embaraçam a sua visão”. O vaguear alegre pelas ruas, galerias e sessões de cinema, tem um sentido negativo para ele, pois representa a liberdade, o espírito de *flâneur* de sua amada:

As vitrines

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

(CHEDIAK, 2009, p.61)

Alguns procedimentos dessa letra devem ser observados: o registro poético fragmentado, o jogo espelhado de identidades, a linguagem que remete a processos de montagem fílmica, a sensação de fugacidade, a beleza vista como um fenômeno efêmero. Essa escrita evidencia que a cidade pode ser vivenciada de variadas formas e “cada uma delas se cria e se estabelece a partir de determinados discursos sobre o urbano que, por sua vez, emergem de cada experiência concreta e subjetiva dos atores sociais que a constroem” (VARGAS, 2015, p.63).

Em “As vitrines”, o sujeito rejeita a cidade, porque ela se apresenta como uma possibilidade de disjunção entre ele e seu objeto de desejo, o que faz com que este espaço se

projete no seu imaginário com tons de angústia e perda. Daí a metáfora da cidade como um vazio, palavra que pode ser lida com o sentido de “intervalo, ausência, espaço vazio” (muito embora, sutilmente, ela possa dar a ideia de algo “em vazio” e, portanto, frívolo, inútil). Se assim compreendermos, chegaremos à concepção de cidade como um texto incompleto, um espaço vazio a ser preenchido de sentido.

II Cidades submersas no discurso da MPB

As variadas experiências musicais no período de expansão das cidades do Brasil foram essenciais para a consolidação de uma música popular. Em seu livro *Os sons que vem da rua*, José Ramos Tinhorão (2005) registra a riqueza e a diversidade das manifestações musicais do povo brasileiro nesse período de intensa urbanização. Ele enumera um conjunto de práticas musicais, principalmente da Bahia e do Rio de Janeiro, que, posteriormente, tornar-se-iam comum no cancionário popular: os cantores de serenata, os músicos de rua, os coretos, as bandas militares, os planeiros, as gafieiras e os forrós. Sobre o surgimento dessas sonoridades Tinhorão comenta:

Pelas descrições dos cronistas da vida popular carioca, principalmente, pode-se perceber que, atingindo determinado processo de diversificação social, é o próprio mecanismo da vida urbana que gera os tipos de artistas que necessita para entretenimento das camadas em acesso aos quadros comuns do aproveitamento do lazer. Isto é, sem possibilidade de frequentar teatros, cinemas ou festas caseiras, o próprio povo miúdo das cidades forma espontaneamente os seus artistas, e ainda eventualmente permite que alguns deles estendam o conhecimento dos seus talentos ou habilidades a outras classes, através de exposições nas ruas, nas praças, restaurantes ou botequins. (2005, p. 34).

Essa espontaneidade criativa de que nos fala o pesquisador paulista foi, na compreensão de muitos estudiosos, a condição *sine qua non* para que a música popular brasileira alcançasse uma visibilidade artística internacional. O certo é que, em território nacional, a canção se tornou “um lugar de mediações, fusões, encontro de diversas etnias, classes e regiões” (NAPOLITANO, 2005, p.7). Diferentemente de outros países de cultura europeia, a literatura acadêmica se juntou à canção popular e formaram um laço indissolúvel. Isto se deu principalmente a partir da eclosão da Bossa nova na década de 1960 e através das contribuições poético-musicais de Vinícius de Moraes, que uniu escritores acadêmicos com compositores populares.

José Miguel Wisnik (2005) denominou esta associação entre alta literatura e MPB de uma nova forma de gaia ciência. Isto é, a junção entre esses dois sistemas de signos tornou-se uma espécie de “ciência alegre” – um fazer, ao mesmo tempo, espontâneo e cerebral. Por consequência, não podemos pensar na MPB como um fenômeno cultural desmembrado das experiências mais substanciais da inteligência brasileira, pois ela é “uma das matrizes de interpretação da realidade brasileira, um eficiente mecanismo de formação do consenso e de ampliação da esfera pública até o limite do indivíduo ordinário” (CARVALHO, 2004, p. 39).

Um exame do percurso da canção popular, ainda que breve e sem pretensões de englobar todos os seus desdobramentos, poderá nos fornecer uma visão mais orgânica de sua ligação com as cidades. Em *As origens da canção popular urbana*, José Ramos Tinhorão elege a modinha e o lundu como as primeiras formas de música popular tipicamente urbana do mundo moderno. Para ele, a música popular, enquanto criação típica das urbes que se transformaria no século XX em produção cultural de massa, “surgiu na passagem do século XV para o XVI como mais um resultado do processo de urbanização anunciador do fim do longo ciclo de economia rural da Idade Média” (TINHORÃO, 2011, p.13).

