



UNIVERSIDADE
ESTADUAL DE LONDRINA

MARCELO PESSOA DE OLIVEIRA

A CRÔNICA-CANÇÃO DE CHICO BUARQUE

Londrina
2010

MARCELO PESSOA DE OLIVEIRA

A CRÔNICA-CANÇÃO DE CHICO BUARQUE

Tese apresentada ao Programa de Pós-Graduação em Letras, da UEL – Universidade Estadual de Londrina, como requisito parcial para a obtenção do título de Doutor em Letras.

Orientador: Prof. Dr. Luiz Carlos Santos Simon

Londrina
2010

Catálogo na publicação elaborada pela Divisão de Processos Técnicos da Biblioteca Central da Universidade Estadual de Londrina.

Dados Internacionais de Catalogação-na-Publicação (CIP)

O48c Oliveira, Marcelo Pessoa de
A crônica – canção de Chico Buarque / Marcelo Pessoa de Oliveira. –
Londrina: [s. n.], 2010.
222 f.

Orientador: Prof. Dr. Luiz Carlos Santos Simon
Tese (Doutorado em Letras) – Universidade Estadual de Londrina,
Centro de Ciências Humanas, Programa de Pós-Graduação em Ciências
humanas, 2007.
Inclui bibliografia.

1. Canção brasileira – Análise literária – 2. Buarque Chico, 1944 –
Crítica e interpretação. 3. Crônica jornalística. I. Simon, Luiz Carlos Santos.
II Título.

CDD – 801.959

MARCELO PESSOA DE OLIVEIRA

A CRÔNICA-CANÇÃO DE CHICO BUARQUE

Tese apresentada ao Programa de Pós-Graduação em Letras, da UEL – Universidade Estadual de Londrina, como requisito parcial para a obtenção do título de Doutor em Letras.

Orientador: Prof. Dr. Luiz Carlos Santos Simon

BANCA EXAMINADORA

Orientador: Prof. Dr. Luiz Carlos Santos Simon

1º Titular: Prof. Dr. Aguinaldo José Gonçalves

2º Titular: Prof. Dr. Luiz Carlos Fernandes

3º Titular: Prof. Dr. Frederico Augusto Garcia Fernandes

4º Titular: Prof. Dr. Volnei Edson dos Santos

1º Suplente: Prof. Dr. Núbio Delanne Ferraz Mafra

2º Suplente: Profa. Dra. Sonia Aparecida Vido Pascolati

Londrina, 17 de dezembro de 2010.

Para os meus amigos de ontem e de hoje, pois sem a ajuda deles eu não teria nem começado a escrever.

Para os meus inimigos, pois sem a existência deles eu não teria o discernimento entre a amizade que constrói coisas belas e a indiferença que de tais coisas desfaz.

AGRADECIMENTOS

Agradeço aos companheiros da UEMG – Universidade do Estado de Minas Gerais, Campus de Frutal, na pessoa do Diretor do campus, Dr. Ronaldo Wilson Santos. Vocês foram brilhantes!

Reconheço especialmente o papel de meus alunos. Especialmente os entrantes do curso de Sistemas de Informação, em 2009, na UEMG de Frutal deram-me uma grande alegria em meu aniversário, justamente quando quase tudo ao redor me parecia triste.

Desejo externar também minha grande consideração à reitoria da UEMG, sediada em Belo Horizonte – MG, nas pessoas da então Magnífica Reitora Prof^a. Dra. Janete Gomes Barreto Paiva e de seu Vice-Reitor, e agora reitor, Prof. Dr. Dijon de Moraes Jr.

É digno de lembrança ainda, o comportamento extremamente profissional que tiveram os Professores Doutores Frederico Augusto Garcia Fernandes e Volnei Edson dos Santos, ambos da UEL – Universidade Estadual de Londrina. Compuseram a Banca de meu exame de qualificação e, os apontamentos e sugestões por eles apresentados e a pertinência das ponderações contribuíram de forma indispensável e valiosa para a versão final de minha tese.

Por fim, preciso louvar o indispensável apoio da FAPEMIG – Fundação de Amparo à Pesquisa do Estado de Minas Gerais –, pela Bolsa concedida financiando parte de nosso doutoramento.

Sou o novo, sou o antigo, sou o que não tem tempo
O que sempre esteve vivo, mas nem sempre atento
O que nunca lhe fez falta, o que lhe atormenta e mata
Sou o certo, sou o errado, sou o que divide
O que não tem duas partes, e na verdade existe
Oferece a outra face
Mas não esquecem o que lhe fazem

(canção *Mal Necessário*, de Mario Kwitko, gravação: Ney Matogrosso)

SINOPSE

Análise de canções das quatro décadas iniciais da carreira do poeta-compositor Chico Buarque, à luz dos princípios fundadores da crônica jornalística e também literária.

PESSOA, Marcelo. *A crônica-canção de Chico Buarque*. 2010. 222 f. Tese (Doutorado em Letras) – Universidade Estadual de Londrina, Londrina, 2010.

RESUMO

Nosso trabalho investiga a assimilação de características das crônicas de escritores como Rubem Braga, Carlos Drummond de Andrade, João do Rio, Carlos Heitor Cony, Machado de Assis na canção de Chico Buarque. O presente trabalho focou, portanto, os estudos literários e culturais. Esses estudos prevêem a interconexão entre mídia, literatura e sociedade, a partir de relações simbólicas ocorrentes entre o gênero literário crônica e os versos cantados de Chico Buarque. Chico Buarque, ao assimilar em sua canção elementos próprios da produção em prosa, exercita uma aproximação com a prática literária de nossos maiores cronistas. Essa aproximação se deixa melhor notar, quando Chico Buarque realiza em suas letras o trabalho que seria próprio de um cronista de jornal. Assim, depois de breve discussão sobre a música, a letra e a canção, no capítulo *Crônica: facetas e diálogos*, há um breve histórico da crítica do século XX, enfatizando a ideia da crônica como gênero literário. Noutro capítulo tratamos da narrativa de *Estorvo*, romance aqui considerado como uma crônica alongada. No capítulo *A Crônica-canção de Chico Buarque*, lidamos diretamente com as canções. Para guiar estes confrontos entre crônica e canção, utilizamos as classificações do gênero crônica apresentadas por José Marques de Melo, colocando-as próximas das discussões realizadas por outros pensadores como Antônio Cândido, Davi Arrigucci Jr. e Massaud Moisés. No capítulo *Analisando o Corpus*, estudamos as letras de Chico Buarque comparando-as com o gênero crônica literária. Finalmente, percebemos que o poema musicado de Chico Buarque pode ser visto como crônica-canção, uma vez que produto das experiências socioculturais das pessoas em seu dia a dia.

Palavras-chave: Crônica. Chico Buarque. Canção. Crônica-canção. Letra.

PESSOA, Marcelo. *A crônica-canção de Chico Buarque*. 2010. 222 f. Tese (Doutorado em Letras) – Universidade Estadual de Londrina, Londrina, 2011.

ABSTRACT

Our work investigates Brazilian songwriter Chico Buarque's appropriation of elements found in columns or chronicles by writers such as Rubem Braga, Carlos Drummond de Andrade, João do Rio, Carlos Heitor Cony, Machado de Assis, in his songwriting process. In order to do so, this present work focuses on cultural and literary studies, which predict the interconnection among media, literature and society, based on symbolic correlations between the literary genre chronicle and the verses sung by Chico Buarque. Chico Buarque, when appropriating specific elements from prose production in his songwriting, resembles the literary procedures of our greatest chronicle writers. That approach can be easily seen at times when Buarque performs in his lyrics the work that would be typically considered to be that one of a newspaper column writer. After a brief discussion about Music, song and lyrics, the following chapter "*Chronicle: facets and dialogues*" brings a brief history of the twentieth century critique, emphasizing the idea of the chronicle as a literary genre. At another moment, we'll be dealing with the novel *Estorvo*, considered to be an extended chronicle. In the chapter "*The Chronicle-Song of Chico Buarque*", we'll be analyzing some of his songs. To guide the analysis of the conflicts between chronicle and song, we'll be using chronicle genre classifications as presented by José Marques de Melo, comparing them with the ideas conceived by other critics such as Antônio Cândido, Davi Arrigucci Jr. and Massaud Moisés. In the chapter "*Analyzing the Corpus*", we'll be studying Buarque's lyrics referring to the literary chronicle genre. Finally, we realize that the songs created by Chico Buarque can be seen as song chronicles, once they represent a sub product of people's social and cultural experiences on a daily basis.

Key-words: Chronicle. Column. Chico Buarque. Song. Song poem. Song chronicles. Lyrics.

SUMARIO

1 INTRODUÇÃO	11
2 MÚSICA, CANÇÃO E LETRA	24
3 CRÔNICA: FACETAS E DIÁLOGOS	36
3.1 CRÔNICA: A IMPORTÂNCIA DO PONTO DE VISTA DA TEORIA E DA CRÍTICA LITERÁRIA.....	36
3.2 CRÔNICA: O QUE NOS DIZEM OS CRÍTICOS LITERÁRIOS A RESPEITO DELA	37
3.3 CRÔNICA: SUA PRESENÇA NO TEXTO DE ESTORVO (BUARQUE, 1991).....	47
4 UMA CRÔNICA-CONTO ESTORVO (BUARQUE, 1991)	52
4.1 A CRÔNICA-CONTO ESTORVO: DEPREENDENDO CONCEITOS – A ONIPRESENÇA INCONSCIENTE, A SAPIÊNCIA VAZIA, E O ALTEREGO DE PODER.....	53
4.2 A CRÔNICA-NARRATIVA ESTORVO: COMO SEU ENREDO FOI INTERROMPIDO	58
4.3 A CRÔNICA-NARRATIVA ESTORVO: ALGUNS ESTORVOS LITERÁRIOS A PARTIR DE ESTORVO (BUARQUE, 1991)	66
5 A CRÔNICA-CANÇÃO DE CHICO BUARQUE	75
5.1 A CRÔNICA-CANÇÃO DE CHICO BUARQUE: DE CHRONOS A KAIRÓS	74
5.2 A CRÔNICA-CANÇÃO DE CHICO BUARQUE: O PALIMPSESTO E AS CRÔNICAS	75
5.3 A CRÔNICA-CANÇÃO DE CHICO BUARQUE: ALGUMAS INTERFACES	80
5.4 A CRÔNICA-CANÇÃO DE CHICO BUARQUE: SELEÇÃO DO CORPUS	84
5.5 A CRÔNICA-CANÇÃO DE CHICO BUARQUE: LISTA GERAL DE POEMAS CANÇÕES ORDENADA PELAS DATAS DE COMPOSIÇÃO	88
5.6 A CRÔNICA-CANÇÃO DE CHICO BUARQUE: LISTA FINAL DE POEMAS- CANÇÕES EM ORDEM DE DATA – CORPUS DE ANÁLISE	95
5.7 A CRÔNICA-CANÇÃO DE CHICO BUARQUE: SINOPSE DAS CLASSIFICAÇÕES DAS CRÔNICAS APRESENTADAS NA INTRODUÇÃO.....	98
6 ANALISANDO O CORPUS	98
6.1 A CRÔNICA-CANÇÃO “A BANDA” (WERNECK, 2006, p. 147).....	98
6.2 A CRÔNICA-CANÇÃO “ACORDA, AMOR” (WERNECK, 2006, p. 215)	104

6.3 A CRÔNICA-CANÇÃO “AMANDO SOBRE OS JORNAIS” (WERNECK, 2006, p. 285).....	110
6.4 A CRÔNICA-CANÇÃO “A PERMUTA DOS SANTOS” (WERNECK, 2006, p. 381)....	116
6.5 A CRÔNICA-CANÇÃO “APESAR DE VOCÊ” (WERNECK, 2006, p. 184).....	122
6.6 A CRÔNICA-CANÇÃO “ASSENTAMENTO” (WERNECK, 2006, p. 408).....	127
6.7 A CRÔNICA-CANÇÃO “CÁLICE” (WERNECK, 2006, p. 211).....	132
6.8 A CRÔNICA-CANÇÃO “DR. GETÚLIO” (WERNECK, 2006, p. 340).....	137
6.9 A CRÔNICA-CANÇÃO “IRACEMA VOOU” (WERNECK, 2006, p. 415).....	141
6.10A CRÔNICA-CANÇÃO “ODE AOS RATOS” (WERNECK, 2006, p. 427-428).....	147
6.11A CRÔNICA-CANÇÃO “O MEU GURI” (WERNECK, 2006, p. 318).....	153
6.12A CRÔNICA-CANÇÃO “PIVETE” (WERNECK, 2006, p. 286).....	158
6.13A CRÔNICA-CANÇÃO “SUBÚRBIO” (WERNECK, 2006, p. 438).....	164
6.14A CRÔNICA-CANÇÃO “TRAPAÇAS” (WERNECK, 2006, p. 398).....	171
7 O QUE SERIA A CRÔNICA ENTÃO?	177
8 CONCLUSÃO	181
REFERÊNCIAS	185
ANEXOS	199
ANEXO A – Discografia de Chico Buarque – relação completa, de 1966 a 2008.....	200
ANEXO B – Letras de Canções e Poemas de outros poetas-compositores com trechos ou nomes citados, mas não analisados integralmente.....	202
ANEXO C – Letras de Canções de Chico Buarque com trechos ou nomes citados, mas não analisadas integralmente.....	205

1 INTRODUÇÃO

É que a crônica brasileira bem realizada participa de uma língua geral lírica, irônica, casual, ora precisa e ora vaga, amparada por um diálogo rápido e certo, ou por uma espécie de monólogo comunicativo (CÂNDIDO, 1992, p. 22).

Concebida como o próprio elemento regulador do equilíbrio cósmico que se realiza no equilíbrio social, a música é ambivalentemente um poder agregador, centrípeto, de grande utilidade pedagógica na formação do cidadão adequado à harmonia da *polis* e, ao mesmo tempo, um poder dissolvente, desagregador, centrífugo, capaz de pôr a perder a ordem social (WISNIK, 1999, p.101-102).

Nosso trabalho realiza uma investigação das particularidades que envolvem as relações da crônica¹ enquanto gênero literário² e os versos musicados de Chico Buarque. Destacamos nesse sentido que o que aqui propomos é que algumas letras das canções³ buarqueanas sejam consideradas como exemplares de crônicas. Isso, indistintamente e partindo dos vários matizes pelos quais possamos abordar um texto (sob o olhar da teoria literária ou linguística, da mídia que o veicula, do formato em que é escrito etc.), jornalístico ou poético. Contudo, por tratarmos do caso particular de Chico Buarque, as letras de suas canções serão tratadas como crônicas versificadas, musicadas e cantadas.

¹ Durante o texto empregaremos o pensamento de autores que discorrem sobre a crônica enquanto gênero literário, embora quase todos os autores que estudamos concordem essencialmente em vários dos pontos que são abordados diversamente por eles. Por essa razão, apresentamos sem propor distinção de valor entre um e outro teórico sobre o gênero literário crônica, nossa preferência pelos discursos de Davi Arrigucci Jr. e José Marques de Melo, devido à possibilidade que ambos sugerem de se abordar poeticamente os textos das crônicas, especialmente quando estes nos dizem: “O cronista é um lírico de passagem; se expressa de súbito, ao se deparar com o catalisador da emoção poética. Por isso sua prosa, em sua continuidade fluida, tem um ritmo em que se destaca o tempo forte da visão – imagem, súbita iluminação, epifania –, no espaço urbano e dessacralizado da vida moderna” (2001a, p. 37). E também (MELO, 2003, p. 156) “O cronista que sabe atuar como consciência poética da atualidade é aquele que mantém vivo o interesse do seu público e converte a crônica em algo desejado pelos leitores. Atua como mediador literário entre os fatos que estão acontecendo e a psicologia coletiva”.

² Afrânio Coutinho defende a tese de que a crônica é um “gênero literário autônomo”, possuindo hoje “uma forma literária de requintado valor estético”. Por isso é que Tristão de Athayde criou o termo “cronismo” para designar o conjunto das produções literárias que emergem do cotidiano jornalístico. Não obstante, a história literária brasileira ainda não legitimou suficientemente a crônica. [...] Nem Antônio Cândido, nem Alfredo Bosi realçam a produção dos cronistas: é claro que eles lá aparecem, mas como poetas, romancistas, contistas. A valorização da crônica é feita apenas por Agripino Grieco, Afrânio Coutinho ou Massaud Moisés. Gênero jornalístico ou gênero literário a crônica representa uma narrativa do cotidiano muito difícil de ser realizada (MELO, 2003, p. 161).

³Ver mais adiante o capítulo “Música, Canção e Letra”.

Buscando suporte a um dos lados dessa aproximação entre prosa e verso, entre poesia e canção, vemos que MELO (2003, p. 156-157) apresenta-nos um grupo de diversos autores que já atribuíram à crônica tradicional, aquela que é atualmente publicada em jornais e revistas, a possibilidade de abordá-las como se fossem poesia escrita em prosa e ainda há mesmo quem nos dê notícias de sua construção em versos⁴.

Um desses autores citados por Melo é o crítico Massaud Moisés. Ele segue nessa mesma linha de raciocínio, diz-nos o autor José Marques de Melo, propondo dois formatos de crônica que podem ser lidos sob esse viés, isto é, a crônica-poema⁵ e a crônica-conto⁶.

A seu turno, continua José Marques de Melo, lembrando-nos de que Antonio Cândido fala-nos também de duas espécies de crônica, a “crônica exposição poética”, que seria aquela que se constrói como uma “divagação livre sobre um fato ou personagem”, realizando uma “cadeia de associações” subjetivas e simbólicas sobre a matéria tratada e a “crônica biografia lírica”, que seria aquela em que se “narra poeticamente a vida de alguém” (MELO, 2003, p. 159).

Luiz Beltrão, assevera Melo, é outro dos pensadores sobre o tema prosa poética que, ao discorrer sobre o assunto, fala-nos de uma crônica chamada de sentimental⁷ e outra de crônica satírico-humorística⁸.

Enquanto isso, ainda valendo-nos dos escritos de Melo, notamos que este ainda nos diz que Afrânio Coutinho aventa sobre a existência de uma crônica-poema-em-prosa, a qual, segundo o próprio Coutinho (apud MELO, 2003, p. 157-158), seria uma crônica de “conteúdo lírico”, isto é, texto onde se poria em evidência um “mero extravasamento da alma do artista ante o espetáculo da vida,

⁴ Crônica em verso – para mencionar apenas um caso – era o que fazia Joaquim Norberto, quando, no poema “A Confissão”, descreveu o Rio de Janeiro do tempo do velho entrudo (COUTINHO, 1986, p. 123-124).

⁵ Tipo de crônica, em que “os cronistas chegam a fazer versos na sua prosa emotiva ou a lançar mão de uma estrofe para encerrar um texto: ou então, constroem a crônica totalmente em verso. Carlos Drummond de Andrade recorreu algumas vezes a esse tipo de expressão verbal” (MELO, 2003, p. 158).