O lundu, e mais tarde o maxixe, seriam fundamentais para o surgimento de um dos gêneros que mais atuaram na invenção de nossa “brasilidade”, o samba. A história dessa expressão musical está vinculada às experiências urbanas. Dançado por negros na Bahia, nas rodas de batuque, as variadas formas de samba folclórico chegaram até o Rio de Janeiro, em virtude do movimento migratório na época da mudança de capital do país, e se desenvolveram plenamente nas últimas três décadas do século XIX (SEVERIANO, 2008). Nas primeiras décadas do século XX, esse ritmo, ainda profundamente ligado às matrizes culturais africanas, passou por contínuos processos de transformação. Ao se misturar com o maxixe – uma dança urbana sincopada – e incorporar elementos musicais próprios da linguagem do choro, ele ganhou a fisionomia de samba urbano carioca, como o conhecemos hoje.

Noel Rosa, além de ter sido um dos inventores do gênero, foi um dos paradigmas da canção popular urbana. Utilizando-se de procedimentos poético-musicais até então pouco usuais – como o tom coloquial, a ironia refinada, a linguagem harmônica cheia de engenho, a estruturação da música em partes diferentes – firmou a imagem do malandro carioca e de um Rio de Janeiro moderno e urbano. Suas obras foram elaboradas com um claro tom de crônica do cotidiano, antes mesmo da consolidação das ideias poéticas do Modernismo de 1922. Em sua maioria, as canções de Noel apresentam um sujeito lírico que narra, de forma despojada e

repleta de humor, assuntos prosaicos do dia-a-dia, como a vida boêmia pelas ruas e bares da capital carioca, a hipocrisia da sociedade, as mulheres interesseiras, o malandro que zomba do mundo do trabalho (Oi, enquanto existir o samba/ Não quero mais trabalhar/ A comida vem do céu,/ Jesus Cristo manda dar!).

Dorival Caymmi contribuiu, de forma decisiva, sobretudo através de suas canções praieiras, para firmar a ideia de uma Bahia ainda não tomada pelo conceito de civilização moderna. Aliado a uma estética que evita excessos de expressão da subjetividade, porque se filia a ideia de síntese poético-musical, o compositor baiano representou a cidade de Salvador que conheceu entre as décadas de 1920 e 1940. A partir de seu cancionário construiu-se a visão de “uma cidade tradicional, semiparalisada, culturalmente homogênea, curtindo seus dias de vagarosa estância da vida urbana pré-industrial” (RISÉRIO, 1993, p.63).

Ao nos deslocarmos do mar para o sertão, temos a figura de Luiz Gonzaga que, com seu imenso projeto estilístico, muito mais do que uma cidade específica, criou uma região, o Nordeste. Isto por meio de sua indumentária de vaqueiro e de cangaceiro, dos arranjos de sua sanfona percussiva, do seu modo de cantar semelhante aos aboiadores, de sua *performance* em geral. Notadamente, a imagem que se construiu de Nordeste confunde-se com o próprio universo cantado pelo sanfoneiro pernambucano: um lugar da saudade, da religiosidade popular, dos “cabra valente” e “trabaiador”, da seca, da dor e da miséria social. Há nesse projeto estilístico, entretanto, algo curioso: a música de Gonzaga, embora calcada nessa temática sertaneja, foi composta e divulgada, em grande parte, na cidade do Rio de Janeiro. Algumas de suas canções foram, a propósito, gravadas com instrumentos utilizados no choro carioca (violão, cavaquinho, pandeiro). Em outros termos: o baião, conquanto tenha se empenhado em trazer à tona as memórias do sertão, é um estilo predominantemente urbano.

Outro gênero musical que, desde os seus primeiros passos, andou afinado com o processo de modernização do país foi a Bossa nova. Contemporânea da política desenvolvimentista de Juscelino Kubistchek, ela surge em uma época em que se propalava, com entusiasmo, a ideia de modernização em todos os setores da sociedade. Os bossanovistas levaram o samba para Copacabana, zona sul do Rio, dando-lhe tonalidades jazzísticas e inserindo em suas letras recursos literários até então apenas vistos em algumas letras de Noel Rosa e na poesia feita para ser lida. O olhar da Bossa para o Rio de Janeiro é sempre filtrado pela leveza e por um lirismo espontâneo, o que a faz rejeitar qualquer inclinação para o dramático. Ao invés de narrar histórias de desilusões amorosas, como se via nas letras do

samba-canção, os bossanovistas, em geral, queriam simplesmente apresentar uma situação: “a menina que vem e que passa num doce balanço”, “o barquinho a navegar no macio azul do mar”, “os pingos da chuva que ainda estão a brilhar”, “o vento ventando”, “as águas de março fechando o verão”.

O Tropicalismo, com sua estética espalhafatosa e moderna, empreendeu uma leitura crítica ao nacionalismo estreito e fechado em si mesmo. Em constante diálogo intertextual com o Modernismo, esse movimento artístico propôs a invenção de uma estética orientada pelas ideias antropofágicas de Mário de Andrade e, sobretudo de Oswald de Andrade, que buscavam uma síntese entre elementos locais e universais a partir de uma articulação tensa de signos. Produtos da Contracultura, das vanguardas e do processo de industrialização de São Paulo, os tropicalistas, em geral, cantaram a cidade como um espaço cultural múltiplo, fragmentado e repleto de contradições. O rural e o urbano, Beatles e Luiz Gonzaga, os sons da rua e os sons do campo, o asfalto e o morro, a leveza da Bossa nova e a explosão das guitarras do rock internacional – todo esse universo de contrastes está amalgamado no discurso da Tropicália. Canções como “Tropicália”, “Sampa”, “Parabolicamará”, “Pela internet” e “Alegria, alegria” são obras que ressaltam a visão multifacetada e alegórica de Caetano Veloso, Gilberto Gil, Torquato e seus parceiros tropicalistas. Os versos de “Sampa”, de Caetano Veloso, são sintomáticos: “Do povo oprimido nas filas, nas vilas, favelas/ Da força da grana que ergue e destrói coisas belas/ Da feia fumaça que sobe, apagando as estrelas”.

Não poderíamos deixar de mencionar o movimento *Manguebeat* na década de 1990, em especial Chico Science e a banda “Nação Zumbi”. Através de seus hibridismos musicais – principalmente das fusões do maracatu com o rock – esse movimento, assentado no discurso da Contracultura, propôs uma leitura mais crítica de Recife, pondo em xeque a concepção de cultura purista defendida pelo movimento armorial de Ariano Suassuna. Recife, através das alfaias e das guitarras do *Manguebeat*, passou a ser interpretada como um espaço contraditório e polifônico, imerso na lama e no caos urbano (“Andando por entre os becos,/ Andando em coletivos/ Ninguém foge ao cheiro sujo/ Da lama do manguetown”).

Na realidade, as cidades sempre foram cantadas pela música popular – algumas vezes, inclusive, com o intuito de apenas depreciá-las, como já havia feito com a Bahia, no século XVII, o poeta satírico Gregório de Matos⁵ – e, certamente, continuarão a ser, pois elas são

⁵ Noel Rosa, Raul Seixas, Aldir Blanc, Cazuza e Rita Lee, para citar alguns, já criticaram as cidades.

uma espécie de livro sempre inconcluso que chama a atenção daqueles que desejam interpretar, ampliar, reescrever ou tão somente folhear suas numerosas páginas.

A canção “Futuros amantes”, de Chico Buarque, fala de um amor que não tem pressa, que pode esperar em silêncio, “milênios, milênios no ar”. O sujeito lírico imagina o Rio como uma cidade submersa, explorada por escafandristas e sábios que tentarão, em vão, decifrar seus códigos, “vestígios de antiga civilização”. Como na canção de Chico, muitas delas estão “submersas” no discurso da MPB, mas suas memórias mais profundas nem sempre virão à tona, pois as cidades são “um livro composto de pedaços, fragmentos, trechos apagados pelo tempo, rasuras – de textos que jamais serão recompostos na íntegra” (GOMES, 2008, p. 24).

III Nas ondas doces do mar de Caymmi: uma leitura de “Saudade de Itapoã”

Saudade de Itapoã (Dorival Caymmi)

Coqueiro de Itapoã, coqueiro
Areia de Itapoã, areia
Morena de Itapoã, morena
Saudade de Itapoã me deixa

Oh vento que faz cantiga nas folhas
No alto dos coqueirais
Oh vento que ondula as águas
Eu nunca tive saudade igual
Me traga boas notícias daquela terra toda manhã
E joga uma flor no colo de uma morena de Itapoã

(CHEDIAK, 1994, p.116-117)

A crítica musical, de forma praticamente uníssona, afirma que o conjunto de canções praieiras de Dorival Caymmi, lançadas em disco em 1954, é o seu trabalho mais significativo. É certo que ele navegou por outros estilos, como o samba-canção, mas a imagem que se tem do trovador baiano foi delineada a partir dessas composições. Gravado exclusivamente com violão e voz, um dos primeiros trabalhos do Brasil registrado nesse formato, o disco já apresentava aquele enxugamento e refinamento que, anos depois, a Bossa nova colocaria no centro de suas preocupações estilísticas – em especial João Gilberto. É, por consequência, um disco que evita o contraste, revelando um canto depurado e isento de ornamentações, marcas de uma estética iluminada, que se empenha em apresentar o mundo em sua exterioridade.

Os arranjos de violão também trouxeram novidades, pois ouvimos um instrumento que cumpre uma função para além da condução rítmico-harmônica, na medida em que se mostra parte indissociável da *performance* musical. As letras, sempre marcadas pela clareza, falam de uma Bahia dos rituais da umbanda, da lenda dos pescadores, da jangada que balança nas ondas do mar e dos canoeiros. Sem pretensões estritamente literárias – no sentido de não querer construir uma lírica auto-reflexiva – o texto caymmiano soa como a fala cotidiana do povo de Itapoã, gerando um lirismo espontâneo. O cotidiano suscitado pelo cancionista de Caymmi não é, entretanto, o urbano, aquele do “apito das fábricas de tecido” das letras de Noel Rosa, mas sim o dia-a-dia tranquilo dos pescadores e canoeiros de Itapoã. Nessa perspectiva, as letras revelam uma visão de mundo antes do desencantamento provocado pela modernização (antes do *spleen* baudelairiano).