⁶ Texto que se reporta a “um acontecimento que provoca a atenção do cronista” sendo “narrado como se fora um conto. Enquanto o primeiro tipo [a crônica-poema] explora a temática do “eu” (concentra-se nas emoções do cronista), o segundo tipo [a crônica-conto] gira em torno do “não-eu” (o acontecimento de que o cronista é apenas o narrador, o historiador)” (MELO, 2003, p. 158-159).

⁷ Diz-se crônica sentimental, aquela na qual “os fatos são apresentados a partir dos seus aspectos pitorescos, líricos, sendo capazes de comover e influenciar a ação, num impulso quase inconsciente; predomina, portanto, o apelo à sensibilidade” (MELO, 2003, p. 157).

⁸ Crônica satírico-humorística é aquela cujo “objetivo é criticar, ridicularizando ou ironizando fatos, personagens; busca entreter, assumindo feição caricatural” (MELO, 2003, p. 157).

das paisagens ou episódios carregados de significação”, modelo de crônica, aliás, que teve como principais executores Álvaro Moreyra, Rubem Braga⁹, Manuel Bandeira, Ledo Ivo, Eneida, Raquel de Queiroz” (MELO, 2003, p. 158).

Por outro lado, com menor poeticidade e mais pés fincados no chão social, o próprio MELO (2003, p. 156-157) teoriza sobre o assunto crônica e defende a ideia de que ela, a crônica, em sua conformação moderna compreenderia pelo menos duas características fundamentais: a) fidelidade ao cotidiano, isto é, sua veia temática manteria estreita relação com os fatos que ocorrem no aqui e agora; e b) realizaria rotineiramente uma crítica social, apesar de ostentar aparente despreocupação do cronista em fazê-la, como se assumisse na construção de um texto sério certo ar de “conversa fiada”, como lemos nos pronunciamentos de Antonio Cândido sobre uma crônica de Fernando Sabino:

Aliás, este é um bom exemplo de como a crônica pode dizer as coisas mais sérias e mais empenhadas por meio do ziguezague de uma aparente conversa fiada. Mas igualmente sérias são as descrições da vida, o relato caprichoso dos fatos, o desenho de certos tipos humanos, o mero registro daquele inesperado que surge de repente e que Fernando Sabino procura captar [...]. Tudo é vida, tudo é motivo de experiência e reflexão, ou simplesmente de divertimento, de esquecimento momentâneo de nós mesmos a troco do sonho ou da piada que nos transporta ao mundo da imaginação (CÂNDIDO, 1992, p. 20).

Também a cultura de massa, por meio da indústria fonográfica, propôs, ainda que indiretamente, que algumas canções de Chico Buarque pudessem ser lidas, isto é, ouvidas, pelo viés da crônica¹⁰. Por ocasião dos 50 anos de idade de Chico Buarque, a Universal Music lançou, em 1991, um volume em CD (*compact disc*), contendo 14 canções de Chico Buarque¹¹. Do disco “Chico – O Cronista”, embora nem todas as letras se encaixem ao perfil de nosso recorte na

⁹ Braga, embora poeta bissexto e contista eventual, escreve crônicas desde a década de 30 e foi decerto quem deu o maior grau de autonomia a esse gênero entre nós, tornando-se, por isso, um modelo de cronista. Forjou, na verdade, uma forma literária única, feita com a mescla de elementos variados, vindos até onde se pode perceber, da antiga tradição do narrador oral [...] (ARRIGUCI Jr., 2001, p. 55).

¹⁰ No volume “Chico – O Cronista”, da coleção “Chico 50 Anos”, constam as seguintes letras: “Bye Bye, Brasil”; “Vai Levando”; “O Cio da Terra”; “Passaredo”; “Pivete”; “O Meu Guri”; “Brejo da Cruz”; “Geni e o Zepelim”; “Flor da Idade”; “Fantasia”; “Gente Humilde”; “Feijoada Completa”, e “Vai Passar”.

¹¹ A série de discos se chamou “Chico 50 Anos” e contou com os volumes “Chico – O Político” (1991); “Chico – O Trovador” (1991); “Chico – O Malandro”; “Chico – O Cronista” (1991); “Chico – O Amante” (1998).

presente Tese, algumas, certamente, farão parte de nosso *corpus*, e outras, ainda que não sejam analisadas na íntegra no capítulo específico para esse fim, aparecerão sob o molde de análises parciais ou de contraponto às discussões que ora serão empreendidas.

Dessa exposição inicial, resulta-nos um entendimento de nossa parte de que essa interface que envolve literatura e versos cantados, a qual emerge de nossas investigações sob o título de nossa tese, *A Crônica-Canção de Chico Buarque* é uma interconexão entre vários suportes estruturais de texto que abriga de um lado a crônica em prosa, e de outro lado o poema musicado, o que a torna híbrida sob pelo menos dois enfoques.

O primeiro patamar desse recorte deve dar-se a perceber ao leitor pela observação objetiva mesmo da relação que se possa empreender entre a crônica no seu tradicional modelo de veiculação (jornal, revista e livro) e as suas diversas classificações anteriormente citadas (crônica-conto, crônica poema, crônica sentimental etc.) e as letras de Chico Buarque.

Assim, supomos que uma melhor compreensão dos fatos narrados nas crônicas e também nos poemas-canções buarqueanos possa derivar justamente do cotejamento direto dos textos de Chico Buarque a serem analisados com os recursos próprios da teoria e da crítica literária. Isto posto, temos que a matéria a ser por nós ajuizada é a validação ou verificação da supremacia da letra, a qual rege o ritmo da canção e fica na cabeça das pessoas se ressignificando ante os sucessivos contatos com o cotidiano.

Conseqüentemente, o segundo nível de nosso problema trataria naturalmente da perscrutação dos estatutos da teoria e da história musical. Estes não serão colocados em pauta de forma objetiva neste trabalho já que não estão no centro de nossa discussão, tendo em vista que nosso propósito investigativo é textual e não musical. Contudo, convém esclarecer, que eventualmente tais compêndios históricos e teóricos até poderão ser utilizados como extratos informativos subsidiários durante as análises, desde que necessárias para uma melhor elucidação quanto aos fatos metanarrados nas crônicas e nas aqui consideradas crônicas-canções de Chico Buarque.

Igualmente, ressaltamos que, apesar de focarmos nossas análises num grupo restrito de crônicas e poemas-canções, as quais estão em destaque no

tópico que trata do *corpus* de análise, retiramos livremente fragmentos de partes da obra em prosa de Chico Buarque, de suas peças teatrais, de seus romances¹².

Fizemos isso, na medida em que tais trechos nos serviram de complemento para a compreensão que se desejava ter quanto aos pendores narrativos que o poeta-compositor tenha desejado manifestar em outros momentos de sua produção literária.

Acreditamos, nesse sentido auxiliar, que excertos em prosa de sua multifacetada obra artística¹³, como o caso particular da obra *Estorvo* (BUARQUE, 1991), a qual será lida como uma crônica alongada, possa nos fornecer substratos consistentes para a compreensão de suas crônicas em versos, dada a temática essencialmente urbana e existencialista trabalhada no romance, fato que o aproxima tematicamente em alguns passos da crônica contemporânea. Também dedicaremos um capítulo de nossa tese para a confecção de uma leitura do texto de *Estorvo* como se estivéssemos lidando com uma crônica alongada ou uma crônica narrativa.

Do mesmo modo, o fizemos também com as crônicas de diversos autores que nos auxiliaram nos eventuais confrontos textuais durante as análises, tais como Carlos Heitor Cony, Machado de Assis, João do Rio, e, mais especialmente, nos escritos de Rubem Braga e Carlos Drummond de Andrade. Deles, pinçamos os elementos essenciais e mais característicos da crônica contemporânea que nos permitiram estabelecer um melhor cotejamento ao mesmo tempo em que adequados, devido ao caráter eminentemente literário da crônica em prosa que escrevem, e satisfatório, pela inegável riqueza estética presente tanto nas crônicas propriamente ditas de tais autores quanto nos poemas-canção de Chico Buarque.

Para esse fim, de um lado, confluindo aos termos inicialmente epigrafados de Antonio Cândido, abstraímos uma premissa, um pressuposto que nos sugeriu que a crônica, em sentido amplo e em prosa pudesse ser um tipo de discurso ora preciso e ora difuso no que se propõe. Isto é, a crônica teria o propósito de concretizar a tarefa de apreender o cotidiano em suas entrelinhas.

Habitualmente, teríamos um *discurso preciso* na crônica quando ela exercita o que de fato “deveria ser capaz de descobrir”, isto é, “as pessoas perdidas

¹² As canções citadas de Chico, e também de outros poetas-compositores, mesmo que não analisadas na íntegra, terão suas letras no corpo dos anexos da tese.

¹³ Chico Buarque é um autor que escreve peças de teatro, faz trilhas de cinema, compõe canções, publica romances e livros infantis, já atuou como apresentador de programa televisivo.

em meio à multidão” (Lourenço Diaféria, apud MELO, 2003, p. 162) a partir de onde ninguém supusesse haver mais sentimentos a serem revelados.

E teríamos numa crônica um *discurso difuso*, quando “o olhar do cronista [estivesse] imune a infinitas cortinas” e, ao mesmo tempo, crítico atento de tudo (*Chico Buarque Essencial*, inscrição de face do CD3, Volume “Cotidiano”, SONY / BMG, 2008), e, apesar disso, ao invés de captar as nuances socioculturais que o circundam, ignorasse a minúcia da sensibilidade humana imiscuída nas entrelinhas do texto social.

Por sua vez, a música e o poema-canção, não menos contumazes e oblíquos, diz-nos José Miguel Wisnik também na epígrafe, seriam socioculturalmente plurais. Também a canção buarqueana seria pela mesma razão e, ao mesmo tempo, consoante e dissonante à ordem social donde deriva. O poema buarqueano nos revelaria em versos o que a crônica em suas modalidades mais poéticas nos mostraria em prosa.

Assim, seria ela ainda, a crônica, dotada de uma poesia coadjuvante, devido à natureza predominantemente em prosa do gênero. Nos termos de Antonio Cândido, na crônica estaria contida uma miudeza poética, que tem por cenário a conjuntura social, já que o cronista, via de regra, prezaria pela seriedade de seus temas:

Ora, a crônica está sempre ajudando a estabelecer ou restabelecer a dimensão das coisas e das pessoas. Em lugar de oferecer um cenário excelso, numa revoada de adjetivos e períodos candentes, pega o miúdo e mostra nele uma grandeza, uma beleza ou uma singularidade insuspeitadas. Ela é amiga da verdade e da poesia nas suas formas mais diretas e também nas suas formas mais fantásticas, - sobretudo porque quase sempre utiliza do humor (CÂNDIDO, 1992, p. 14).

Ademais, a opção pela linguagem do dia a dia, de impregnar-se de certo ar que recupera um pouco da oralidade das ruas, constitui marca relevante da crônica moderna, e essa semipresença da oralidade é também fundamento que afronta parte do cânon das construções literárias tradicionais:

Num País como o Brasil, onde se costumava identificar superioridade intelectual e literária com grandiloquência e requinte gramatical, a crônica operou milagres de simplificação e naturalidade [...]. O seu grande prestígio atual é um bom sintoma do processo de busca de

oralidade na escrita, isto é, de quebra do artifício e aproximação com o que há de mais natural no modo de ser do nosso tempo (CÂNDIDO, 1992, p. 16).

E é também, por extensão, que essa expressão do pensamento de Antonio Cândido nos sugere novamente a lembrança de José Marques de Melo, especialmente quando Melo chama abaixo de “trégua necessária à vida social” o certo abandono dos padrões mais cultuados da língua por parte de alguns cronistas, e que Drummond, dialogando também a seguir com um leitor que o questionara, chama de “forma particular de se cultivar a inutilidade”:

A crônica moderna gira permanentemente em torno da atualidade, captando com argúcia e sensibilidade o dinamismo da notícia que permeia toda a produção jornalística. Ainda que o cronista mantenha, como diz Antonio Cândido, “uma conversa fiada” em torno de questões secundárias, não vinculadas ao espectro noticioso, isso constitui um momento de pausa, que reflete a trégua necessária à vida social. Carlos Drummond de Andrade, em carta a um dos seus leitores que reclamava da “frivolidade” do cronista, faz a reivindicação do “espaço descompromissado”, argumentando que o jornal já está cheio de assuntos graves. “O inútil tem sua forma particular de utilidade” (MELO, 2003, p. 155).

A crônica, apesar disso ou graças a isso, isto é, a despeito de sua aparente ingenuidade quanto aos assuntos que se propõe a sondar, consegue ser representativa *sui generis* de densas camadas da identidade social e cultural que se constrói nas ruas, aquém dos crivos, além dos livros e à revelia da crítica ou de quem a critique, como o próprio Antonio Cândido o faz, chamando-a, às vezes, de um “gênero menor” (CÂNDIDO, 1992, p.13):

A aparência de simplicidade, portanto, não quer dizer desconhecimento das artimanhas artísticas. Ela decorre do fato de que a crônica surge primeiro no jornal, herdando a sua precariedade, esse seu lado efêmero de quem nasce no começo de uma leitura e morre antes que se acabe o dia, no instante em que o leitor transforma as páginas em papel de embrulho, ou guarda os recortes que mais lhe interessam num arquivo pessoal. O jornal, portanto, nasce, envelhece e morre a cada 24 horas. Nesse contexto, a crônica também assume essa transitoriedade, dirigindo-se inicialmente a leitores apressados, que lêem nos pequenos intervalos da luta diária, no transporte ou no raro momento de trégua que a televisão lhes permite (SÁ, 2008, p.10).

Na epígrafe, contudo, a preocupação de Antonio Cândido e de José Miguel Wisnik a propósito da crônica e da música, coloca os dois modos de narrar o País – a prosa e o verso – na mesma linha de visada sociocultural. Esse procedimento nos permite repousar nossa trajetória crítica nos limiares de uma ambiência sociocultural intensamente singular e plural.

De mesma índole – plural e singular, centrípeta e centrífuga, para empregar parte das observações epigrafadas de Wisnik e Cândido –, a crônica se apresenta sob os pressupostos de uma prosa poética também sugerida pelos termos de Davi Arrigucci Jr., prosa poética a qual ora seria detentora de uma linguagem objetiva, ora portadora de uma linguagem subjetiva:

A crônica se situa bem perto do chão, no cotidiano da cidade moderna, e escolhe a linguagem simples e comunicativa, o tom menor do bate-papo entre amigos, para tratar das pequenas coisas que formam a vida diária, onde às vezes encontra a mais alta poesia (ARRIGUCCI Jr., 2001b, p. 55).

Por sua vez, devido aos tênues horizontes socioculturais dessas ambivalências que encontram sentido de ser e modos de expressão, de um lado, nas crônicas em prosa, e, de outro lado, nas letras do poeta-compositor, a canção e o artista Chico Buarque não se fazem de rogados e, para uns, os seus poemas ora são exemplos de manifestação convergente, isto é, simpática ao *establishment*, ora negadores dele, seja sob o horizonte sociopolítico, seja sob o viés estético que suscitam:

Com exceção de *Pedro Pedreiro*, a fase inicial, pré-romana, de Chico Buarque é sentimental e nostálgica, sem ser pessimista. Só ficou pessimista depois (p. 269). [...] *Carolina* ainda é um samba-canção meio americanizado, mas a letra já demonstra a força do poeta-compositor; *Sonho de Carnaval*, também bom de texto, é outro samba do período inicial que agrada bastante. [...] *Com Açúcar, com Afeto* tem admiradores mais pelo texto do que pela música, monótona e melodicamente pobre. *Olé, Olá*, ao contrário, entusiasmo por sadio otimismo e melodia expressiva, utilizando palavras curtas e incisivas. É de suas mais felizes realizações. *A Banda* ainda é o maior sucesso da carreira de Chico, verdadeiro hino à fraternidade. [...] *Madalena foi pro Mar* é bom sambinha e *Tem mais Samba*, ambos da fase inicial também, representam bem a poesia de Chico. *Rita* é remanescente de Noel, samba gostoso que fica no ouvido a bailar; *Quem te viu, Quem te vê*, samba clássico com ótima melodia, mas a exigir uma tonalidade menos espichada; *Vai Levando*, com Caetano Veloso, é samba de batucada, pegajoso, mas com soluções

jazzísticas. *Roda Viva*, que não me entusiasma, poderia ser considerada a divisória entre os dois períodos, ao iniciar a etapa em que o jovem compositor pareceu revoltar-se com a imagem piegas que lhe estavam criando. *Samba de Orly* marca bem o exílio na Europa e o espírito em que se encontrava (MARIZ, 1977, p. 271).

Intencionalmente ou não, e a despeito do perfil que se trace deles, parece que poetas compositores como Chico Buarque convertem-se no que José Marques de Melo nos disse, adiante, nos termos de uma personificação da psicologia coletiva, ou seja, agiriam atuando como mediadores literários entre os fatos e a sociedade:

Convertido em alvo número um da Censura, Chico Buarque não estava disposto a se tornar também – faltava esta – o Errol Flynn¹⁴ da cultura brasileira, como o designara Glauber Rocha. “Era uma responsabilidade que eu não queria carregar”, relembra. “Mas não havia como dizer às pessoas: olha, eu não sou isso que vocês pensam”. Anos depois ele admitiria: “Eu sentia às vezes necessidade de dizer coisas que as pessoas esperavam de mim” (WERNECK, 2006, p. 91).

Quando afirmamos que há uma conexão possível entre a prosa da crônica e o verso da canção, estamos tentando demonstrar que em ambas, tanto nos textos escritos em prosa pelos cronistas quanto nos postos em versos por Chico Buarque, os mesmos elementos temáticos das crônicas se fazem presentes, principalmente no tocante à crítica social mencionada por Antonio Cândido como sendo um dos pilares estruturantes da crônica contemporânea:

O novo Chico Buarque, depois da volta da Itália, continua a produzir bastante, utilizando letras mais longas e jogos de palavras de muito efeito. O cantor aprimorou-se também, melhorando a sua dicção e com maior personalidade. Os temas tornaram-se nitidamente sociais, agradando-lhe, sobretudo, comentar o penar cotidiano do operário, a rotina monótona, as más condições de trabalho, a indiferença geral pelo seu sofrer (MARIZ, 1977, p. 271).

¹⁴ **Errol Leslie Thomson Flynn** (Hobart, 20 de junho de 1909 — Vancouver, 14 de outubro de 1959) foi um ator australiano radicado nos Estados Unidos da América e naturalizado cidadão dos EUA em 1942. Tal como nos seus filmes, a vida de Errol Flynn foi também uma grande aventura. Apaixonado pelo mar, comprou um barco, onde passava a grande parte do seu tempo livre. Boêmio, Flynn teve três casamentos, várias namoradas e quatro filhos. Foi acusado de estupro em 1942, sem ter sido condenado por isso. Houve também várias suspeitas de relações homossexuais. Em 2004, ele foi retratado pelo ator Jude Law no filme *The Aviator* (informações disponíveis em http://pt.wikipedia.org/wiki/Errol_Flynn).