Como o próprio título do disco alude, o mar é um dos temas centrais das canções praieiras de Dorival Caymmi. Porém, em suas canções, diferente da tradição lusitana, este sintagma não sugere questões metafísicas. Não é o mar de Fernando Pessoa (“O mar anterior a nós, teus medos/ Tinham coral e praias e arvoredos/ Desvendadas a noite e a cerração,/ As tormentas passadas e o mistério), mas sim o mar físico (“O mar quando quebra na praia.../ É bonito, é bonito”). Até mesmo quando o compositor versa sobre temáticas como a morte, o seu mar não se reveste de angústia, pois águas dele sempre trazem serenidade: “É doce morrer no mar... / Nas ondas verdes do mar / Ele se foi afogar/ Fez sua cama de noivo/ No colo de Iemanjá”.

Essa celebração dos fenômenos naturais presentes na lírica caymmiana engendra uma noção de tempo circular – tempo este diferente do que é vivido nas grandes cidades, que estão em constante contato com a velocidade das informações, com o excesso de estímulos visuais e sonoros, com o ritmo intenso das indústrias, com o caos provocado pelo trânsito. Somos, portanto, convidados a vivenciar um tempo mítico, como nos rituais das religiões de matriz africana e nos rituais de iniciação de determinadas tribos indígenas.

“Saudade de Itapoã” é uma das canções do disco que revela mais nitidamente a dicção de Dorival Caymmi. Ela sinaliza uma Bahia pré-industrial e pré-moderna, um lugar mítico onde o homem convive em total harmonia com a natureza. Homem e natureza, na realidade, formam um único fenômeno. Em seus versos iniciais, o sujeito lírico, ao mencionar os elementos naturais (coqueiro, areia), cita a morena de Itapoã. Assim como o vento e os

coqueiros, a morena é uma das entidades que compõe a paisagem do ambiente. Não há nenhuma qualidade humana para descrevê-la, pois ela é chamada simplesmente de morena.

O sentimento de saudade apontado pelo eu lírico no último verso da estrofe (“Saudade de Itapoã me deixa”), não chega a transmitir nenhuma carga de dor, antes eles nos dá uma impressão de suavidade. É como se a saudade fosse um sentimento tão natural quanto o vento, a areia, o coqueiro. Notemos também a ausência de metáforas e o uso de uma linguagem que evita mostrar os conflitos interiores dos personagens. Essa escrita icônica tem relação com a proposta do autor de recusar todo o discurso que tenha uma inflexão moral, conceitual. A harmonia de seu sistema – harmonia aqui entendida não mais no sentido estritamente musical, isto é, como combinação de sons simultâneos – não pode ser desintegrada por sintagmas que exprimam a ideia de angústia. Desse modo, os versos, em quase sua totalidade, são compostos por uma linguagem substantivada: coqueiro, areia, vento, notícias, águas, flor, terra, manhã.

Na segunda estrofe, o eu lírico clama pelo vento, “que faz cantiga nas folhas” e “ondula as águas”. Através de sua lírica que personifica a natureza, o sujeito pede notícias ao vento como se estivesse falando com um personagem humano (“Me traga boas notícias daquela terra toda manhã”). Em seguida, ele expõe novamente o seu sentimento de saudade (“Eu nunca tive saudade igual”), exaltando, por meio de um lirismo nostálgico, a potência que emana das paisagens naturais (“E joga uma flor no colo de uma morena de Itapoã”).

A essa altura, já é possível fazermos algumas observações, de forma mais conclusiva, sobre a relação que há entre o universo estético caymmiano e a discussão sobre as cidades. Em nossa percepção, uma das estratégias discursivas principais de Dorival Caymmi é exatamente negar o processo de urbanização – ainda que suas canções não sejam elaboradas com um caráter de crítica social – para colocar em relevo as experiências das comunidades praieiras de Salvador. Daí essa descrição, repleta de estesia, dos fenômenos naturais. Através do cancionário de Caymmi, como nos disse Antônio Risério (1993, p.63), Salvador é “a cidade do samba de roda, das velhas igrejas, do pé de guiné no caco de barro, da batida do agogô no afoxé. Não é nunca a cidade do cálculo de engenharia, do incipiente planejamento urbano, da agência bancária, do sonho industrialista têxtil”.