Isso porque, se estamos discutindo uma parte da produção literária nacional a partir dos horizontes visíveis da crônica que é normalmente publicada em jornais e revistas e do poema musicado, ainda assim estamos falando de literatura brasileira¹⁵, e toda a história literária tupiniquim, portanto, apresenta galhos oriundos dessa mesma raiz, de uma mesma inquietude sociocultural:

A história da nossa literatura se inicia, pois, com a circunstância de um descobrimento: oficialmente, a Literatura Brasileira nasceu da crônica (p. 07). [...] o termo [crônica] assume aqui o sentido específico de pequeno acontecimento do dia-a-dia [portanto, não tem mais a função de registro histórico], que poderia passar despercebido ou relegado à marginalidade por ser considerado insignificante. Com seu toque de lirismo reflexivo, o cronista capta esse instante brevíssimo que também faz parte da condição humana e lhe confere (ou lhe devolve) a dignidade de um núcleo estruturante de outros núcleos, transformando a simples *situação* no diálogo sobre a complexidade das nossas alegrias (SÁ, 2008, p. 11).

Outra ramificação literária à qual a crônica, como parte da genealogia da literatura brasileira, remete-nos, é a que descende do *folhetim*¹⁶. Do folhetim vem também nosso acervo romanesco. Pelo menos é o que dizem praticamente todos os autores que estudamos para a produção de nossa tese.

Fórmulas rotineiras de atualidades inacabadas, a crônica e a música são expressões semânticas exatamente fiéis de uma revisão contínua do devir sociocultural cujo eixo de realização incide sobre um presente que se refaz diariamente sobre os próprios escombros.

A canção realiza uma constante revisitação às suas próprias estruturas formadoras, o que a faz ressurgir ininterruptamente revestida de velhas novidades nas paradas de sucesso da semana: “Eu vejo o futuro repetir o passado, eu vejo um museu de grandes novidades, o tempo não pára” (*O Tempo não Pára*, de Arnaldo Brandão e Cazusa – ver letra na íntegra nos anexos). Os novos

¹⁵ E, no caso da crônica, de uma manifestação peculiarmente brasileira: “No jornalismo brasileiro a crônica é um gênero plenamente definido. Sua configuração contemporânea permitiu a alguns proclamarem que se trata de um gênero tipicamente brasileiro, não encontrando equivalente na produção jornalística de outros países (MELO, 2003, p. 148).

¹⁶ Diz-se que “[...] o folhetim era inicialmente um artigo de crítica dramática publicado em rodapé de jornal (p. 231). [...] Por volta de 1840, nasce o romance em folhetim, ou melhor, a novela em folhetim, ou seja, longas narrativas, de enredo caprichosamente enovelado, disposto em capítulos intermináveis, que se estampavam semana a semana em forma de folhetim. [...] Gravitando em torno das classes humildes ou marginais, o que atendia às expectativas românticas no sentido da popularização do produto de arte, o romance em folhetim se caracterizava pelo desfiar quilométrico de episódios emaranhadamente convencionais e por um sentimentalismo piegas (MOISÉS, 1999 / 2004, p. 232).

sucessos musicais seriam como *palimpsestos*¹⁷ dos velhos sucessos: a parada de sucessos, pela ótica do palimpsesto, seria um museu de grandes novidades.

A crônica, gênero em contínua reapropriação conciliatória dos temas trabalhados pelos cronistas de viagem de antigamente e as viagens temáticas ao “antigamente diário” contemporâneo realizadas pelos jornalistas, também promove seu próprio *remake*:

Recompor a própria história individual é um jeito de o cronista nos ensinar a compor a nossa história na condição de pessoas ligadas a tantas heranças culturais. [...] Daí a importância do instante, porque é o *flash* do momento presente que nos projeta em diferentes direções, todas elas basicamente voltadas para a elaboração da nossa identidade (SÁ, 2008, p. 15).

Gênero em reedificação contínua, a crônica que se apoiaria na canção como suporte de manifestação, o faria assim para tentar prolongar sua existência e se renovar indefinidamente nos versos de cada poeta, na voz de vários cantores ou locutores.

Cada um desses atores, cronistas e poetas, divergentes em sua semiótica particular de existir no sistema cultural, realiza seus enunciados centrípetos e centrífugos com os leitores e ouvintes e com as contingências do devir crítico-literário. A evolução da linguagem da crônica e da linguagem na música parece seguir o mesmo processo de evolução da própria sociedade:

Ao longo deste percurso, [a crônica] foi largando cada vez mais a intenção de informar e comentar (deixada a outros tipos de jornalismo), para ficar, sobretudo, com o de divertir. A linguagem se tornou mais leve, mais descompromissada e (fato decisivo) se afastou da lógica argumentativa ou da crítica política, para penetrar poesia adentro (CÂNDIDO, 1992, p. 15).

¹⁷ Mais adiante traçaremos um paralelo entre a crônica e a ideia de palimpsesto, mas, por ora, apresentamos sua definição: “Primeiramente denominados *códices rescripti*, códices reescritos, os palimpsestos consistiam de pergaminhos cuja escrita havia sido apagada a fim de receber outro manuscrito. Desde a Antiguidade se conhecia a lavagem de documentos com tal objetivo. Entretanto, somente na Idade Média (entre os séculos VIII e XII), quando se borravam, por questões econômicas, os textos clássicos para neles se copiarem obras teológicas, se generalizou o emprego dos palimpsestos. [...] Assim, vários textos antigos se recompuseram, como por exemplo, a *República*, de Cícero, descoberto sob um *Comentário de Santo Agostinho aos Salmos*; e fragmentos de Eurípedes, Plauto, Estrabão e outros. Às vezes, porém, o reagente químico danificava para sempre os pergaminhos” (MOISÉS, 1999 / 2004, p. 381).

O cronista teria no texto de jornal a sua varinha de condão, cujo encanto aglutinador e singular, cuja essência mágica seria o simples ato linguístico e alegoricamente fotográfico de capturar diária e pluralmente o contemporâneo, deixando-o à mostra por mais tempo nas bancas de revista.

Escrever uma crônica ou compor uma canção é a arte de escavar a linguagem, entalhar nela e a partir dela a poesia, fazer-lhe um espelho sociocultural ao rés-do-chão da prosa, é “cantar as pedras encantadas e a catedral soterrada castelo deste meu chão” (fala do personagem Quaderna, de *A Pedra do Reino*, de Ariano Suassuna, 2007). É também “estabelecer ou restabelecer a dimensão das coisas e das pessoas” (CÂNDIDO, 1992, p. 14).

Como cronista entalhador de poesias, como escavador de significados simbólicos em sua majestosa prosa, Rubem Braga é um daqueles que busca restabelecer o lugar das pessoas no mundo e, não em função disso, mas também por essa razão, Braga seja um dos preferidos de Chico Buarque:

Chico publicava crônicas. Adorava o gênero e achava que um dia teria sua página na revista *Manchete*, onde semanalmente cintilavam Rubem Braga, Fernando Sabino, Paulo Mendes Campos. Seu preferido, seu modelo, era “o Sabiá da Crônica”, o autodenominado “velho Braga” (WERNECK, 2006, p. 24).

Pode ser, então, que também pela força do estilo e por meio da simpatia, o “velho Braga” seja um dos inspiradores de Chico Buarque, embora esse poeta-compositor tenha demonstrado forte preferência por letras que trouxessem à tona, via canções de protesto, temas nitidamente sociais.

Chico Buarque, posteriormente a tais canções, isto é, depois da fase das canções-de-protesto, faria de seu romance *Estorvo*, não exatamente um romance nos moldes canônicos do gênero, mas distintamente disso, uma crônica alongada ou crônica narrativa, contingência literária bem próxima do que Massaud Moisés denomina de crônica-conto¹⁸. Assim delimitada, percebemos que os principais elementos dessa crônica narrativa que se replicariam como eco em inúmeras de suas canções, ressonância que se repete como veremos, num dos

¹⁸ Faremos uma análise de *Estorvo*, mais adiante, sob essa ótica: “A crônica voltada para o horizonte do conto prima pela ênfase posta no “não-eu”, no acontecimento que provocou a atenção do escritor. Na verdade, a ocorrência detonadora do processo de criação não só possui força intrínseca para se impor ao eu do cronista como não lhe desperta lembranças ocultas ou sensações difusas” (MOISÉS, 1982, p. 114-115).

subtítulos de nossa tese, momento em que serão discutidos alguns “estorvos literários”, e etapa também na qual entraremos em contato com os horizontes infindáveis dessa prosa em particular e da poesia buarqueanas.

Em nosso trabalho, portanto, inicialmente, no capítulo *Crônica: facetas e diálogos*, faremos um breve histórico da crítica do século XX, tentando alinhar alguns pontos-chave e pensadores com a ideia da crônica como gênero literário. Faremos, com isso, uma revisão do panorama da crítica e da teoria literária, a fim de fincarmos o marco inicial de nosso trabalho em território seguro, direcionando, contudo, nosso olhar investigativo para os horizontes dos contrapontos teóricos e críticos do pensamento crítico literário vigente, buscando nas exposições teóricas, as entrelinhas onde possamos inscrever as interpretações sobre as faces das crônicas na obra de Chico Buarque. Neste mesmo tópico, apresentamos em caráter introdutório, sucinta fundamentação da possível relação do texto de *Estorvo* (BUARQUE, 1991), com o que se discute sobre a crônica.

Na etapa subsequente, no capítulo a crônica narrativa *Estorvo*, construiremos uma análise do texto do romance *Estorvo*, a partir da qual, por intermédio de confrontos teóricos e críticos, se poderá enquadrar essa narrativa buarqueana como um exemplar de crônica mais alongada do que as tradicionalmente veiculadas pelas mídias jornal, revista e meios *on-line*. Ainda no mesmo capítulo, no intuito de encontrar os “estorvos” literários de Chico Buarque, confrontam-se alusões ao contemporâneo em sua obra em prosa e nos seus poemas-canções, concomitantemente cotejadas aos textos de diversos cronistas.

Noutro instante, no capítulo *A Crônica-canção de Chico Buarque*, passaremos a lidar mais intensamente com os poemas-canções, privilegiando, contudo, um caráter mais interdisciplinar nessa abordagem. Assim, realizaremos vários confrontos das questões relacionadas ao gênero literário crônica e às suas diversas variantes apresentadas por José Marques de Melo, colocando-as próximas das discussões realizadas por outros pensadores socioculturais. Dessa etapa, então, resultará a apreensão das canções que comporão nosso *corpus* principal de análises.

Mais adiante dessa etapa, no capítulo *Analisando o Corpus*, teremos, finalmente, nossas investigações pousado sobre a crônica-canção de Chico Buarque, elucidando em contraponto as questões que nos permitam situar com um mínimo de controvérsia as letras de Chico Buarque no amplo cenário das

compreensões sobre a crônica enquanto gênero literário e simultaneamente jornalístico.

Finalmente, tem-se a parte conclusiva de nosso percurso de pesquisa, em que esperamos corroborar ou refutar a hipótese de que o enquadramento do poema musicado de Chico Buarque como crônica-canção é possível se visto como produto derivado das fraturas socioculturais experienciadas pelas pessoas em seu dia a dia, as quais são diariamente registradas pelos cronistas em seus textos.

Completando a parte formal da tese, apresentam-se, após a *Conclusão*, as *Referências* e o corpo dos *Anexos*.

2 MÚSICA, CANÇÃO E LETRA

Não tenho nada com isso nem vem falar / Eu não consigo entender sua lógica / Minha palavra cantada pode lhes espantar / e aos seus ouvidos parecer exótica (*Muito Romântico*, Caetano Veloso. Disco *Muito*, 1978).

Num trabalho como o nosso, que pretende encontrar traços de assimilação de características do gênero literário crônica nos poemas cantados de Chico Buarque, além do apelo ao inusitado já a partir do título (*A Crônica-canção de Chico Buarque*), sugere uma questão metodológica subjacente. Isto é, para dar conta de satisfazer os confrontos entre poesia cantada e crônica em prosa, qual termo seria o mais adequado para esse fim? Devemos utilizar o vocábulo *música*? A palavra *letra* é melhor? O termo *canção*?

Diante disso, temos que inicialmente que a palavra *música*, em termos genéricos de compreensão, engloba tanto uma acepção erudita quanto outra popular acerca do termo, dando origem a expressões como “música erudita” ou “música clássica”, de um lado, e de outro lado, “canção”, “canção popular” ou “MPB – Música Popular Brasileira”.

Assim, temos que esse vocábulo é comumente identificado como sendo uma manifestação auditiva de linguagem, cujo registro teórico se vale de um


















código de escrita especialmente constituído e socioculturalmente convencionado para esse fim: a notação musical¹⁹.

Ou seja, o emprego desse código de registro tem o objetivo de se fazer compreender a música, quer em sua vertente erudita, seja na sua vertente popular, aos seus interlocutores antes, durante ou após e independentemente de sua execução instrumental e ou cantada. Ou ainda, mais simplesmente dizendo:

A música é a arte do som. Este [o som] tem quatro propriedades: duração, intensidade, altura e timbre. [...] O som musical é representado, no papel, por um sinal chamado *nota*. A figura da nota varia de acordo com a duração do som (LACERDA, 1961, p. 01-02).

A música erudita, por sua vez, é normalmente mais reconhecida como sendo aquela que rotineiramente se apropria de um código particular de escrita aposto em partituras musicais. Esse código é denominado de escrita musical ou notação musical.

Como ilustração desse sistema de notação, vejamos abaixo uma síntese dos nomes e representação dos principais elementos desse sistema de escrita:

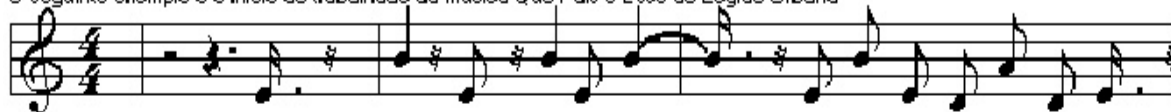
Simbolos	Nomenclatura	Efeito	Nota	Pausa	Tempo	Nomenclatura
	Ponto de Aumento	Aumenta a duração da nota pela metade de seu valor			4	Semibreve
	Tercina	As notas devem ser executadas com 2/3 de seu tempo: 3 no tempo de 2			2	Mínima
	Stacato	Essas notas devem ser executadas como se tivessem metade de seu tempo			1	Semínima
	Fermata	O tempo dessa nota não é específico, pode ser executada de acordo com a interpretação			1/2	Colcheia
	Ligadura	Entre duas ou mais notas, que unem seu tempo em uma só.			1/4	Semi-Colcheia
					1/8	Fusa

¹⁹ Essa notação musical reúne e compreende a representação de elementos gráficos como claves de sol, de fá, de dó etc., pautas, partituras, desenhos de notas musicais como mínimas, semínimas, breves, semibreves, colcheias, semicolcheias etc., portamentos, ligaduras, glissandos, ralentandos, divisões de compassos, coda etc.

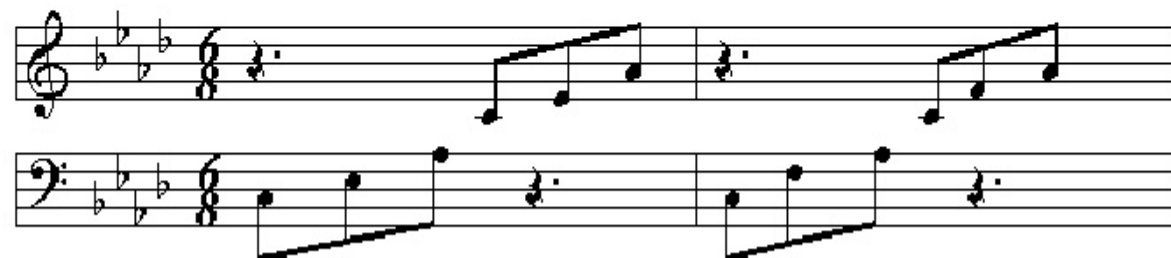
Compasso 4/4 é o mais usado nas músicas, e é formado por 4 semínimas.

Primeiro numero é quantidade de tempo (4 tempos), o segundo é unidade de tempo (Semínima).

O seguinte exemplo é o início do trabalhado da música Que País é Esse de Legião Urbana



Compasso 6/8 é comum em baladas e é formado por 6 tempos de Colcheia (8).



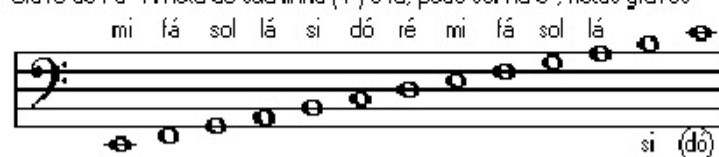
A representação numérica da unidade de tempo é dada pela quantidade necessária para atingir 4 tempos.

Seminima: 4, Mínima: 2, Semibreve: 1, Colcheia: 8, etc

Clave de Sol - A nota da segunda linha é sol, usada para notas agudas



Clave de Fá - A nota de sua linha (4ª) é fá, pode ser na 3ª, notas graves



Obs: A nota circulada é o dó central, conseguido na oitava central do teclado, no 3º traste da corda lá da guitarra ou violão ou no 1º da corda si do baixo

A música erudita é aquela também que, além de ser a que mais emprega o sistema de notação acima apresentado, é quase sempre a vertente que é executada em grandes salas de espetáculos, contando, não raro, com a participação de vários instrumentistas, solicitando ainda um entorno de suas apresentações pautado pelo silêncio, pela concentração e alguma pompa.

Entretanto, quer seja na modalidade popular da música, cujos espetáculos são habitualmente mais despojados, intimistas e minimalistas quanto aos instrumentos musicais, quer seja na vertente erudita, esse código teórico de sinalização musical serve a ambas e não faz distinção entre o que Lacerda, acima, chamou de música como sendo a arte do som, ou outro tipo de designação à manipulação das notas musicais, que também sejam reconhecíveis como sendo música.

Assim, o vocábulo música, tanto nos serve para nos referenciar quanto ao processo de notação de seu próprio registro, quanto também pode nos remeter a uma estratégia específica e mais elaborada de manuseio do código musical, que seria capaz de transformar uma composição em princípio simples, a qual, depois de submetida a esse tratamento melhorado pela intervenção do compositor, por exemplo, seria alçada ao *status* de obra de arte. Daí, então, o que Lacerda denominara de “a arte do som”.

Para continuar nessa concepção de Lacerda quanto à música, decompomos sua ideia em duas partes. Isso, porque se faz necessária alguma compreensão do que seja música dentro da esfera de entendimento acústico do som, bem como, do que seja música como objeto estético.

Nesse intuito, então, a partir da perspectiva do som – enquanto elemento catalisador de determinadas propriedades físicas naturais, pode-se dizer que:

Sabemos que o som é onda, que os corpos vibram, que essa vibração se transmite para a atmosfera sob a forma de uma propagação ondulatória, que o nosso ouvido é capaz de captá-la e que o cérebro a interpreta, dando-lhe configurações e sentidos. Representar o som como uma onda significa que ele ocorre no tempo sob a forma de uma periodicidade [...] (WISNIK, 1989, p. 17).