É importante traçarmos algumas observações analíticas acerca dos elementos musicais de “Saudade de Itapoã”. A primeira a ser notada é a economia musical presente no arranjo, isto não apenas pelo fato de haver um único instrumento, mas porque a composição como um todo recusa a eloquência. O violão de Caymmi evidencia um clima de intimismo entre o eu

lírico e as tradições por ele narradas. Se essas canções praieiras fossem compostas com arranjos orquestrais contrapontísticos, elas não trariam essas impressões. A presença de muitas vozes melódicas estorvaria a unidade estilística da canção, pois Caymmi tem “um que de folclore, de canção de roda, sempre muito simples e despojada, como mínimo de letra e a melodia fortemente centralizada em apenas alguns motivos” (TATIT, 2002, p.117-118).

Em seus aspectos melódicos, “Saudade de Itapoã” é composta por um conjunto de frases musicais de tessitura concentrada que encerram em notas longas. Esse alongamento das durações é fundamental para gerar o efeito de desaceleração e reforçar a ideia de um tempo mítico, circular.



(CHEDIAK, 1994, p.117)

A voz de Caymmi, ao mesmo tempo delicada e profunda, também é um componente musical digno de nota. Ao optar por um registro mais grave, até mesmo pelo fato de ter uma tessitura de barítono, seu canto resulta em um efeito de sobriedade. Em busca de uma dicção que expresse homogeneidade, o cancionista baiano tende a recusar os desenhos melódicos melismáticos e a *performance* que se põe acima do texto interpretado. A articulação equilibrada entre prosódia e melodia de suas canções demonstra o comprometimento do compositor-intérprete em transmitir o texto poético de forma nítida, não permitindo, assim, que sua interpretação musical chame atenção para si mesma.

Vale ainda dizer, em síntese, que o tipo de tratamento musical dado à canção “Saudade de Itapoã” coaduna-se perfeitamente com as imagens que as obras de Caymmi trazem da Bahia. O registro vocal grave e melodioso, a textura musical marcada pela leveza, o desenho melódico sem muitas tensões, o ritmo desacelerado, os arranjos econômicos – todos esses componentes são essenciais para afirmar uma Bahia mítica e negar o mundo urbano, com sua paisagem sonora repleta de ruídos.

IV Civilização encruzilhada: uma leitura de “Estação derradeira”.

Estação derradeira (Chico Buarque)

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

(CHEDIAK, 2010, p.104-105)

Há uma visível guinada na música de Chico Buarque que se inicia no final da década de 1960 e se consolida na década de 1970, a partir do lançamento do disco *Construção* (1971). Saindo de um lirismo nostálgico, como denominou Adélia Bezerra de Menezes (2002), o compositor se encaminha para uma vertente mais crítica. Canções como “A banda”, com sua lírica que beira a “ingenuidade poética”, dá lugar ao tom crítico e a linguagem fraturada de “Construção”. Na primeira canção o eu lírico narra cenas do cotidiano de uma cidade, mostrando a banda como um elemento capaz de realizar uma verdadeira catarse social (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). Na segunda, vemos a narrativa fragmentada e caótica sobre um trabalhador de construção que “cai na contramão atrapalhando o trânsito”. Aqui, longe do tom de nostalgia, o sujeito poético nos mostra o mundo tenso das grandes cidades – inclusive mimetizado pelo denso arranjo orquestral de

Rogério Duprat. Em virtude do embaralhamento das proparoxítonas que compõem o final de cada verso da letra, a narrativa do eu lírico torna-se, gradativamente, ininteligível. Esse efeito de ruptura do sentido da canção revela um mundo onde impera o mal estar e o desequilíbrio social (“Dançou e gargalhou como se fosse o próximo/ E tropeçou no céu como se ouvisse música/ E flutuou no ar como se fosse sábado/ E se acabou no chão feito um pacote tímido/ Agonizou no meio do passeio náufrago / Morreu na contramão atrapalhando o público”).

Nessa mesma linha da crítica social, crítica esta que se mostra também no plano da estruturação poético-musical, está a canção “Estação derradeira”, do disco *Francisco* (1987). A partir dela vemos um ambiente não mais idealizado e mítico. Estamos diante de uma leitura crítica do Rio de Janeiro, pois a fala é a de um sujeito que tem consciência de todos os problemas trazidos pelo processo de urbanização. A desigualdade da geografia da cidade (“Rio de ladeiras e ribanceiras”) tem correspondência com as desigualdades sociais. Suas fronteiras não são apenas territoriais, pois há, igualmente, fronteiras sociais (“À sua maneira/ Com ladrão/ Lavadeiras, honra, tradição/ Fronteiras, munição pesada”). A letra da composição cria, assim, um sugestivo jogo polissêmico, tendo em vista que os seus signos estão relacionados tanto ao plano das relações sociais como ao dos elementos espaciais.

“Estação derradeira” expõe os variados contrastes que existem na formação do Rio de Janeiro, que já não é mais a cidade maravilhosa, “cheia de encantos mil”, onde se vê um “jardim florido de amor e saudade”, como ouvimos na conhecida marchinha carnavalesca de André Filho. Os personagens não atingem a condição de mito, como os pescadores, as pretas vendedoras de acarajé e os jangadeiros de Caymmi. A canção apresenta um painel de figuras dramáticas que não integram o quadro oficial: o ladrão, a lavadeira, cidadãos “inteiramente loucos/ com suas bandeiras sem explicação”. Daí a metáfora do Rio como uma civilização encruzilhada, isto é, uma civilização que se construiu por meio do cruzamento de variadas narrativas, signos, culturas, etnias, classes sociais e espaços. Essa visão também está presente na imagem de “São Sebastião crivado”, um santo que, crivado por flechas, simboliza o misto de sofrimento, dor e prazer. Além disso, ele representa o sincretismo religioso da cidade do Rio de Janeiro – cujo nome completo é exatamente “São Sebastião do Rio de Janeiro” – já que esse santo está presente tanto em rituais católicos, como na umbanda.

É importante notar que a canção de Chico Buarque entrelaça duas visões distintas acerca da cidade do Rio: uma que a vê através do olhar encantado do turista (“Samba do

avião”, Tom Jobim) e outra que a vê a partir de um olhar eminentemente de denúncia e crítica política (“Alagados”, Paralamas do Sucesso).

Em “Alagados”, a banda Paralamas do Sucesso denuncia a situação de favelados que tem suas casas alagadas pelo transbordamento de rios no período chuvoso. O refrão da canção cita três favelas, “filhas da mesma agonia”, que possuem características sociais e geográficas semelhantes: Alagados (Bahia), Favela da Maré (Rio de Janeiro) e Trenchtown (Jamaica). São lugares em que o sol da manhã, ao invés de iluminar e trazer esperanças, “vem e lhes desafia”. Uma imagem da letra resume o olhar desencantado e acusador do eu poético: a do Cristo que “tem braços abertos nos cartões postais” – como ele aparece na letra de Tom Jobim –, mas que tem “os punhos fechados na vida real”.

Em “Samba do avião”, vemos um sujeito que se deslumbra, qual um turista que vê um paraíso, com as belezas naturais do Rio de Janeiro. A música de Jobim é realçada por uma harmonia que não permite que entrem em cena as contradições histórico-sociais de sua cidade. O próprio gênero musical, a Bossa nova, possui em seu estilo composicional uma tendência para a suavidade e para a leveza. O verso “Este samba é só porque/ Rio eu gosto de você” define o olhar de total identificação do sujeito com o lugar representado.

“Estação derradeira” sintetiza as duas visões anteriores. O olhar do sujeito lírico dessa canção é, ao mesmo tempo, encantado e crítico. Ele aponta os problemas gerados pela urbanização descontrolada, como a violência e o surgimento de barreiras sociais, mas não deixa de exaltar o carnaval e a paixão, sem explicação, pela vida. Em suma, a cidade que violenta e exclui é a mesma que deslumbra e proporciona aos seus cidadãos, “de calção, com suas bandeiras sem explicação” (uma alusão ao futebol?), uma catarse coletiva. Essa ambiguidade do discurso da canção retrata a contradição que existe no processo de formação da cultura brasileira.

A imagem da “estação derradeira” sugere variados temas: a brevidade da existência, o prazer passageiro, a morte. Atentemos para o jogo linguístico que há entre “Derradeira estação” (parada final) e “Estação Primeira de Mangueira” (nome da escola carnavalesca do Rio). No cancionário de Chico Buarque, como observou Afonso Romano de Sant’Anna (2013), a música é uma forma de romper o silêncio do cotidiano e revelar as verdades que os homens querem calar. Na obra do compositor carioca, “a música é a possibilidade de comunhão, a lembrança do paraíso perdido, música como abertura para a vida” (SANT’ANNA, 2013, p.184). “Estação derradeira” é uma canção que articula, portanto, a

crítica social com o desejo utópico de harmonia coletiva. Para o sujeito poético, a música (simbolizada pelo carnaval), como a religião, são fenômenos que nublam a nossa visão, provocando “uma cegueira temporária, como forma de subterfúgio da realidade violenta” (RODRIGUES, 2013, p. 28). São duas formas de transcender o mundo real e fechar nossos olhos para que não presenciemos “a noite da grande fogueira desvairada”.

Em seus aspectos musicais, “Estação derradeira” é um samba de harmonia dissonante, composto com um desenho melódico cheio de síncopes. Sua construção melódico-harmônica não possui uma ordenação narrativa com começo, meio e fim.



(CHEDIAK, 2010, p.105)

Há uma reciprocidade estrutural entre texto poético e música que deve ser destacada. Da mesma forma que o eu poético fala de uma civilização marcada por suas tensões e contradições, o discurso da harmonia – construída com acordes de nona, quinta aumentada e quinta diminuta – expressa sonoramente essas mesmas nuances que estão no plano da letra.