Por outro lado, buscando um melhor juízo e uma maior aproximação da música como obra de arte, sentimos a necessidade de recorrer a uma perspectiva sociocultural mais abrangente. Dessa maneira, retomamos o texto de Wisnik epigrafado na Introdução deste trabalho:

Concebida como o próprio elemento regulador do equilíbrio cósmico que se realiza no equilíbrio social, a música é ambivalentemente um poder agregador, centrípeto, de grande utilidade pedagógica na formação do cidadão adequado à harmonia da *polis* e, ao mesmo tempo, um poder dissolvente, desagregador, centrífugo, capaz de pôr a perder a ordem social (WISNIK, 1989, p.101-102).

Vê-se, assim, que se entendemos o vocábulo música apenas a partir do emprego da notação teórica no registro da música, vemos que o usuário dessa escrita musical cuida apenas de representar graficamente o desejo de expressão harmônica e rítmica dos significados sonoros e, ainda que com esses recursos o

compositor intentasse promover no ouvinte certos efeitos emotivos, essa notação musical não seria manipulação de linguagem ou ferramenta suficientemente capaz para esse fim, pois seus elementos gráficos, fortemente fundados numa precisão matemática, não se prestariam, por natureza, a exprimir subjetividades. Portanto, o termo música, sozinho, alijado de sua outra face, a da arte, ficaria restrito ao território da compreensão física e material de sua composição e posterior registro.

Essa notação, portanto, não dá conta de levar em consideração no papel onde é sobreposta, de um lado, a impressão e interpretação que cada ouvinte terá durante a audição da execução da composição musical, conforme vimos anteriormente com Bennett (1986, p. 11), a respeito da melodia²⁰. E, de outro lado, tampouco, de delinear a contingência de limitantes materiais²¹ facilitadores ou obstaculizantes à apresentação. Assim

Ao escrever uma peça de música, o compositor está combinando simultaneamente diversos elementos musicais importantes que chamaremos de componentes básicos da música. Dentre eles se acham: melodia, harmonia, ritmo, timbre, forma e tessitura (BENNETT, 1986, p. 11).

Quer dizer, quando ouço uma música eu posso gostar de sua melodia, sentir-me motivado a dançar devido ao ritmo contagiante, ficar admirado com a altura de nota musical atingida pela voz do cantor, ou até mesmo sorrir, chorar, devido a um sentimento que brota não sei de onde etc.

Enquanto isso, diante da mesma execução musical, outro ouvinte pode ter impressões totalmente diversas às minhas e, nem por isso, a divergência de opiniões a respeito quanto à apreciação da mesma peça invalidaria as duas

²⁰Um dicionário musical sugere a seguinte definição [para melodia]: “sequência de notas, de diferentes sons, organizadas numa dada forma de modo a fazer sentido musical para quem escuta”. Contudo, o modo de reagir a uma melodia é questão muito pessoal. Aquilo que faz “sentido musical” para um pode deixar uma outra inteiramente indiferente” (BENNETT, 1986, p. 11).

²¹ Um compositor pode imaginar, durante a notação musical, um dado efeito sonoro. Entretanto, para que tal efeito aconteça, a execução da peça musical precisará contar com certa quantidade de instrumentos musicais e de instrumentistas. A casa de espetáculos, por exemplo, deverá ser dotada de certas condições de acústica. Contudo, se esses fatores materiais não estiverem à altura de sua imaginação, a intenção de sua notação durante a composição será prejudicada. Assim, mesmo que na execução não tenha sido respeitada a “vontade” do compositor, o ouvinte terá acesso a uma interpretação distinta da intenção primeira do compositor, mas inédita, sob o ponto de vista da plateia. Dessa maneira, os significados despertados nesse ouvinte, embora não previstos originalmente pelo compositor, ainda assim poderão fazer a diferença em alguma área de sua vida – quer seja na área afetiva, na esfera do lazer, no âmbito da percepção crítica, nos estudos acadêmicos etc.

impressões distintas entre si ou seriam capazes de modificar o conteúdo da notação musical que está sendo executada.

Tal código de escrita é padronizado e não está exatamente a serviço do gosto de um ou de outro ouvinte, mas se presta, sim, ao registro, o quanto mais fiel for possível, das intenções harmônicas, melódicas e rítmicas de seus compositores.

Há uma curiosidade em torno dos sinais musicais inscritos na pauta. Quer sejam apresentados em formato impresso, como no exemplo apresentado acima, quer sejam dados à luz no modo manuscrito, eles, os desenhos e grafismos do código musical escritos no pentagrama²², também são chamados de *letra* no meio musical erudito.

Quando um músico teórico ou compositor se põe a escrever sua ideia musical na partitura, ele pode ter uma bela ou horrenda letra manuscrita na partitura, igualmente ao que ocorre com a nossa escrita convencional em alfabeto ocidental latino.

Quando manuscrevemos nossos textos, nossos poemas de amor, por exemplo, caprichamos no desenho das letrinhas, a grafia sai bonita, até embebemos com perfume o papel antes de enviá-los ao ente amado. Já, um médico, por razões desconhecidas pela humanidade e cientistas da linguagem, normalmente escreve suas receitas e diagnósticos com garranchos incompreensíveis.

Assim também ocorre a um músico. Ele se coloca como aparelho de sua arte e, ao escrever seus “textos” musicais no pentagrama, por meio da notação específica da teoria musical, manifesta ora uma boa letra, bem legível, com grafismos bem definidos, ora uma letra deplorável. Entretanto, embora esse tipo de letra se equivalha à escrita dos poemas em alfabeto latino no papel ou qualquer outro suporte, não é exatamente desse tipo de *letra* que estamos nos apropriando em nossa pesquisa. Para nós, o que irá nos interessar, não será exatamente a letra da música, no sentido da notação musical, mas a letra da música, no sentido da arte, do poema cantado.

²² Nome de cada conjunto de 5 linhas impressas no papel donde se apõem a notação musical. É o equivalente às linhas da página pautada para a escrita em caracteres latinos.

Vemos com isso, que o código de escrita musical, portanto, se constitui de seus próprios símbolos para explicar a si próprio, e é a isso que, enquanto código de grafia de uma dada linguagem, é chamado de notação musical.

Como vimos, essa marcação se compõe de desenhos e símbolos gráficos, por meio dos quais se pretendem oferecer ao leitor e ao estudioso de seu código, como orientação quanto ao modo de execução e melhor maneira de reprodução das construções rítmicas, harmônicas, melódicas, bem como da atenta observação de seus necessários momentos de *silêncio*:

O som é presença e ausência, e está, por menos que isso pareça, permeado de silêncio. Há tantos ou mais silêncios quantos sons no som, e por isso se pode dizer, com John Cage, que nenhum som teme o silêncio que o extingue (WISNIK, 1989, p. 18).

Rotineiramente, a música se conforma, sob o ponto de vista de sua materialidade, como uma linguagem híbrida, juntando som e imagem, embora no dia a dia a consideremos e a reconheçamos mais como uma manifestação tipicamente sonora. Isto é, o ouvido comum se apega à melodia da música, e torna, assim, a palavra *melodia* sinônima de *música*, mesmo quando estamos diante de uma partitura.

Isso ocorre, supomos, devido ao fato de que nosso modo de contato habitual com a música se dá via comunicação sonora quer seja na condição de consumidores dos produtos de uma indústria cultural, que como plateia em busca de entretenimento.

A escrita erudita da música, ao valer-se de uma linguagem especialmente visual (desenhos e grafismos) para expressar seus desejos, formatos e produzir seus efeitos de sentido, realiza uma operação de metalinguagem, já que se auxilia de uma linguagem artificial (os desenhos e grafismos) para fazer a linguagem natural (a dos sons) produzirem seus sentidos e serem compreendidos pelos usuários e demais interlocutores de seu sistema.

Igualmente reconhecíveis sob a designação genérica de música, estão as *canções*. Tanto as canções populares quanto as composições eruditas podem empregar esse mesmo tipo de notação musical para o registro de suas intenções sonoras fundamentais de composição e de execução.

De caráter teórico constitutivo passível de semelhanças aos elementos básicos e fundamentais da música erudita apresentados acima, depreendemos da variante popular da música a expressão *canção popular*.

Segundo o *Novo Dicionário Aurélio*, a palavra *canção* é vocábulo que nos remete a uma modalidade de construção musical que é composta essencialmente para ser cantada. Para o dicionarista, por *canção*, portanto, entende-se a “Composição escrita para musicar um poema ou trecho literário em prosa, destinada ao canto” (FERREIRA, 2009, p. 383).

Assim sendo, a *canção*, por natureza, já atrairia para próximo de si duas outras ideias basilares e complementares ao seu formato. Uma, a ideia do *canto*, do som musical produzido e emitido pela voz humana, que pressupõe a existência de um *cantor*. Esse cantor, então, se comunicaria e também pode interagiria com o outro ator envolvido nesse processo, o *ouvinte*.

O cantor, enfim, emite seu som em linguagem compreensível ou não, em idioma reconhecível ou estranho, por intermédio de ruídos, grunhidos, palavras, condição esta que nos remete ao contexto da existência de uma letra, de um poema ou texto equivalente para suportar as emissões sonoras dessas canções, como ocorria nos primórdios da poesia lírica:

De modo geral, o histórico da lírica apresenta dois grandes lapsos de tempo, limitados pela Renascença: no primeiro, consistia na atividade poética destinada ao canto, e acompanhada pela lira ou, durante a Idade Média, por outros instrumentos de corda, como a viola, o alaúde, o saltério, a guitarra; no segundo, instaurado o divórcio entre a letra e a pauta musical, o poema lírico endereçava-se não mais aos ouvidos, e sim aos olhos, na medida em que visava a ser lido. Contudo, o remoto e entranhado vínculo resistiu: a rigor, embora o poema lírico não mais implicasse o canto, a musicalidade manteve-se como característica indelével (MOISÉS, 1999 / 2004, p. 306-307).

Assim, também correlata à esfera da *canção*, emerge com bastante força a ideia de *letra* e, enquanto poema cantado, numa acepção bem distinta à da letra na notação musical.

A letra, dentro do contexto do poema cantado, é a parte verbal de um conjunto que envolve a música. O poema é, assim, entendido, como sendo um signo complexo, que se basta a si mesmo.

A letra da canção popular, herdeira da poesia lírica, pode ser construída em verso, em prosa, ou ainda com ambas as estruturas, em língua nacional, estrangeira, ou com as duas, além disso com ou sem onomatopéias e enfim, de vários modos.

Noutros termos, temos que a *letra*, devido ao seu caráter histórico e relação de complementaridade acompanha a música ou canção popular.

É pouco comum encontrarmos uma canção popular sem letra. Isso nos parece ainda ser resquício na MPB (Música Popular Brasileira) de certa necessidade mnemônica de associação do discurso oral à melodia.

A oralidade na canção popular apresenta traços que a aproximam da poesia lírica, condição que nos remete aos aedos da Antiguidade Greco-romana e ainda aos cantadores medievais, como os Juglares ibéricos, aos jograis, aos rapsodos etc.

Naquela época, esses aedos e cantadores construíam seus poemas e os associavam a melodias e, às vezes, a execuções instrumentais, a fim de que assim suas trovas românticas e satíricas, suas crônicas históricas e epopeias cantadas à capela ou ao som das líras e demais instrumentos se perpetuasse.

Dessa prática recorrente, que ecoa da Antiguidade, que passa pelo Medieval e nos chega por meio da MPB, deriva-nos uma pergunta: por que o homem insiste em assim registrar em seus poemas, cantados ou não, os fatos de seu tempo? Na canção popular, essa prática pode ter inúmeras respostas.

LOPES (1999, p. 227) a esse respeito, diz-nos que “a canção é um abridor do devir, guiando o sujeito na superação dos desvios, para o cumprimento do destino”. Segundo ele, essa é a prática dos letristas da Jovem Guarda, por exemplo.

Isto é, para Lopes, os poetas-compositores da Jovem Guarda, com esse procedimento, o de registrar os fatos amorosos ou históricos de seu tempo, estariam “tematizando a temporalidade cronológica que rege o seu discurso em profundidade”.

Noutras palavras, os letristas da Jovem Guarda estariam agindo com maior coerência aos fatos de sua época, isto é, eles seriam, naquele momento, mais capazes de refletir, de serem um espelho dos fatos sociais:

Por isso prefiro dizer que a coerência do texto não é algo que ele tem antes de ela ser descrita, assim, como os pontos não têm coerência antes de os ligarmos. Sua coerência não é mais do que o fato de alguém ter encontrado algo interessante para dizer sobre um conjunto de sinais ou ruídos – um modo de descrever esses sinais ou ruídos que os relaciona a algumas das outras coisas sobre as quais estamos interessados em falar (ECO, 2001, p. 115).

Com o letrista Chico Buarque, assevera ainda Lopes, se considera que estaria mais apto a refratar, divergir, já que não encontramos nele esse espelho da Jovem Guarda: “isso não se verifica”, completa o autor, sobre a canção de Chico. Isto é, na letra de Chico Buarque, especialmente em “Olê, Olá”, vê-se que ela refrata o contexto, que parece interromper o ritmo natural do tempo, ao menos do modo expresso pelos integrantes da Jovem Guarda, “pois parece que para ele [Chico] [...] a canção atua justamente como freio desse tempo [que para os demais parece] irreversível, suspendendo o seu fluxo” LOPES (1999, p. 227):

A verdadeira disputa da letra, portanto, dar-se-ia entre o mundo eufórico do samba – com seus valores de evasão, consolação, solidariedade, harmonia, identificação coletiva – e o anti-destinador realidade. [...] Levando solidariedade ao sujeito sofredor, a canção e o cantar representam a possibilidade de consolação ofertada pelo destinador, mas desmentida pela realidade. Esse é o tema geral de “Olê, Olá” (LOPES 1999, p. 227).

Ademais, vemos que em nossa pesquisa, há uma confluência natural entre a letra da notação teórica da música e a letra da canção popular, mas que também nos exige uma distinção e abandono de uma das duas acepções.

Não obstante, para o nosso estudo, entendemos que para a aproximação que se pretende realizar entre poema-canção e crônica, a modalidade de letra que melhor se prestaria a tal trabalho seria a construída pelo alfabeto latino, o poema, ou a *canção* simplesmente.

Entendemos também que a técnica de notação musical, da maneira sucinta aqui apresentada, além de também ser chamada de *letra*, como já dissemos, se apropria, como é o caso de algumas de suas composições, da expressão *poema*, a qual sabemos ser mais afeita à esfera da literatura.

Assim, quando ouvimos a execução ou lemos uma partitura de um compositor como Chopin, Bach, Vivaldi, Mozart, Beethoven etc., dizemos que estamos ouvindo um belo “poema musical”, isso dado à sua beleza harmônica ou

ainda que motivados pelas emoções que a melodia tenha provocado em nossa alma.

Ainda que as expressões *letra* e *poema* figurem na esfera da música como símiles de expressões também encontrados na esfera da teoria literária, abriremos mão do emprego da notação técnica da teoria musical ou da compreensão que a ela diga respeito, uma vez que a entendemos descritiva de um modo que não nos serve e nos limita, pois, o que ela descreve, não basta para nos ajudar a entender as conexões entre poema cantado e a crônica de jornal:

O parentesco *poesia ~ música* é aventado na fase mais abertamente vanguardista de sua obra [a de Mário de Andrade], no “Prefácio Interessantíssimo” e n’*A Escrava que não é Isaura*. Mário é um dos únicos da época a perceber e discutir essa aproximação em seus aspectos técnicos. Usa as categorias musicais da harmonia e da polifonia para advogar a ruptura de certos protocolos gramaticais e o desenvolvimento de processos de simultaneidade na linguagem poética. José Miguel Wisnik (In: *O Coro dos Contrários*, 1977, p. 32) comenta a respeito: “Se [Mário] já está preocupado com a relação entre a música e a poesia, essa preocupação alija do centro da questão o descritivismo e passa a procurar uma afinidade constitutiva, no nível dos processos estruturadores” (MATOS; TRAVASSOS; MEDEIROS, 2008, p. 94-95).

Os elementos teóricos da notação musical, embora estruturadores de ambas as vertentes da ideia comum que se tem sobre o termo *música*, a erudita e a popular, são objetivos, descritivos, embora esse mesmo paradigma de consenso quanto à *música* também nos sugira que a *música* (enquanto melodia), seja um elemento imaterial, que nos facilite adentrar ao território da fruição, o que não quer dizer que faremos uso da melodia em nossa pesquisa.

Melodia, compasso e ritmo são descrições notacionais comparáveis ao que em teoria literária se entende, por exemplo, de forma objetiva como rima, escansão e métrica.

Isto quer dizer que, em certa medida, o tipo de descrição que a notação nos oferece é limitada, uma vez que objetiva, para a compreensão de nosso objeto.

Igualmente, os elementos descritivos da teoria literária relacionados ao verso, como rima, escansão e métrica também são descritivos e relacionados a elementos que, embora importantes para a estrutura de um poema, num outro tipo

de investigação, pouco ou nada podem nos oferecer de conteúdo para o cotejamento que ora será realizado.

Assim, o que precisamos encontrar em nosso trabalho, são os elementos estruturadores socioculturais subjetivos e fundamentais que nos permitam compreender as nuances da aproximação entre o poema cantado de Chico Buarque e o gênero literário crônica.

Enfim, o que pretendemos, por meio de argumentos da teoria e da crítica literária, é encontrar, na relação entre poema cantado e crônica, as assimilações as quais Wisnik designou acima de “afinidade constitutiva” nos estudos realizados por Mário entre poesia e música.

E, para esse fim, acreditamos que as expressões *canção* e *canção popular* e até mesmo *letra* e *poema cantado* ou *musicado* sejam mais pertinentes para nos ajudar a encontrar o fio da meada que estamos buscando, tendo em vista a forte ligação que tais expressões têm com a vertente popular da música e com a poesia lírica.

3 CRÔNICA: FACETAS E DIÁLOGOS

Como num conto de fada
Ou como alguém rolando a escada
Vou pra civilização
(*Veneta*, Chico Buarque e Edu Lobo, 2001.
(WERNECK, 2006, p. 430)

3.1 CRÔNICA: A IMPORTÂNCIA DO PONTO DE VISTA DA TEORIA E DA CRÍTICA LITERÁRIA

O propósito neste ponto de nossa investigação é realizar uma revisão de parte do estatuto da teoria e da crítica literária do século XX, a partir do recorte da pertinência dessa revisão para a intersecção com o pensamento corrente sobre a crônica e suas diversas classificações até aqui apresentadas. Espera-se com isso atualizar parte do discurso relacionado à crítica literária, ao mesmo tempo em que se pretende ativar no leitor a preocupação de reavaliação de seu real no papel na contemporaneidade²³.

Compreendidas como pertencentes ao gênero literário e, de alguma maneira, discutidas, mesmo que indiretamente, pela tradição crítica, verifica-se que a crônica tende a aparecer nos discursos tradicionais da crítica normalmente sob a designação genérica de textos em prosa, mesmo que seus elementos essenciais também estejam presentes nas modalidades narrativas mais tradicionais, como contos e romances.

Noutros termos, o que pretendemos com essa revisão de certa parte do cânon da crítica literária é que esse exame nos permita incluir de um modo mais completo a crônica em nosso texto como gênero dotado e também herdeiro de uma herança sociocultural, cujos alicerces podem ser assim, via tal intercurso, melhor

²³ A sociedade capitalista de organização, diz Adorno, encontrou um lugar definido para a arte, como produto industrial. Esta é uma forma de dominação. [...] Literatura é crítica, mas não consegue sobreviver fora da superestrutura: o escritor necessita dos grandes meios de produção industrial, dos veículos de comunicação de massa e das novas *medias* virtuais que estão a serviço da superestrutura industrial para sobreviver, para existir. Um exemplo deste fenômeno no Brasil se encontra na música popular (onde alguns poetas se abrigam) que aparente ser arte proletária, pode até nascer na classe operária, mas só tem o direito de existência quando é administrada pelos meios de produção industrial e pelos canais de comunicação de massa (SAMUEL, 2007, p., 97).

rastreados e compreendidos, mesmo quando debatidos *en passant* na história pelos teóricos e críticos contemporâneos aqui a serem elencados.

Isso também ganha relevante importância se considerarmos o fato de que “A história de nossa literatura se inicia, pois, com a circunstância de um descobrimento: oficialmente, a Literatura Brasileira nasceu da crônica” (SÁ, 2008, p. 07).

3.2 CRÔNICA: O QUE NOS DIZEM OS CRÍTICOS LITERÁRIOS A RESPEITO DELA

Nas observações biográficas e históricas sobre os precursores da crítica literária brasileira, verifica-se que em seus discursos, a crônica, enquanto vertente literária, atinge seu ápice de maturidade em meados do século XX, fundamentalmente com a cisão com o seu passado de “crítica de rodapé”. A chamada prática da “crítica de rodapé”, gênero embrião e, portanto, aparentado da crônica e do ensaio, embora confeccionada com o propósito específico de defender ou digladiar com a produção cultural de uma época, não deixou de fazer, mesmo que não intencionalmente, uma crônica histórico-literária²⁴ e cultural bastante paradigmática de toda uma geração de intelectuais no Brasil. E nisso, quando se apropria dos fatos imediatos do cotidiano, ainda que essa apropriação diga respeito a apenas uma parcela de intelectuais, a aproxima embrionariamente das crônicas contemporâneas:

Os anos 40 e 50 estão marcados no Brasil pelo triunfo da “crítica de rodapé”. O que significa dizer: por uma crítica ligada fundamentalmente à não-especialização da maior parte dos que se dedicam a ela, na sua quase totalidade bacharéis; ao meio em que é exercida, isto é, o jornal – o que lhe traz, quando nada, três características formais bem nítidas: a oscilação entre a crônica e o noticiário puro e simples, o cultivo da eloquência, já que se tratava de convencer rápido leitores e antagonistas, e a adaptação às exigências (entretenimento, redundância e leitura fácil) (SUSSEKIND, 1993, p. 14).

²⁴ Do ponto de vista histórico, crônica efetivamente significa narração de fatos, de forma cronológica, como documento para a posteridade. A produção dos cronistas foi legitimada pela literatura que a recolheu como representativa da expressão de uma determinada época. [...] Foi nesse sentido de relato histórico que a crônica chegou ao jornalismo (MELO, 2003, p. 149).

A ruptura dos críticos com a “crítica de rodapé” ocorreu a partir da publicação da *Introdução ao método crítico* de Silvio Romero, em 1945²⁵. Esse evento é marco relevante para a maturação e evolução da crítica literária no Brasil.

A crônica, portanto, inicialmente compreendida como de um lado descendente dos “rodapés”, lembra Afrânio Coutinho (apud MELO, 2003, p. 153), teria por outro lado, em sua face ascendente, o escritor Machado de Assis, pois foi o lado cronista machadiano que imprimiu a esse tipo de texto seus primeiros e melhores traços de personalidade, tipo de narrativa na qual, aliás, Machado confessava-se escrevendo “brasileiro²⁶”, isto é, numa língua brasileira, não portuguesa, nem de origem indígena.

Entretanto, se com Machado de Assis a crônica ganha, nos anos de 1888 e 1889²⁷, seus primeiros e principais traços típicos de texto literário de qualidade, é apenas muitos anos depois, nas décadas de 1940 e 1950 que a crítica literária brasileira dá o seu salto de qualidade, desvinculando-se da crítica de rodapé, modalidade textual ancestral da crônica.

A crítica, ao mesmo tempo em que evolui e assiste ao lento afastamento da crônica da então tradição crítica, vê a si própria aproximar-se do formato do ensaio²⁸.

Outro ponto marcante a ser lembrado para a crônica aparece-nos nesses termos:

Diz Antônio Cândido: “Acho que foi no decênio de 1930 que a crônica moderna se definiu e consolidou no Brasil, como gênero bem nosso, cultivado por um número crescente de escritores e jornalistas, com os seus rotineiros e os seus mestres. Nos anos de 1930 se afirmaram Mário de Andrade, Manuel Bandeira, Carlos Drummond de Andrade, e apareceu aquele que de certo modo seria o cronista, voltado de maneira praticamente exclusiva para este gênero: Rubem Braga (MELO, 2003, p. 153-154).

²⁵ Silvio Romero faleceu em 1914, entretanto, esse seu texto foi publicado postumamente, em 1945, como edição do autor.

²⁶ No entender de Afrânio Coutinho, a crônica adquire personalidade com Machado de Assis, que, ao praticar esse gênero, confessava-se escrevendo “brasileiro” (MELO, 2003, p. 153).

²⁷ Fez parte de nossas leituras a obra *Bons Dias*, de Machado de Assis, publicada em 1990, pela Hucitec. Essa obra traz, dentre as mais de 600 crônicas escritas por Machado, as que foram publicadas entre 1888 e 1889.

²⁸ A essência do ensaio reside em sua relação com a palavra falada e com a elocução oral [...]. É uma composição em prosa (há exemplos em verso), breve, que tenta (‘ensaia’) ou experimenta interpretar a realidade à custa de uma exposição das reações pessoais do artista em face de um ou vários assuntos de sua experiência ou recordações (COUTINHO, 1986, p. 118, Apud GONÇALVES, 2004, p. 16).

Dentro do universo de autores que discursam diretamente sobre a crônica até agora apresentados, tais como Davi Arrigucci Jr., Jorge de Sá, Antônio Cândido, José Marques de Melo, Massaud Moisés e outros, até encontramos divergências deles entre si, principalmente quanto à unanimidade do gênero crônica como literatura.

Contudo, advertimos que todos concordam em dizer que a crônica, quer seja elencada como gênero jornalístico ou literário, quer seja classificada como mais ou menos dotada de poeticidade, sem dúvida tem suas origens vinculadas a certos aspectos da oralidade, como vimos com Antônio Cândido, bem como às antigas narrativas, aos textos de informação, ao folhetim, e ainda aos primórdios da crítica literária.

A esse coro, e a tempo, unimos os recentes estudos sobre o assunto crônica no cenário geral da crítica literária, como o de KONZEN, (2000, p. 14)²⁹, o de GONÇALVES (2004, p. 17)³⁰, o de SILVA (2005, p. 16)³¹, e o de BALDO (2006, p. 34)³². Outro importante, mas já consagrado pensador sobre o assunto, Alfredo Bosi, também se faz presente:

Os primeiros escritos da nossa vida documentam precisamente a instauração do processo [de colonização no Brasil]: são *informações* que viajantes e missionários europeus colheram sobre a natureza e o homem brasileiro. Enquanto informações, não pertencem à categoria do literário, mas à pura crônica histórica e, por isso, há quem as omita por escrúpulo estético (José Veríssimo, por exemplo, na sua *História da Literatura Brasileira*). No entanto, a pré-história das nossas letras interessa como reflexo da visão do mundo e da linguagem que nos legaram os primeiros observadores do País. É graças a essas tomadas diretas da paisagem, do índio e dos grupos

²⁹ É através do jornal que se notabilizam o ensaio inglês e o *folhetim* francês, sendo que na crônica brasileira pode-se cogitar que ocorre uma espécie de fusão desses dois tipos de texto: do ensaio empresta a noção de tentativa (*essay*), desprezando, em grande parte, os apelos do rigor acadêmico e levando a um tratamento mais informal dos assuntos abordados; e do folhetim absorve a dimensão “ficcional” dos eventos e temas descritos por esta forma literária.

³⁰ A Crônica surge no Brasil, como “folhetim”, na segunda metade do século XIX. Trata-se de um artigo publicado nos rodapés dos jornais onde se apresentavam comentários sobre assuntos políticos, sociais, artísticos e literários.

³¹ A ficção esteve presente desde os primeiros momentos, ora legitimando, ora registrando, ora possibilitando a crítica. Assim, se a lírica foi perpetuada como um gênero clássico, se o romance afirmou a regularização editorial e o hábito cultural, há na crônica moderna o testemunho da maturação intelectual e literária, uma vez que esse gênero tão desprezioso, com seu jeitinho, realiza um trabalho peculiar com a linguagem e com a exploração do circunstancial, ainda que não pretenda ter o status de obra de arte.

³² Com o advento do jornal, a inclinação literária da crônica foi se acentuando. Contudo, mesmo perdendo o sentido específico de documentário, a ligação entre crônica e história nunca se desfez. Dessa forma, vê-se que o compromisso com o tempo apresenta-se como um dos traços contínuos que unem a crônica antiga à atual. Traço esse que se alonga pela ligação com o cotidiano, uma vez que este sempre foi o objeto de perspectiva da crônica, o ponto de referência do olhar do cronista.

sociais nascentes, que captamos as condições primitivas de uma cultura que só mais tarde poderia contar com o fenômeno da palavra-arte. E não é só como testemunhos do tempo que valem tais documentos: também como sugestões temáticas e formais. Em mais de um momento a inteligência brasileira, reagindo contra certos processos de europeização, procurou nas raízes da terra e do nativo imagens para se afirmar em face do estrangeiro: então, os cronistas voltaram a ser lidos, e até glosados, tanto por um Alencar romântico e saudosista como por um Mário ou um Oswald de Andrade modernistas (BOSI, 1994, p. 13).

Embora os primeiros críticos não tivessem estudado em seus rodapés a narrativa de nome crônica, como o fizeram um Arrigucci Jr., um Antonio Cândido ou um Alfredo Bosi, por exemplo, isso talvez tenha ocorrido devido à ausência de similares do gênero fora do Brasil³³ ou por alguns a considerarem como um “gênero menor” de literatura.

A despeito disso, a lembrança e o agrupamento de seus pensamentos e de seus respectivos papéis na história da crítica literária não deixam de ser relevantes para o nosso estudo, uma vez que, se os críticos de rodapé não estudaram a crônica, fizeram, no mínimo, uma crítica tendo, muitas das vezes, a crônica como aporte transversal em suas discussões sobre narrativas de um modo geral.

Outro pensador que destacamos nesse tocante, é Afrânio Coutinho, crítico que se debruçou sobre a crônica, e de quem também se percebe dizer que a crônica pôde ganhar força como fenômeno literário, uma vez que ela estava, devido à própria natureza inventiva de seus autores e de seus temas, intensamente permeada de fragmentos da práxis filosófica e social contemporâneas.

E esse dizer de Afrânio até nos ajuda a entender um pouco mais da migração da escrita para a canção empreendida por parte de alguns poetas e artistas, como nos disse Wisnik (2004)³⁴:

³³ No jornalismo brasileiro a crônica é um gênero plenamente definido. Sua configuração contemporânea permitiu a alguns estudiosos proclamarem que se trata de um gênero tipicamente brasileiro, não encontrando equivalente na produção jornalística de outros países (MELO, 2003, p. 148).

³⁴ [...] Arnaldo Antunes faz uma ponte entre poesia concreta e o rock, desenvolvendo a partir daí uma poética pessoal que trabalha simultaneamente com poesia-livro, vídeo e música (p. 217). Se pensarmos também no fato de que a obra de Caetano Veloso dá a esse processo a sua visibilidade máxima, no fato de Chico Buarque ter escrito um importante romance, *Estorvo*, e Júlio Bressane ter feito um filme, *Tabu*, [...], podemos postular que se constitui no Brasil, efetivamente, uma nova forma da “gaia ciência”, isto é, um saber poético-musical que implica uma refinada educação sentimental [...] (WISNIK, 2004, p 218).

Tão característica é a intimidade do gênero com seu veículo natural [o jornal] que muitos críticos se recusam a ver na crônica, a despeito da voga de que desfruta, algo durável e permanente, considerando-a uma arte menor. Para Tristão de Athayde “uma crônica num livro é como um passarinho afogado”. De qualquer modo, se aceite ou não a permanência da crônica, é certo que ela somente será considerada gênero literário quando apresentar qualidade literária, libertando-se de sua condição circunstancial pelo estilo e pela individualidade do autor (COUTINHO, 1986, p. 123).

Simon (2004, p. 57-58) lembra-nos que, quando Alceu Amoroso Lima, cujo pseudônimo era Tristão de Athayde, combateu as crônicas publicadas em livros como se vê também no fragmento citado logo acima, Rubem Braga ainda iniciava seus escritos no gênero.

Contudo, essa nota se faz relevante, complementa Simon, pois com Braga a crônica foi revestida de novos valores estéticos, fatos que Athayde não teve oportunidade de conhecer na época daquela avaliação crítica.

Antes de Simon, contudo, Antônio Cândido já houvera acenado em nosso texto sobre o entusiasmo com que os textos de Rubem Braga inspiravam os seus eventuais leitores.

Mas, no momento, o que particularmente nos interessa nesse nosso cotejamento da historiografia crítica e seu maior ou menor envolvimento com as crônicas e conseqüentemente com os poemas cantados de Chico Buarque é a lembrança da existência, a qual já fizemos anteriormente, de uma “crônica em verso”, de autoria de Joaquim Norberto.

Esse pormenor nos remete imediatamente ao universo dos cronistas poetas, como Carlos Drummond de Andrade, especialmente, mas a outros também que se aventuraram pelo território do verso para compor seus textos, como Rubem Braga, Fernando Sabino e outros:

É perfeitamente compreensível que os cronistas literários fossem igualmente poetas, com a circunstância de que algumas de suas poesias narrativas não deixam de ter certo ar de crônica (COUTINHO, 1986, p. 123-124).

A seu turno, Sussekind (1993), delineando o perfil tensivo da crítica no Brasil, que constantemente se vê às voltas com os ditames estrangeiros sobre os rumos que deve seguir, sustenta inicialmente a ideia da existência de dois “lugares” de observação teórica.

De um lado, tem-se o perfil do crítico como sendo o “homem de letras”, tipicamente reconhecido como sendo um resenhista que escreve seus textos em jornais – e nesse aspecto, eis que voltaríamos aos escritos bem ao gosto da crítica de rodapé e, conseqüentemente, aos pilares fundamentais da crítica entendida também como crônica literária.

De outro lado, então, teríamos o intelectual que expõe suas opiniões em livros ou durante suas aulas.

Lembra Sussekind, que Afrânio Coutinho e Antonio Cândido, igualmente professores e literatos, polarizaram nos anos 70 uma tensão simbólica nos bastidores da crítica brasileira, que fazia oscilar o ideário crítico tupiniquim, ora para o lado da crítica estética de Afrânio, ora para a “metodologia dos contrários” (dialética) da crítica sociológica de Antonio Cândido, dilema que acompanhou a crítica literária no Brasil desde os tempos da “crítica de rodapé” e que não se resolveu quando esta migrou do extinto formato dos *rodapés* para a modalidade *ensaio*.

Embora legatários do que se chamou, de certo modo até com ranços pejorativos, de crônica literária ou “crítica de rodapé” – como se fosse esse exercício crítico algo considerado de menor importância, em termos de qualidade –, Antonio Cândido e Afrânio Coutinho, via a prática do ensaísmo, transcendem o modelo e alçam vãos mais alongados no cenário da reformulação crítica, como ocorreu também com outros nomes, e citando apenas alguns, temos Otto Maria Carpeaux, Mário de Andrade e Sérgio Milliet.

A amplitude dessa transposição, segundo Flora Sussekind, prendeu-se, em grande parte, ao aporte oferecido pela cultura universitária, o que possibilitou que grande parte dos chamados até então de críticos de rodapé, passassem a gozar do *status* de críticos-*scholar*³⁵ (SUSSEKIND, 1993, p. 16).

Continuando, lembra Sussekind, os critérios que passaram a dominar e a caracterizar a crítica, deixaram de ser os da mera “avaliação” (feita a partir de uma linguagem superficial e jornalística), mas os da “competência” e da

³⁵ Falou-se até aqui de três modelos de críticos: o de rodapé (ora mais próximo do noticiarista, ora do cronista), o universitário, de modo geral, e o teórico, desdobramento do personagem anterior e tendo como marca distintiva indescartável a autorreflexão. Da tensão entre o crítico-jornalista e o crítico-*scholar* se originou o perfil do crítico moderno no Brasil (SUSSEKIND, 1993, p. 30).

“especialização”, originários das universidades, dotando os textos de vocabulário mais técnico e de um adensamento mais intenso das questões abordadas³⁶.

Alfredo Bosi dá-nos uma boa mostra dessa maneira de ver. A esse recorte, Bosi chama de *forma mentis* da época. Esse modelo de pensamento é, de certo modo, demonstrado por Afrânio Coutinho abaixo:

A literatura é como o sorriso da sociedade. Quando ela é feliz, a sociedade, o espírito se lhe compraz nas artes e, na arte literária, com ficção e com poesias, as mais graciosas expressões da imaginação. Se há apreensão ou sofrimento, o espírito se concentra, grave, preocupado, e então, histórias, ensaios morais e científicos, sociológicos e políticos, são-lhe a preferência imposta pela utilidade imediata (AFRÂNIO PEIXOTO. *Panorama da Literatura Brasileira*, São Paulo, Cia. Ed. Nacional, p. 5, BOSI, 1994, p. 197).

Num desses “sorrisos” culturais e críticos da sociedade, cria-se uma nova corrente analítica, a do *New Criticism*, a qual, pelo conjunto de valores que lhe são sustentáculos, oriundos da América do Norte principalmente, não deixa de influenciar os nossos pensadores do início do século XX aqui no Brasil.

Nos Estados Unidos da América, a efervescência europeia crítica parece ter tido correspondência sob a denominação dos pensadores do *New Criticism*. As sementes do *New Criticism* remontam a data de 1910, momento em que a expressão referia-se à concepção de crítica humanista, adotada por Joel Spingarn para designar os trabalhos de Irving Babbitt e Paul Elmer More.

Mas foi, lembra Luiz Costa Lima, John Crowe Ransom que, em 1941, batiza o movimento, publicando um livro, cujo título era o nome do próprio arcabouço teórico que se propunha descrever: o *New Criticism*.