“Estação derradeira”, em linhas gerais, revela uma forma de ver a cidade bem diferente do olhar de Dorival Caymmi. Se a estratégia do compositor baiano é descrever as paisagens naturais do ambiente para escamotear os conflitos citadinos, a de Chico Buarque é desnudá-los, expondo as fraturas e os dissabores da vida em sociedade. Porém, o discurso do autor de “Construção” não está orquestrado simplesmente pela crítica social. Seu discurso é dialético, visto que ele faz uma leitura do Rio de Janeiro como um espaço tanto da “munição pesada, do ladrão”, como o lugar da “honra, da tradição”. Habitar esse terreno movediço, conflituoso, repleto de “cidadãos inteiramente loucos, com carradas de razão”, só é possível por meio de um rompimento momentâneo com a árdua realidade – rompimento este provocado pela batucada das escolas de samba no carnaval.

V Entre rios e baías: as cidades invisíveis da MPB

A cidade, com sua profusão de signos, é um tema que interessou e ainda interessa sobremaneira a música popular brasileira. Ela está incrustada na canção do mesmo modo que a canção está nela, e as duas vão se construindo a partir de um contínuo diálogo intertextual. A MPB, embora sendo um conceito escorregadio e historicamente carregado de nuances, tal como a conhecemos hoje, é uma invenção urbana a partir das manifestações culturais afro-brasileiras. Esse gênero musical se consolidou na história de nossas sonoridades e foi responsável por “erigir” inúmeras cidades.

Ao investigarmos as canções de Chico Buarque e Dorival Caymmi notamos que elas, em grande número, trazem à tona signos que remetem às cidades do Rio de Janeiro e de Salvador. É notório, no entanto, o contraste que há entre o olhar do compositor carioca e o do baiano. Este sempre evita os antagonismos, as oposições e a crítica, enquanto aquele tem um olhar mais dialético, sempre orientado por um lastro social. As canções “Você já foi a Bahia?” e “Subúrbio” traduzem essas diferenças. A obra de Caymmi, com sua rítmica buliçosa e sua brejeirice, exalta as belezas da cidade e a riqueza da culinária (vatapá, caruru, mugunzá), mostrando que sua terra “tem um jeito que nenhuma terra tem”. Já a de Chico, com sua melodia quase falada e sem um claro repouso tonal, revela um lugar “que não figura no mapa” e que é esquecido até mesmo por Jesus, que “está de costas” para ele.

Essas visões díspares sobre as cidades também se manifestam no *modus operandi* de cada compositor. Em termos gerais: I- Chico elabora letras que travam um diálogo mais visível com a série literária, enquanto Caymmi constrói letras icônicas, menos narrativas; II- Os arranjos das obras de Chico são mais densos no que se refere à textura musical e suas melodias imbricadas, enquanto as melodias caymiannas são concentradas e seus arranjos marcados por uma depuração linguística; III- Chico dialoga intensamente com a tradição do samba e da Bossa nova (estilos ligados ao universo urbano), enquanto Caymmi, não tendo uma ligação explícita com os movimentos da MPB que o antecederam, procura se inter-relacionar com o folclore e a cultura popular praieira de Salvador.

Na leitura que fizemos de “Estação derradeira” e “Saudade de Itapoã” tais contrastes se desnudaram. Chico Buarque mostrou, de forma dialética, que o processo de urbanização é cambiante: tanto pode proporcionar uma alegria irradiante, um prazer social, como pode gerar a agressividade e o mal estar. Dorival Caymmi, com uma lírica alheia a contradições, utilizou-

se de estratégias musicais e poéticas para mostrar uma Bahia idílica, ambiente gerador da simbiose entre o indivíduo e a natureza. Enfim, um lugar onde a ideia de progresso social, se não é criticada com veemência pelo sujeito poético, pelo menos é negligenciada.

O que a leitura das canções de Chico e Caymmi nos fez perceber, em última análise, é que – se compreendermos a cidade como um texto matizado, um espaço tramado por uma confluência de discursos – devemos admitir que, especialmente no Brasil, uma das vozes que mais ajudaram a tecer sua arquitetura foi a música popular. Desse modo, ao deslindarmos os sentidos que emanam da urbe, não podemos ignorar o papel de fundamental importância desempenhado pelos cancionistas. Afinal, ao cantarem suas terras, eles fabulam, criam espaços simbólicos e erguem, “tijolo por tijolo num desenho mágico”, inúmeras cidades invisíveis.

THE SOUND THAT COMES FROM THE STREET: THE CITIES IN DORIVAL CAYMMI’ S “SAUDADE DE ITAPOÃ” AND CHICO BUARQUE’S “ESTAÇÃO DERRADEIRA”

Abstract: Cities have always been present in the discourse of Brazilian pop music, which is an eminently urban music genre. Starting from the concept of city from the perspective of authors such as Roland Barthes (1987), Nestor García Canclini (2005) and Herom Vargas (2015), this article aims to understand the discursive and musical strategies used by Chico Buarque and Dorival Caymmi to represent the Rio Janeiro and Bahia, respectively. From the analysis of the songs "Estação derradeira" (Chico Buarque) and "Saudade de Itapoã" (Dorival Caymmi), we see a contrast between the look of the two composers. Caymmi always avoids opposition and criticism, symbolizing a preindustrial and pre-modern Bahia, a mythical place where man lives in harmony with nature; Buarque has a dialectical look and a critical view of culture and society, revealing the varied social contrasts that exist in the formation of Rio de Janeiro.