Do mesmo modo que os europeus realizaram uma intervenção global no curso da crítica linguística e literária tradicional – eles, os europeus, pretendiam compor uma teoria que se preocupasse com a linguística e a poética –, promovendo um afastamento gradativo do que chamavam de “subjetivismo”.

Os *new critics* ou “novos críticos” norte-americanos preconizavam a necessidade de se estabelecer uma crítica profissional, uma crítica que se

³⁶“À medida que se vai enriquecendo uma cultura, as suas produções se vão diferenciando; e a atividade crítica, paralelamente, se diferencia também”. Na perspectiva de Cândido à época, então, a especialização do crítico teria menos a ver com seu aparelhamento universitário do que com uma maior “complexidade e diferenciação do trabalho cultural de uma sociedade”. (SUSSEKIND, 1993, p. 19)

preocupasse efetivamente com a técnica poética, que abolisse a contextualização e a erudição histórica das obras.

O enfraquecimento da crítica marxista, segundo Luiz Costa Lima, é que pode ter dado a “deixa” para o surgimento do movimento dos “novos críticos”. O que se nota a esse respeito, é que de dentro do bojo ideológico da agremiação dos *new critics* corria a tendência de se abolirem as abordagens históricas, biográficas e sociológicas, práticas comuns na seara intelectual da época.

Esse distanciamento dos fatos históricos e sociológicos, por exemplo, já nos bastariam como argumento suficiente de negação ao uso dessa prática na fase inicial da “nova crítica” em nosso trabalho.

Parece-nos digno de menção, contudo, o fato de que, apesar de terem sido os norte-americanos os precursores do movimento do novo criticismo, cujos dogmas se destinavam à composição de uma crítica essencialmente antirromântica, no sentido de se reduzirem as extensas descrições e subjetividades, os britânicos, principalmente T. S. Eliot, é que, assevera Luiz Costa Lima, forneceram aos *new critics* “grande número de seus conceitos básicos” (LIMA, 2002a, p. 553).

Dentre os princípios absorvidos dos europeus pelos novos críticos, cita-se a constante releitura e integração da tradição, e também o que se chamava na França de “explicação do texto”, método que os *new critics* endossaram e ultrapassaram.

No percurso de construção do *corpus* teórico do *New Criticism*, percebemos que, devido a uma propensão interna do movimento que conduzia seus adeptos à realização de leituras críticas essencialmente objetivas, tornou-se inevitável que uma série de positivismos cientificistas reivindicasse lugar em meio a esses estudos.

Nesse contexto, e associando-se essa inquietação também ao caráter da agora necessária ruptura com a tradição, abre-se uma lacuna, cujo preenchimento dar-se-á, em pelo menos uma nova corrente crítica, a dos chamados *Estudos Culturais*.

Os Estudos Culturais podem melhor atestar e dar conta de explicitar em suas “relações interdisciplinares”, as nuances e posturas individuais e coletivas socioculturais apreendidas pelas crônicas contemporâneas e tão em voga sobre os discursos da modernidade e da pós-modernidade.

Noutros termos, parece-nos que essa adaptação dá-se na esfera crítica, do mesmo modo que a competência sociocultural se conforma a um contexto adverso, nos termos de Wisnik, quando este diz-nos que no esporte a aptidão não pode ser exatamente expressa pelo placar no futebol³⁷, por exemplo. Isto é, a competência do crítico brasileiro deixa de ser expressa pelo teor do crítico “avaliador”, o que seria mais afeito ao critério de competência da corrente dos novos críticos, e passa a ser evidenciada pelo desempenho de um crítico “experenciador”, mais próximo da hibridez da qual o crítico brasileiro seria uma resultante.

Tadie (1992) nos informa que essa reformulada crítica literária brasileira, mais afeita à esfera subjetiva, no século XX, passou por sucessivas mutações, até atingir o mesmo patamar qualitativo das obras às quais referenciava em seus estudos. Noutros termos, o que se quer dizer, é que o crítico, cuja função é salutar na esfera dos estudos culturais contemporâneos, elabora seus textos com tanta mestria que sua pujança crítica adquire, em alguns casos, teor de intensa poeticidade e intertextualidade em relação às obras sobre as quais pretende debruçar-se.

Ao invés de produções referenciais como seria de se esperar, a facção crítica sobre literatura faz-se contemporaneamente sob os moldes da metalinguagem. Isto é, assim como a crônica, a crítica, às vezes, deixa de fazer referência direta aos assuntos, fazendo-lhe inferências metafóricas, reelaborando-os, tecendo comentários ao gosto e talento de cada autor.

A crítica, ressalta Tadie, “é a luz que clareia as obras do passado, é o farol de Alexandria” (TADIE, 1992, p. 16), e, não as tendo criado – as obras –, reserva-se a postura de trazê-las mesmo, em alguns casos, ao mundo dos vivos.

É, portanto, como um *Farol de Alexandria*, que Davi Arrigucci Jr. ilumina a percepção que Tristão de Athayde deveria ter tido sobre a crônica, se a tivesse conhecido sob os moldes de um Rubem Braga, por exemplo:

³⁷ No basquete, a cada ataque chega o momento em que o prazo vai se esgotando, na contagem regressiva dos dez segundos finais, e trata-se explicitamente, então, de agir imediatamente ou de ceder a iniciativa a outro que toma o seu lugar. A ação transcorre na linha progressiva e cruzada entre a marcha da contagem e o escoamento do tempo: a potência está na competência para tirar a diferença a cada passo, e, em casos acirrados, na fração do último segundo. No futebol, ao contrário, as sobras, a “valorização” da posse de bola, o tempo produtivo e o tempo improdutivo, a catimba, o desperdício e a poupança, os “olés”, a impossibilidade de contabilização numérica ou gradual exaustiva, tudo faz parte do jogo. [...] O placar descreve e não descreve a partida, é “justo” e “injusto”. Ao contrário das artes em geral, a competência pode ser contabilizada porque se traduz em gols. Mas, ao contrário dos outros esportes, a contabilização não dá conta do acontecimento (WISNIK, 2008, p. 111).

O presente pode então ser apreendido na forma de um momento poético, convertendo-se em símbolo: síntese de uma totalidade ausente que, no entanto, se presentifica por um resgate da memória numa súbita iluminação do espírito, numa imagem fulgurante e instantânea, que se vai perder em seguida. O que passa se faz símbolo. E, na breve fulguração dos símbolos, se recobra o que se esfumava na zona de penumbra da memória ou jazia de todo adormecido no esquecimento. Plenitude passageira do que foi ou está indo e agora vira imagem, aos olhos atentos do cronista, habituados ao efêmero dos fatos do dia (ARRIGUCCI Jr., 2001 (a), p. 32).

Convém notar neste ponto, que podemos ter nos horizontes da crítica metonímica e metafórica, isto é, na crítica mais literária e menos literal, um perfeito contexto para as introspecções sobre a crônica como manifestação estética e sociocultural, tendo em vista a convivência simultânea nesta abordagem apreciativa dos universos subjetivos e objetivos da existência e do artifício humano, o que, nos parece, bem ao gosto do que Davi Arrigucci Jr. pondera sobre a crônica:

À primeira vista, como parte de um veículo como o jornal, ela [a crônica] parece destinada à pura contingência, mas acaba travando com esta um arriscado duelo, de que, às vezes, por mérito literário intrínseco, sai vitoriosa. Não raro ela adquire assim, entre nós, a espessura de texto literário, tornando-se, pela elaboração da linguagem, pela complexidade interna, pela penetração psicológica e social, pela força poética ou pelo humor, uma forma de conhecimento de meandros sutis de nossa realidade e de nossa história (ARRIGUCCI Jr., 2001b, p. 53).

Sob a égide do aceitável em termos de contexto tupiniquim, podemos dizer que Lafetá nos mostra um horizonte histórico que sofreu profundas transições:

A “politização” dos anos trinta descobre ângulos diferentes: preocupa-se mais diretamente com os problemas sociais e produz os ensaios históricos e sociológicos, o romance de denúncia, a poesia militante e de combate. Não se trata mais, nesse instante, de “ajustar” o quadro cultural do País a uma realidade mais moderna; trata-se de reformar ou revolucionar essa realidade, de modificá-la profundamente, para além (ou para aquém...) da proposição burguesa: os escritores e intelectuais esquerdistas mostram a figura do proletário (*Jubiabá*, por exemplo) e do camponês (*Vidas Secas*) instando contra as estruturas que os mantêm em estado de subumanidade; por outro lado, o conservadorismo católico, o tradicionalismo de Gilberto Freyre, as teses do integralismo, são maneiras de reagir contra a própria modernização (LAFETÁ, 2000, p. 30)

Vê-se que essas transformações vão interpelar a literatura e, segundo Arrigucci Jr., a seguir, tomá-la de assalto:

Desde que surgiu para a literatura na década de 30, Rubem Braga nos encanta com suas histórias. [...] Sem dúvida, se tratava de um cronista, de um narrador e comentarista dos fatos corriqueiros de todo dia, mas algo ali transfigurava a crônica, dando-lhe uma consistência literária que ela jamais tivera. Também tratava de um escritor formado sob a influência do Modernismo, o grande movimento de renovação de nossas artes e de nossa vida intelectual neste século (p. 29). [...] A solução estética, diferente em cada caso, não deixa de implicar o mesmo problema crítico fundamental; pelo seu modo de ser *sui generis*, elas [as crônicas] tornam ostensiva a questão das relações entre a forma mesclada que apresentam, a matéria tratada e o processo histórico-social a que, até certo ponto, parecem corresponder (ARRIGUCCI Jr., 2001 (a), p. 31).

E aqui, finalmente, dizemos que nessa exposição meta teórica, se pretendíamos construir um discurso auxiliar sobre o posicionamento crítico de vários autores, relacionando-os às crônicas, o fizemos.

Com isso, demonstramos nuances e prováveis lacunas a servirem de objetos de estudo para a abordagem da crônica-canção de Chico Buarque.

Observamos, entretanto, nesse sentido, que os autores até aqui discutidos, mais se ratificam mutuamente do que divergem quanto à crônica e seus pilares fundamentais. O que, aliás, para nosso estudo, se traduz num grande ganho.

3.3 CRÔNICA: SUA PRESENÇA NO TEXTO DE *ESTORVO* (BUARQUE, 1991)

Estorvo (1991), primeiro romance de Chico Buarque, é uma obra episódica, isto é, construída por intermédio de sucessivas suspensões reflexivas sobre o teor e encadeamento do próprio discurso que está sendo narrado. Por isso, podemos dizer que essa obra está fundamentalmente estruturada nos pressupostos narrativos da digressão³⁸.

³⁸“De fato, fala-se em *digressão* sempre que a dinâmica da narrativa é interrompida para que o narrador formule asserções, comentários ou reflexões normalmente de teor genérico e transcendendo o concreto dos eventos relatados; por isso a digressão corresponde, em princípio, a uma suspensão da velocidade narrativa adotada”. (REIS, Carlos, LOPES, Ana Cristina M., 1988, p. 237).

Notamos também que a hipótese da digressão também pode conformar, em primeira análise, parte do ideário da chamada crônica histórica, no sentido de que essa estratégia narrativa, a digressão, permite aos autores das crônicas tecerem seus comentários sobre os fatos observados e narrados e agregar a eles fragmentos imaginativos impregnando os acontecimentos que estão sendo relatados de suas subjetividades e não raro, poesia:

O cronista moderno, é claro, está mais perto dos fatos do dia que da tradição oral ou histórica, como comentarista que é dos acontecimentos do cotidiano: mas de vez em quando retoma, por assim dizer, a *persona* de seus ancestrais. É sabido o fraco que Machado de Assis tinha pela prosa do cronista medieval português Fernão Lopes. E, à medida que a crítica avança no conhecimento de sua obra, vai-se vendo o quanto havia de penetração histórica numa simples crônica do velho bruxo, escrita com pena de ponta fina e malignamente irônica como tantas de suas melhores páginas de ficcionista. Nas crônicas de Carlos Drummond de Andrade, é comum retornar um narrador rigoroso e preciso de fatos históricos que faz lembrar o antigo significado da palavra, como já notou Antonio Cândido. Outro caso parecido é o de Manuel Bandeira, sobretudo o das *Crônicas da Província do Brasil*, reunidas em livro em 1937. Ali o grande poeta se torna também um cronista à moda antiga. Começa pela evocação do passado colonial brasileiro numa longa crônica sobre Ouro Preto, como que levado pelo gosto de acompanhar o traçado arquitetônico das velhas casas intactas e dos sobradões de frontarias barrocas, preso ao encanto da cidade que não mudou. Mas encomprida o relato como um narrador oral, pela sucessão de histórias antigas, nascidas de gestos simples dos homens que construíram aquele mundo parado no ar do passado. [...] No fundo distante, o histórico e o ficcional se confundem, ao mesmo tempo em que uma poesia inesperada espia através dos fatos da memória (ARRIGUCCI Jr., 2001, p.53-54).

Cada etapa ou capítulo de *Estorvo* que se descortina diante do leitor está sob esse molde, isto é, digressivo, comentado e subjetivado e se nos apresenta como se fossem lapsos profusos de uma memória não experienciada pelo personagem-narrador³⁹, enunciador que desenvolve seus aparentes “esquecimentos” simultaneamente com os recursos da prolepse⁴⁰ e da analepse (ou

³⁹ O trecho abaixo, retirado do Romance *Estorvo*, é exemplo da memória de um fato que o personagem não viveu, apenas imaginou ter vivido.

⁴⁰ REIS, Carlos, LOPES, Ana Cristina M., 1988, p. 283, afirma que “Constituindo um signo temporal funcionalmente simétrico da analepse, a *prolepse* corresponde a todo o movimento de antecipação, pelo discurso, de eventos cuja ocorrência, na história, é posterior ao presente da ação”. Por *analepse*, explicam REIS, Carlos e LOPES, Ana Cristina M., 1988, p. 230, “entende-se todo o movimento temporal retrospectivo destinado a relatar eventos anteriores ao presente da ação e mesmo, em alguns casos, anteriores ao seu início”.

flashback), confundindo o leitor entre as certezas e incertezas compreensivas às quais a semântica do texto deveria permitir chegar:

Um dos gêmeos abre a minha porta e me arranca do camburão. O outro me ampara, levanta a minha camisa e afaga o meu peito, bole nos meus mamilos. Vejo o ex-pugilista subir a escadinha de três degraus e bater com insistência à porta do *trailer*. O primeiro gêmeo vira meu rosto com as duas mãos, enfia os mindinhos nos meus ouvidos e faz pressão, como se quisesse uni-los dentro do meu crânio. O segundo nos aparta, encosta-me numa árvore, e penso que vai me beijar na boca quando rebenta uma rajada de metralhadora dentro do *trailer*, e o ex-pugilista voa da escadinha (BUARQUE, 1991, p. 136).

É válido observar que as contínuas novidades que surgem no enredo oriundas dessas interrupções prolépticas e analépticas não se dão necessariamente pelo aparecimento de novas tramas ou personagens, mas decorrentes das reelaborações realizadas pelo autor da trama, trama, aliás, composta de uma mesma célula trágica – um homem comprometido com uma mala. Esse pequeno núcleo dramático permite se produzir um texto enxuto, aparentado do gênero “conto”, apesar de discursivamente fragmentado, cujas pontas lógicas do enredo são praticamente irreatáveis, deixando às vezes perdido o lastro da coerência textual:

A inexistência de leis para o conto é contrastante com a opressão de princípios regendo o gênero. Ainda assim, a referência a determinados traços característicos do conto acaba por se constituir um espaço intermediário e uma contribuição mais enriquecedora para se pensar na construção do gênero. São justamente algumas destas marcas que podem proporcionar uma análise mais aprofundada do conto e de sua interação com a contemporaneidade (SIMON, 1999, p. 62).

O texto de *Estorvo* comporta uma narrativa a qual preferimos entender como crônica alongada, uma vez que se apresenta numa conformação extensa para a tipologia mais comum do gênero. Além disso, notamos que *Estorvo* é protagonizado por um personagem cuja identidade é anônima. Ele carrega uma misteriosa mala, praticamente do começo ao fim da história – parece que a mala é para ele uma cruz, do mesmo modo que para o devoto religioso o pecado é seu fardo cármico e, em ambos os casos, seus respectivos *leitmotiv* existenciais, suas justificativas para continuarem vivendo:

Dobro a esquina e tomo uma rua sem movimento; talvez um assaltante me livre da mala. Com o sono em dia e de banho tomado, poderia andar por aí até amanhã, sem compromisso. Mas um homem sem compromisso, com uma mala na mão, está comprometido com o destino da mala. Ela me obriga a andar torto e depressa (BUARQUE, 1991, p. 53).

Os acoplamentos de novos elementos narrativos à célula trágica principal acontecem a partir dessa mesma essência dramática – um homem e sua mala – núcleo que renasce continuamente em cada página, tendo de ser reesclarecido em cada novo instante do texto, por partes do “dentro” de seus novos nós de conflito e de suas novas sequências sintagmáticas.

Apoiado em dados que já apareceram nos conflitos pathos⁴¹ expressos pela crônica-conto, do conto ou do romance⁴² propriamente dito, os novos informes surgidos a cada nova página podem ajudar o leitor a perceber as efetivas aproximações com o gênero crônica, embora inadvertidamente produzidas pelo autor.

Essa comparação é possível, à luz do que nos diz Massaud Moisés⁴³, primeiramente, pelo fato de que quando ocorre a migração do jornal para o volume de livros, a crônica deixa de ter um espaço cerceado, como nos periódicos, e ganha maior “liberdade”, isto é, não parece ter limitações de “tamanho” para uma crônica publicada ou escrita para veiculação em livro.

Depois, *Estorvo*, publicação em tomo, já livre, portanto, dos limites da diagramação do jornal ou da revista, se parece ainda mais com uma crônica, ou

⁴¹ Segundo do Dicionário Aurélio, pathos ou patos, diz respeito ao patético. Por sua vez, o patético é “aquilo que comove a alma, despertando um sentimento de piedade ou de tristeza; constrangedor, tocante; que revela forte emoção; apaixonado” (FERREIRA, 2009, p. 1507).

⁴² “Cronistas foram também os primeiros romancistas, notando-se que o romance urbano ou de costumes era por assim dizer um desenvolvimento natural da crônica. [...] Esse fenômeno de hibridismo, isto é, a crônica ou folhetim desdobrado em romance, mas deixando transparecer vivamente as suas características, seja no estilo nervoso do escrito, seja no entrecho de um ou outro capítulo, tornou-se mais ou menos comum naquela altura do século (final do século XIX). Para isso concorreu naturalmente a circunstância de que ambos os gêneros iam convergir nos jornais sob o mesmo título geral de folhetim. Folhetim era a crônica, mas também a novela ou romance, quando publicado em jornal. O fator espiritual de comunhão entre os dois gêneros era a poesia, que dominava a literatura romântica [...]” (COUTINHO, 1986, p. 124).