Keywords: Popular song. City. Chico Buarque. Dorival Caymmi.

Referências

BAUDELAIRE, Charles. *As flores do mal*. Trad. Ivan Junqueira. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 2006.

BARTHES, Roland. *O rumor da língua*. Tradução Antônio Gonçalves. Lisboa: Edições 70, 1987.

CANCLINI, Nestor Garcia. “O papel da cultura em cidades pouco sustentáveis”. In: *Diversidade cultural e desenvolvimento urbano*. Organização: Mônica Allende Serra. São Paulo: Iluminuras, 2005.

CARVALHO, Maria Alice Rezende de. “O samba, a opinião e outras bossas...na construção republicana do Brasil”. In: CAVALCANTE, Berenice; STARLING, Heloisa; EISEMBERG, José (Org.). *Decantando a república – Inventário histórico e político da canção popular moderna brasileira*. Vol. 1. Rio de Janeiro: Nova Fronteira/ São Paulo: Fundação Perseu Abramo, 2004.

CHEDIAK, Almir. *Songbook Dorival Caymmi*. vol II. Rio de Janeiro: Lumiar Editora, 1994.

CHEDIAK, Almir. *Songbook Chico Buarque*. vol II. Rio de Janeiro: Lumiar Editora, 2009.

CHEDIAK, Almir. *Songbook Chico Buarque*. vol I. Rio de Janeiro: Lumiar Editora, 2010.

FIDALGO, Janaina. “Retratos do artista quando jovem”. *Foha de São Paulo*. Disponível em: <http://www1.folha.uol.com.br/fsp/ilustrad/fq1301200507.htm>. Acesso em 18 jun 2016.

GOMES, Renato Cordeiro. *Todas as cidades, a cidade*. Rio de Janeiro: Rocco, 2008.

MENEZES, Adélia Bezerra de. *Desenho mágico: poesia e política em Chico Buarque*. 3 ed. São Paulo: Ateliê Editorial, 2002.

MENDES, Luís. “Cidade pós-moderna, gentrificação e a produção social do espaço fragmentado”. In: *Cadernos Metrópole*. São Paulo, v. 13, n. 26, pp. 473-495, jul/dez 2011.

NAPOLITANO, Marcos. *História & música – história cultural da música popular*. Belo Horizonte: Autêntica, 2005.

NAVES, Santuza Cambraia. *O violão azul: modernismo e música popular*. Rio de Janeiro: Editora Fundação Getúlio Vargas, 1998.

RISÉRIO, Antonio. *Caymmi: uma utopia de lugar*. São Paulo: Perspectiva, 1993.

RODRIGUES, Sandra Salavandro. *A voz, o lugar e o olhar: culturas e periferias em subúrbio, de Chico Buarque*. 2013. 94 f. Dissertação (Mestrado em Estudos comparados em Literaturas de Língua Portuguesa). FLCH-USP, São Paulo, 2013.

SANDRONI, Carlos. “Adeus a MPB”. In: CAVALCANTE, Berenice; STARLING, Heloisa; EISEMBERG, José (Org.). *Decantando a república – Inventário histórico e político da canção popular moderna brasileira*. Vol. 1. Rio de Janeiro: Nova Fronteira/ São Paulo: Fundação Perseu Abramo, 2004.

SANT'ANNA, Affonso Romano de. *Música popular e moderna poesia brasileira*. São Paulo: Nova Alexandria, 2013.

SEVERIANO, Jairo. *Uma história da música popular brasileira*. Das origens à modernidade. Editora 34, 2008.

TATIT, Luiz. *O cancionista: composição de canções no Brasil*. 2ª ed. São Paulo: Editora da Universidade de São Paulo, 2002.

Revista Língua & Literatura, v. 18, n. 32, p. 124 - 145, dez. 2016.

Recebido em: 30 out 2016

Aprovado em: 22 dez 2016

TINHORÃO, José Ramos. *As origens da canção urbana*. São Paulo: Editora 34, 2011.

TINHORÃO, José Ramos. *Os sons que vêm da rua*. São Paulo: Editora 34, 2013.

VARGAS, Herom. “Manguetown: a cidade de Recife nas canções de Chico Science & Nação Zumbi”. In: *Comunicação & inovação*, PPGCOM/USCS v. 16, n. 32 (59-72) set-dez, 2015.

WISNIK, José Miguel. “Getúlio da Paixão Cearense”. In: *O nacional e o popular na cultura brasileira*. Música. Enio Squeff e José Miguel Wisnik. São Paulo: Brasiliense, 1982.

WISNIK, José Miguel. *Sem receita: ensaios e canções*. São Paulo: Publifolha, 2004.