⁴³ Massaud Moisés diz-nos que “a crônica de feição moderna, via de regra publicada em jornal e revista e muitas vezes reunidas em volume, concentra-se num acontecimento diário que tenha chamado a atenção do escritor [...]. Modalidade literária sujeita ao transitório e à leveza do jornalismo, a crônica sobrevive quando logra desentranhar o perene da sucessão anódina de acontecimentos diários, e graças aos recursos de linguagem do prosador. [...] Fora daí, a crônica vai envelhecendo à medida que o evento determinante se distancia no tempo, tragado por outras ocorrências igualmente rumorosas e passíveis de gerar equivalentes crônicas. (MOISÉS, 2004, p. 133)

crônica-conto, melhor dizendo, se pensarmos na questão da constante renovação do conteúdo trivial relatado aventado por Massaud Moisés – o dia a dia, característico da crônica, é então presentificado em *Estorvo* pelo enredo controvertido vivido “pelo homem e sua mala”.

Esse miolo dramático de *Estorvo* é ainda sintético, a tal modo, que podemos deixar um pouco de lado a ideia de que estamos falando de uma obra concebida modernamente como um romance, para redimensioná-la no que Moisés chamou de crônica-conto.

4 UMA CRÔNICA-CONTO: *ESTORVO?* (BUARQUE, 1991)

Assumindo para o tratamento dessa questão o ângulo das relações entre literatura e música popular, é preciso assinalar antes de mais nada alguns fatos. A partir do momento em que Vinicius de Moraes, poeta (p. 215) lírico reconhecido desde a década de 1930, migrou do livro para a canção, no final dos anos 50 e início dos 60, a fronteira entre poesia escrita e poesia cantada foi devassada por gerações de compositores e letristas leitores dos grandes poetas modernos, como Carlos Drummond de Andrade, João Cabral, Manuel Bandeira, Mário de Andrade ou Cecília Meireles. [...] Para um País cuja cultura e cuja vida social se defrontavam a cada passo com as marcas e os estigmas do subdesenvolvimento, a bossa nova representou, pode-se dizer, um momento de utopia da modernização conduzida por intelectuais progressistas e criativos, que se estampava, à mesma época, na construção de Brasília e que encontrava correspondência popular no futebol da geração de Pelé (p. 216). [...] A compreensão e a agressiva formulação desse estado de coisas encontram-se no movimento da Tropicália, de 1967-8, que tem seus principais representantes em Caetano Veloso e Gilberto Gil. [...] Torquato Neto, que participou do tropicalismo como letrista, produziu uma poesia que circula entre a canção e o livro, o que acontecerá também com uma série de poetas surgidos nos anos de 1970, como Wally Salomão, Paulo Leminski, Antonio Carlos de Brito [Cacaso], Alice Ruiz, Antonio Riserio, sem falar em Jorge Mautner, que combinava efervescência filosófica e literária com canção popular havia mais tempo, ou Antonio Cícero, poeta, letrista, filósofo. [...] Arnaldo Antunes faz uma ponte entre poesia concreta e o rock, desenvolvendo a partir daí uma poética pessoal que trabalha simultaneamente com poesia-livro, vídeo e música (p. 217). Se pensarmos também no fato de que a obra de Caetano Veloso dá a esse processo a sua visibilidade máxima, no fato de Chico Buarque ter escrito um importante romance, *Estorvo*, e Júlio Bressane ter feito um filme, *Tabu*, [...], podemos postular que se constitui no Brasil, efetivamente, uma nova forma da “gaia ciência”, isto é, um saber poético-musical que implica uma refinada educação sentimental [...]. Noutras palavras, o fato de que o pensamento mais “elaborado” com seu lastro literário possa ganhar vida nova nas mais elementares formas musicais e poéticas, e que essas, por sua vez, não sejam mais pobres por serem “elementares”, tornou-se a matéria de uma experiência de profundas consequências na vida cultural brasileira das últimas décadas (WISNIK, 2004, p 218).

4.1 A CRÔNICA-CONTO *ESTORVO*: DEPREENDENDO CONCEITOS - A ONIPRESENÇA INCONSCIENTE, A SAPIÊNCIA VAZIA, E O ALTEREGO DE PODER

Observamos que o poeta-compositor Chico Buarque compõe em seu romance *Estorvo* (1991) um relato de experiência histórica e existencial que ocorre especialmente em local urbano.

O ambiente geral narrado na obra é o da sociedade contemporânea, que se identifica particularmente com a pós-modernidade e seu lócus de progresso, com a máquina e com o *status quo* da tecnologia, e que também convive com as possibilidades comportamentais e emocionais plurais dos seres humanos:

Os romancistas latino-americanos dos anos 70-90 ao fazerem uma leitura seletiva e interessada desses discursos que acompanharam o desenvolvimento urbano e as grandes mudanças sócio-econômicas da América Latina, descobrem que por trás da simplicidade de uma trama melodramática, do machismo de um tango ou da ingenuidade de uma letra de bolero, há mensagens subliminares que atestam as crises e os conflitos sociais da modernidade no momento mesmo do seu surgimento (CHIAMPI, 1996, p. 76).

São igualmente relatados em *Estorvo* os “subuniversos simbólicos da sociedade brasileira, que podem ser chamados de um *desfile polissêmico*” (DAMATTA, 1997, p. 59). Essa polissemia emerge exemplarmente na canção *Paratodos* (1993), de Chico Buarque, canção reveladora dos vários brasis dentro do Brasil. País plural, cuja equação identitária é tão difícil de apreender quanto a do sujeito pós-moderno. Essa pluralidade é um dos elementos que acaba por definir, portanto, tanto as faces do sujeito singular tupiniquim quanto os seus retratos expostos nas crônicas e poemas-canções:

O meu pai era paulista / meu avô, pernambucano / o meu bisavô, mineiro / meu tataravô, baiano / meu maestro soberano / foi Antônio Brasileiro / Vi cidades, vi dinheiro / bandoleiros, vi hospícios / moças feito passarinho / avoando de edifícios / fume Ari, cheire Vinicius / beba Nelson Cavaquinho (WERNECK, 2006, p. 403).

Na ficcionalidade de *Estorvo*, vemos que há intensos desencontros do homem com sua própria imagem sociocultural. Em outro romance homônimo,

Benjamim (BUARQUE, 1995), protagonizado pelo personagem Benjamim Zambraia, a ideia de imago sociocultural fraturado se repete. Esse tema como preocupação central dos dois romances citados de Chico Buarque reflete ainda a imagem do indivíduo citadino que se vê perpetuamente tendo que cindir e reconstruir sua personalidade:

À janela do seu quarto, Benjamim ergue as mãos e lança na noite um mundo de papéis picados. Está orgulhoso em desfazer-se de sua coleção de fotografias: Benjamim Zambraia de perfil, Benjamim Zambraia de calção, Benjamim Zambraia de automóvel, Benjamim Zambraia com quatrocentas mulheres, o curriculum vitae do modelo Benjamim Zambraia (BUARQUE, 1995, p. 113).

Tânia Pelegrini, discutindo a influência dos fenômenos midiáticos nas funções sociais humanas da pós-modernidade, também nos traz importantes contribuições sobre esse fenômeno de despersonalização⁴⁴ manifestada por Benjamim Zambraia:

Se as imagens não representam o real, mas o criam, visando à espetacularização da vida e a sedução do sujeito, pode-se supor então, que o traço principal da condição contemporânea seja a dificuldade de sentir, captar e representar o mundo em que se vive (PELEGRINI, 1999, p. 202).

E cremos que esse desconforto não seja exclusividade do personagem Benjamim Zambraia, já que esse pode ser sintoma típico das pessoas na convivência dentro das cidades (com leves resvalos na vida do campo), pois constantemente tais sujeitos estão em ruptura com suas próprias rotinas de viver:

Em resumo, a vida na caverna pós-moderna não como experiência empobrecida e mutilada, desumanização e violência, redução do campo do possível, o mundo máximo fetiche da mercadoria, das coisas conversando com outras coisas, mas como o campo para inúmeras escolhas, vários estilos de vida a serem consumidos (BUENO, 2002, p. 17).

A essa semântica explicativa da “agonia dessa escolha pelo modo de existir” moderno denominaremos de *onipresença inconsciente*. A onipresença

⁴⁴ Fenômeno humano e social estudado especialmente pela psicologia. A característica fundamental do indivíduo que manifesta esse tipo de comportamento é o distanciamento social e o repúdio à convivência com as pessoas.

inconsciente parece ser uma patologia social que se diagnostica pela visualização do *modus vivendi* do homem em sociedade civilizada. Vive-se, como observou Garcia-Canclini (1997), dissociado do horizonte social, de maneira tão despersonalizada e tão inconsciente dos próprios atos que se chega a duvidar do fato da própria existência no tempo e no espaço de nossa atualidade físico-psíquico-comportamental como foi anotado por Pelegrini (1999).

O personagem anônimo de *Estorvo* presentifica em sua performance essa condição de estranhamento experimentado pelo indivíduo contemporâneo diante dos fatos mais comuns da vida. Ele passa uma vida inteira sem nome, sem identidade, ele é apenas “ele”, é todo mundo e também não é ninguém:

Consgo uma vaga no banheiro e separo o dinheiro da passagem. O homem do guichê examina cada nota, frente e verso, embora elas não sejam muito velhas nem novas demais. Com bilhete na mão, ando de plataforma em plataforma a fim de não ficar tão exposto. Ando no meio do povo em linha reta, mas parece que cruzo sempre com as mesmas pessoas, e essas pessoas também parecem se admirar, me vendo passar tão repetido (BUARQUE, 1991, p. 23).

Todo mundo parece ter de estar em todos ou muitos lugares ao mesmo tempo: na escola, no trabalho, na igreja, na família, no relacionamento, no aperfeiçoamento profissional, no lazer. Vivemos na cadência da era do *full time*, temos a ilusão de estar em todos esses “lugares” a tempo pleno, mas nossa consciência nem sempre consegue nos acompanhar nessas incursões sócio-históricas. Tudo tem que ser no intervalo do “agora” e proporcionalmente sentido no universo sensorial do “intenso”. Mas não somos nem oniscientes, tampouco onipresentes e menos ainda sencientes. Essa nova condição de existir num entre-lugar de consciência do sujeito moderno é sistematizada por Raymond Williams. Hall (1999), discorrendo sobre o pensamento desse autor nesse tocante, diz-nos:

[...] que a história moderna do sujeito individual reúne dois significados distintos: por um lado, o sujeito é indivisível – uma entidade que é unificada no seu próprio interior e não pode ser dividida além disso; por outro lado, é também uma entidade que é singular, distintiva, única (WILLIAMS, 1976, p. 133-135, apud HALL, 1999, p. 25).

Wisnik (1989) tratou, em certa medida, desse mesmo aspecto dual sobre a música. Para Wisnik, ao mesmo tempo em que organizadora da sociedade,

ela pode perturbar a ordem preestabelecida. O sujeito moderno é assim, dual, quando uno, o é ambigualmente, de dentro para fora, o que o tornaria um ser coletivo, mas também o é de fora para dentro, o que o transforma em um ser único na multidão, um solitário desacompanhado de seus contemporâneos. A crônica também é assim, de dupla face. Ora é gênero jornalístico, ora é gênero literário. Às vezes as duas coisas ao mesmo tempo. Quando canção e crônica se dispõem a exprimir fatos da existência humana em sociedade, elas o fazem já sob esse prisma bipartido, revelador dos elementos mais únicos e mais coletivos da cultura e da sociedade.

De mesma linha problematizante, também se nota no contexto urbano a necessidade de posse ou aquisição de inúmeros saberes e competências, cada vez mais exigidos das pessoas e, etariamente, o mais cedo possível. Da “falta de competência ou legitimidade para adquirir uma sabedoria” realmente consistente – pois soa indubitavelmente anacrônica e descompassada –, deriva um fenômeno que chamaremos de *sapiência vazia*. Geralmente, de processos assim desencadeados, resultam indivíduos intelectualmente frágeis, com vasta informação e pouco aprofundamento em relação aos conteúdos dos dados assimilados.

Arrastando-me de volta pelo pescoço, cruzando o *hall* pela terceira vez seguida, com o locutor lendo o horóscopo, meu pai mandou o porteiro desligar aquela porcaria. E disse que nunca se viu empregado ligar para astrologia, ainda por cima crioulo, que nem signo tem. O porteiro achou aquilo a coisa mais engraçada. Vendeu o rádio e passou meses rindo muito e repetindo “crioulo não tem signo, crioulo não tem signo” (BUARQUE, 1991, p. 92).

Das ilações que podem ser feitas sobre a contemporaneidade ou a pós-modernidade, nota-se a eficácia de outro aspecto relacionado ao convívio social, presentificado nos relatos típicos das crônicas de jornal: o “alterego de poder”. O indivíduo sob esse “efeito” acredita que não basta ser poderoso, tem que aparentar ser “o poderoso”. É a figura comum do político tradicional ou daquele que não tem luz própria, que sempre circula ao redor das forças de manutenção do poder e de sua energia sobrevive:

Passei uma semana sem ver o meu amigo candidato; no dia 30 de setembro, três dias antes das eleições, esbarrei com ele na Avenida Nossa Senhora de Copacabana, todo vibrante, cercado de amigos; deu-me um abraço formidável e me apresentou ao pessoal: “Esse aqui é meu, de cabresto!”. Atulhou-me de cédulas (BRAGA, 2006, p. 132).

Não obstante à verdade disso, seu desejo não se restringe apenas à esfera política. Ele também é *pop*. Na ânsia dessa busca de fortalecimento ou construção de uma autoimagem robusta aos seus olhos e diante dos demais membros do grupo social, confia que é preciso mesmo “ser um outro”, que negue a si mesmo. Quer ter vida de astro, ser o rei de um País imaginário ou real, ganhar na loteria, qualquer coisa desse gênero serve, desde que coincida com o que aparece como espetáculo na TV, na mídia. Identifica-se com o símbolo sexual do momento, deseja o *glamour* dos milionários, manifesta comportamentalmente a empáfia que enxerga como bela no empresário de sucesso, projeta sobre si o magnetismo do sábio e enigmático guru que orienta os grandes astros, imagina-se um atleta imbatível, um super-herói.

Na crônica de Rubem Braga, denominada de “A Deus e ao Diabo Também”, representada a seguir num excerto, esses elementos são trabalhados em forma de diálogo. Nesse texto, um homem e uma mulher conversam sobre as amenidades da vida, traição, filosofia e, cada um a seu turno, hora se imagina um escritor (ele), hora, uma bailarina (ela), e assim, sucessivamente, vão os dois, paulatinamente, criando e transferindo ao leitor uma atmosfera de ilusão sustentada por seus respectivos alteregos que, delineando uma situação que, ao final, deixa-se entrever sob um viés de conotação erótica entre os dois, donde se retira a máxima do título, a Deus e também ao Diabo:

Depois, com o olho triste, confessou que às vezes danava a pensar no futuro, tinha medo. Notei: – “Pensava no futuro e tinha medo”. Isto é um verso de Augusto dos Anjos, você disse quase igual. Ficou encantada em ter dito uma coisa parecida com o verso de um poeta; pensei em dizer que ela fazia poesia como *monsieur* Jordan fazia prosa, mas a citação era muito trivial e, no caso, daria muito trabalho explicar. [...] – Quanto livro você tem aí! Eu sou tão ignorante! Precisava ler muitos livros. Ergueu-se, tirou um livro da estante. Era *Soviet Economic Aid*, de Berliner. Pegou outro, era *O Fantasma da Inflação*, de Humberto Bastos. Olhou as capas, comentou apenas: – Eu sou burra (“A Deus e ao Diabo Também”, 1959, BRAGA, 2006, p. 176-177).

É imperioso dominar os aspectos significativos que designam esse “outro” imagético a qualquer preço, mesmo que tenha de se aproveitar do que ele tem de melhor: a beleza, a estética, a inteligência, a pureza, o carisma, o semblante inabalável, as propriedades simbólicas talvez. Sobrepujar esse “outro” é vencer um

inimigo implacável – a inexistência desse “outro” dentro de si. Nesse intuito, quer vestir a sua pele e caminhar pelas ruas da cidade para ser visto usando-a. É a reificação da hegemonia do macho dominante, ou ainda os ecos das sociedades pré-colombianas que estamos ouvindo. É um indício diferente de um descontentamento com o que se tem. É viver o prazer da posse e da experiência daquilo que não se sente ou possui. É uma plenitude vivencial fundada numa totalidade puramente catártica:

O senhor não é o senhor mesmo. Pelo menos, o senhor não pode provar que o senhor é o senhor. O senhor é um ente confuso, tão baralhado que ninguém será capaz de dizer ao certo se o senhor já morreu ou está para nascer; se é duplo, triplo, ou múltiplo, como aliás são hoje em dia as obras de arte. Só que o senhor não é uma obra de arte, isso está se vendo. O senhor é uma incógnita, um pseudônimo, um problema de palavras cruzadas para veteranos, uma acumulação de dúvidas, talvez mesmo uma inexistência passando por existente (“Eu, Você, Ele: Números”, ANDRADE, 1978, p. 110).

Do que dissemos acima, resulta supormos poder agrupar os relatos das crônicas, em pelos menos três categorias: fatos que são oniscientes, outros que são onipresentes, e alguns que são sencientes.

Os exemplos destacados especialmente da obra *Estorvo* são fragmentos que poderão servir-nos de orientação no estudo de outras manifestações dessas categorias em outras publicações de Chico Buarque, oportunamente apresentadas no curso de nosso texto analítico.

4.2 A CRÔNICA NARRATIVA *ESTORVO*: COMO SEU ENREDO FOI INTERROMPIDO

A fugacidade, a trivialidade e a descontinuidade elocutiva de *Estorvo* fazem-nos acreditar que a amarração discursiva sobre a qual se funda o enredo coincide com o caráter efêmero de uma das características das crônicas: o estilo narrativo que algumas delas apresentam, segundo mesmo os apontamentos anteriores de Massaud Moisés, Antonio Cândido e Arrigucci Jr.

Noutro romance de Chico Buarque, *Budapeste* (2003), temos inúmeras passagens, nas quais a frugalidade das cenas narradas nos permite aproximar também um fragmento de seu texto romanesco abaixo destacado ao gênero literário crônica. Isto é possível, dentre outros fatores⁴⁵, devido a uma pauta narrativa que se estrutura fundamentalmente pela falta de densidade na descrição das cenas que o romancista registra:

O telefonema não veio, mas a espera surtiu o efeito de nos aproximar, eu e meu filho; montei seus presentes de Natal, um helicóptero da polícia, um carro de bombeiros, pus para andar um jacaré com controle remoto, comíamos juntos na cozinha, para a noite de Natal mandei a *delicatessen* entregar quatro panetones. Convidava-o para assistir ao telejornal na minha cama, já conseguia até trocar algumas palavras com ele: quem é a moça bonita na televisão (BUARQUE, 2003, p.105)?

Contribui ainda para intensificar a sensação de ajuntamento entre a prosa buarqueana e as crônicas, o fato de que as personagens de *Estorvo*, por exemplo, figuram sem nome no romance, o que pode sugerir-nos a dinâmica da coletividade anônima e simultaneamente correspondente à nossa realidade, condição tão presente nas cidades, tão comumente descritas e armazenadas nas crônicas, como ocorre em “O Presidente Voador” (1957), de Rubem Braga:

E achei ótimo aquilo, os foguetes na estação, a formatura do Grupo Escolar e das escolas, nós todos ali, e banda de música, Hino Nacional, guaraná grátis, o prefeito, o juiz, todos os locais bem vestidos, cumprimentando, sorrindo, dizendo por favor, por obséquio, tenha a bondade, vossa excelência, todos felizes. E quando Sua Excelência falou de Cachoeiro do Itapemirim só disse coisas a nosso favor, senti-me importante pela importância de minha cidade indubitavelmente ou inquestionavelmente (não me lembro mais, era um desses advérbios de modo assim bonitos, um advérbio de discurso) um grande centro progressista industrial cultural, outros adjetivos em al, e uma alusão delicada ao sorriso e à graça da mulher cachoeirense (BRAGA, 2006, p. 50).

⁴⁵ Dentre a condicionantes que poderíamos citar neste momento para incrementar essa sugestão, a de que *Budapeste*, apesar de concebido como romance, também poderia conter entretchos símiles às crônicas, o temos nesse contexto, em que fatos do cotidiano, à moda do que ocorre aos cronistas, terminam por servir de matéria-prima também ao menino Francisco, o qual se tornaria Chico Buarque: “Os craques da equipe magiar [equipe húngara] haveriam de emprestar seus nomes ao time de botão de Chico, e não é descabido afirmar que foi ali, na Copa de 1954, sob os olhos do garoto de dez anos, que começou a nascer o cenário de *Budapeste*, o romance a ser escrito décadas mais tarde. Nele, os integrantes daquela legendária esquadra vão batizar não apenas personagens, vários deles escritores, como também lugares, num jogo em que Chico se compraz em permutar nomes e sobrenomes da vida real” (WERNECK, 2006, p. 22).

Sob uma perspectiva sociocultural, a atuação desses personagens inominados pode dizer respeito a todos nós, uma totalidade – a humanidade; ou a uma singularidade: cada um de nós.

As personagens de Chico Buarque em *Estorvo* e do texto de Rubem Braga reificam em suas trajetórias, respectiva e simultaneamente o enredo do fragmentado e do descontínuo percebidos na letra da canção “Cotidiano”, combinados com a turbulência contemporânea citadina meta narrada pelos contistas. Em tese, sobre a presença de características pós-modernas em contos brasileiros, um estudioso, Luiz Carlos Santos Simon, nos diz que:

As referências ao efêmero e ao frágil, às vozes e aos momentos alimentam a afinidade entre o conto e a fragmentação. Agora, além da intencionalidade do recorte e da natureza lírica emanada da fixação em um momento, pode-se começar a confirmação de que o caráter fragmentário transcende a estrutura do conto e caracteriza também o mundo aí representado igualmente fragmentado (SIMON, 1999, p. 67).

Similarmente ao que Simon (1999) diz sobre os contos, acreditamos que meta-narrar a turbulência citadina é o que os cronistas fazem em suas crônicas, quando organizam em suas próprias narrativas os estilhaços da história do dia a dia da coletividade num texto que, apesar de curto, altamente significativo quanto aos contextos que assimila e textualmente retrata. Esses retalhos de existência são em grau contrastivo os próprios recortes do construto egônico do *homo sapiens* estiolados pela práxis existencial.

A esse respeito, julgamos pertinente ilustrar com a pergunta de Neves (1995, p. 25, In: SIMON, 2004), nestes termos: “Em que outro documento será possível encontrar o cotidiano monumentalizado como na crônica?”, a qual é assim respondida pelo próprio Simon, noutra momento: “De fato, o material publicado dialoga com a época em que os textos foram escritos e com o restante da obra de cada autor, proporcionando um inestimável objeto de pesquisa para diversas áreas do conhecimento” (SIMON, 2004, p. 60).

Estorvo, se crônica alongada ou crônica-conto, só o é, porque traz à tona o efêmero e o frágil da existência humana, tornando-os documentos literários. Exemplarmente, o tópico narrativo que em *Estorvo* trata do “homem e a sua mala”, é parte do enredo buarqueano em que o narrador insurge no entrecho como efêmero

e frágil personagem de si mesmo: o personagem é o narrador diante de um espelho e, nesse espelho simbólico materializado pela narrativa, nos enxergamos também. Assim, ao mesmo tempo em que o inominado personagem principal de *Estorvo* representa em sua trajetória a “angústia da vida” contemporânea experienciada por todos nós, revela-nos a predisposição necessária do homem contemporâneo em marcar seu reencontro com a eternidade perdida, por intermédio dessa crônica-conto-manifesto:

A noção de fragmentação frequenta quase todos os níveis de debate sobre a contemporaneidade. Desde as conversas cotidianas acerca de divisões de interesses, de especializações profissionais e mesmo do sentido do mundo que não pode mais ser apreendido em sua totalidade até a análise de manifestações do pós-modernismo, a fragmentação tem lugar garantido enquanto tópico formador da identidade contemporânea (SIMON, 1999, p. 64).

Rubem Braga, um dos grandes mestres de nossa literatura, alinhavou habilmente num de seus textos elementos do contexto histórico e da tradição poética. Numa belíssima crônica que se constrói justamente sobre o fracionamento do real e da invenção, bricolados e reorganizados numa espécie de crônica-auto-de-Natal, *Natal de Severino Jesus* (1958), Braga diz-nos assim:

Severino de Jesus não seria anunciado por nenhuma estrela, mas por um mero disco voador. Que seria seguido pela reportagem especializada. O qual disco desceria junto à Hospedaria Getúlio Vargas, em Fortaleza, Ceará, abrigo dos retirantes. Porém, Jesus não estaria na hospedaria, por falta de lugar. Nem tampouco estaria no conforto de uma manjedoura. Jesus estaria no colo de Maria, em uma rede encardida, debaixo de um cajueiro. Porque é debaixo de cajueiros que vivem e morrem os meninos cujos pais não encontram lugar na hospedaria. E Jesus estaria desidratado pela disenteria. Mas sobreviveria, embora esquelético. E cresceria barrigudinho. E não iria ao templo discutir com os doutores, mas à Televisão responder perguntas (BRAGA, 2006, p. 149).

Ao lado da filiação ambivalente de *Estorvo* com o gênero literário conto e crônica, propomos que o romance seja considerado também uma obra semântica e gramaticalmente subjuntiva, isto é, de desenlaces interdependentes e apenas prováveis, que pede do leitor sua anuência sobre os fatos narrados, ao mesmo tempo em que sintaticamente nos remete a um arranjo de frases que não permite que o leitor chegue ao significado final de nenhum deles efetivamente:

A mulher grávida nunca saberá se ele vai beijá-la, ou se está apenas cada dia mais corcunda. Sairá da vila e atravessará a rua sem me ver. Entrará na empresa, um prédio com cinquenta e cinco andares, e seu departamento funcionará no terceiro subsolo. Eu serei barrado por falta de crachá, mas poderei espiá-lo pelo circuito fechado (BUARQUE, 1991, p. 51).

O enredo de *Estorvo*, assim disposto, não parece nos conduzir a uma linearidade de percepção da história social do homem, já que, como vimos, “a fragmentação tem lugar garantido enquanto tópico formador da identidade contemporânea” (SIMON, 1999, p. 64). Do mesmo modo, é igualmente formadora da história contada em *Estorvo* a fragmentação dos significados, uma vez que cada desfecho apontado pelo autor é apenas realizável, sugerido, e é inadvertidamente interrompido exatamente pela falta de trechos antecedentes ou consequentes que possam ajudar a elucidar as dúvidas apresentadas (Quem a mulher grávida irá beijar?; Que empresa é essa?; Quem é “ele”?). Quando estas frases aparecem no texto, o leitor não compreende de que ou do que se trata, pois, até o presente momento da narrativa não havia esta mulher, tampouco alguém para engravidá-la ou para beijá-la.

O enredo, por isso, é atravancado em sua totalidade, e essa propensão se confirma principalmente se levarmos em conta o fato de que durante todo o tempo do universo narrado o autor se utiliza do mesmo discurso condicionante, sugestivo e não conclusivo anotado no excerto acima. Assim, tem-se que a *interrupção* é a tônica predominante do discursivo buarqueano em *Estorvo*.

Os assuntos abordados são apenas dados à luz, mas não são concluídos. Nada se explica. Esse pormenor nos remete a certo elemento extrínseco à personalidade humana contemporânea: a vida tem que ser num minuto – é a conjugação da onipresença à onisciência. Não há tempo nem oportunidade para ser ninguém.

Quer dizer, no trecho abaixo, o mais razoável é ser ninguém, isto é, não ser alguém que possa causar algum tipo de dano à senhora que está do outro lado da porta já basta de consolo para o padeiro que a visita, mesmo que para não ser alguém perigoso, se tenha que passar momentaneamente a ser ninguém:

“Então você não é ninguém?” Ele abriu um sorriso largo. Explicou que aprendera aquilo de ouvido. Muitas vezes lhe acontecera bater a campainha de uma casa e ser atendido por uma empregada ou outra pessoa qualquer, e ouvir uma voz que vinha lá de dentro perguntando quem era; e ouvir a pessoa que o atendera dizer para dentro: “não é ninguém, não, senhora, é o padeiro”. Assim ficara sabendo que não era ninguém (“O Padeiro”, 1956, BRAGA, 2006, p. 44).

Nossas vidas são apenas retalhos e lembranças de uma existência residente no paradigma da utopia. Normalmente existimos uma vida inteira como anônimos seres iludidos de onisciência, onipresença e scenciência, e quando aparece um fato novo ligado a determinado sujeito social, os demais são postos de lado pela história – o indivíduo vê-se alijado de seu *status* de ser humano no paradigma histórico social. Enquanto dura o fragor da atualidade somos mantidos no silêncio de nossas breves insignificâncias:

Olho para os lados pensando no velho, mas o velho não está. O dos anéis pergunta quem eu penso que sou e que porra eu faço naquela propriedade. Vejo as crianças enfileiradas no alto do sítio, perto do riacho. Olho para o chão, e estou descalço, não tive tempo de me vestir direito. Os dois comparsas começam a esfregar suas botas nas tábuas da varanda, como se apagassem charutos, e com isso produzem um chiado desagradável. O chefe enfia a mão no forro do casaco de couro, vai sacar alguma coisa ali de dentro (BUARQUE, 1991, p. 32).

Convém salientar que no trecho acima destacado de *Estorvo*, as personagens sem nome são pronominais, assim como aparecem designadas em toda a obra, o que não basta, contudo, para que os “pronomes” sejam considerados como sendo os seus “nomes”. Todos são assinalados pelo indicativo *ele*, *as*, por metonímias e alcunhas como *o chefe* e *o velho*.

No trecho citado acima, não há nomes na figuração tradicional da ideia *nome*, não há referências identitárias, e isso é também uma tentativa de promoção do apagamento da existência da pessoa pela destituição de sua individualidade que se concretizaria pelo nome – essa fratura da personalidade desembocaria em sintomas perceptíveis em termos de uma psicologia coletiva, como nos dissera MELO (2003, p. 157-158).

Na crônica “Árvore”, de 1955, além de outros inúmeros textos, Rubem Braga emprega o mesmo procedimento de inominação levado a termo por Chico Buarque em seu *Estorvo*:

Sou um homem confuso e distraído; minha rua chama-se Roberto Del Río e na primeira madrugada, quando voltava para casa, disse ao chofer que morava em Roberto Del Mar. O velho riu muito dentro de seu casaco escuro, atrás de seus bigodes brancos; mas quando chegamos à rua e ele me perguntou o número da casa não precisei puxar meu caderno de endereços para responder; aponteí a mais de cem metros o meu álamo real (BRAGA, 2006, p. 20).

Noutros termos, podemos dizer que em *Estorvo* e no texto Rubem Braga os personagens também são interrompidos, ou seja, sofrem do mesmo mal, pois são personagens seccionados, privados da condição de existir plenamente. Isso corrobora o caráter transitório que é bastante característico da crônica, embora, como se vê não exclusivo dela.

Numa narrativa romanesca, tipicamente estruturada por elementos de espacialização e identificação definidos, seria natural a assimilação dos espaços, dos nomes, como podemos notar no trecho abaixo extraído do romance *Benjamim* (1995):

No ano de 1535, o andarilho português Damião Boledo avistou a grande pedra cinzenta e julgou tratar-se de um elefante adormecido, à imagem dos que outrora vira em Sumatra. [...] A mesma impressão há de ter confundido outros exploradores, e desde o século XVII a Pedra do Elefante era assim denominada pelos colonos radicados na área. Muito antes, em século olvidado pela crônica, o índio Taibó, que nem em sonhos esquisitos concebia semelhante família de animais, só ousou pisar a pedra depois de muito espetá-la com bambu comprido. [...] Em 1920, um casario circundava a Pedra do Elefante, prejudicando a visão da sua anatomia, e seus moradores já não faziam ideia da origem do apelido (BUARQUE, 1995, p. 55).

Embora em *Benjamim* possamos enxergar elementos históricos e factuais que o aproximem também da crônica, principalmente de suas matrizes históricas, texto bem afeito aos dos cronistas de viagem, neste instante preferimos manter nosso cotejamento focado no texto de *Estorvo*.

Ao omitir-se, portanto, em *Estorvo*, essas informações de referência à base dos fatos, o poeta-compositor e escritor Chico Buarque efetuou um encurtamento dos núcleos dramáticos que seriam próprios do romance,

aproximando conseqüentemente seu *Estorvo* do gênero conto. Do mesmo modo, os fatos interrompidos, tornados apenas verossímeis pela constante presença do modo subjuntivo gramatical, transformaram os relatos da trama sintaticamente efêmeros, factuais, aproximando o texto de *Estorvo* do gênero crônica.

O escritor colombiano Gabriel García Márquez, escreveu um romance que, pela tradição literária de língua espanhola, é conhecido também como novela. No Brasil, o equivalente para o gênero novela hispano-americano seria o modelo conto.

O próprio autor colombiano resolve-nos a questão quase etimológica que envolve as modalidades conto e novela, intitulando uma de suas obras de *Crônica de Uma Morte Anunciada*. Não é que ela seja uma crônica, pelo menos nos moldes teorizados por nossos críticos. Mas, do mesmo modo que encontramos nos romances de Chico Buarque elementos equidistantes entre os gêneros romance, conto e crônica, o autor colombiano, num só título de sua vasta obra, combinou as três variantes literárias, da qual pinçamos um pequeno trecho que, se não ilustra a lógica de nossas preocupações na relação que se pretende fazer entre crônica e poema cantado, ao menos aponta para a direção de que é comum a assimilação de características de um gênero por outro e, no caso, do romance de Gabriel García Márquez assimilando traços típicos da crônica:

Eu conservava uma lembrança muito confusa da festa antes de me decidir a resgatá-la aos pedaços da memória alheia. Durante anos, em minha casa, continuaram falando que meu pai voltara a tocar o violino de sua juventude em honra dos recém-casados, que minha irmã dançou merengue com o hábito de rodeira, e que o doutor Dionísio Iguarán, primo irmão de minha mãe, conseguiu viajar no navio oficial para não estar aqui no dia seguinte quando viesse o bispo. No curso das indagações para esta crônica recuperei numerosas vivências marginais, e entre elas a imagem graciosa das irmãs de Bayardo San Román, cujos vestidos de veludo com grandes asas de borboletas, presa com pinças de ouro nas costas, chamaram mais atenção que o penacho de plumas e a couraça de medalhas de guerra do pai (MÁRQUEZ, 1997, p. 65).

Podemos dizer que o texto de *Estorvo* é exemplar característico de um enredo interrompido – foi interrompido como romance, pois, embora tenha sido publicado como se fosse um, seu núcleo dramático é de um conto. *Estorvo* também foi interrompido como conto, pois a inominação de seus personagens tira do leitor a possibilidade de retomar o papel de cada um deles como testemunhas dos fatos

narrados. E, por não ter sido concebido como crônica, como o lemos como crônica alongada fica também assim, interrompido.

Estorvo não é originalmente uma crônica, assim como o texto de Gabriel García Márquez não o é, mas ambos trazem em si elementos representativos desse gênero. Não acreditamos em intertextualidade num caso como esse, mas em homologia. Noutros termos, dizemos que há em *Estorvo* e na *Crônica de Uma Morte Anunciada*, mais que elementos aparentados à crônica, tais como a narrativa do cotidiano e a fragmentação do tempo e do sujeito. Há neles um símile criativo próprio da crônica e que não é próprio do romance, cuja incidência em tais textos estreita sua vinculação com o fazer literário de um Rubem Braga, ou ainda, com o fragmento abaixo, de Carlos Drummond de Andrade: a ironia e o humor:

Conheceram-se, namoraram, amaram, casaram, tiveram filhos, desamaram, separaram-se, depois de tanto verbo conjugado em comum. Ele sumiu por aí, no anonimato sem responsabilidades. Ela ficou criando a trinca sem pai. Sem notícia um do outro, tempo passando, acontecimentos acontecendo, vida no corre-corre. Ela até nem se lembrava mais de que fora casada. Eis que o marido reaparece na lembrança, quando uma filha lhe diz: – Mãe, o pai está no hospital. Que pai? Não sabia de pai nenhum, o seu morrera há tanto tempo, depois de dar tanto trabalho. (Descansa em paz, deixando a família descansada). Há outros pais vivos por aí? De quem (*A Viúva do Viúvo.*, ANDRADE, 1978, p. 56)?

O enredo interrompido, o anonimato dos personagens, a negação da onisciência, onipresença e senciência em relação aos fatos narrados contribuem para a aproximação da narrativa buarqueana de *Estorvo* com o gênero crônica praticados por Rubem Braga e por Drummond, nos termos em que os pressupostos teóricos da crônica foram delineados até o momento em nosso texto.

4.3 A CRÔNICA NARRATIVA *ESTORVO* (BUARQUE, 1991): ALGUNS ESTORVOS LITERÁRIOS

Podemos incorporar a ideia de crônica-conto aplicada e discutida na obra *Estorvo* (BUARQUE, 1991) ao poema musicado “Cotidiano” (1971), de Chico Buarque, do qual temos um fragmento abaixo, uma vez que nele se engendram os

mesmos procedimentos semânticos relacionados ao dia a dia, à reprodução dos *modus vivendi* e *modus operandi*, e, por extensão, ao elemento monotemático característico do texto de *Estorvo*.

A tônica semântica do enredo de “Cotidiano” é a repetição. A história que se vive é a de todos os dias, não há densidade trágica, mas o drama da personagem se deixa entrever em cada um de nós sob as cortinas das sombras do factual e da rotina que acomete um casal comum.

Isto é, na letra da crônica-canção “Cotidiano”, o drama da vida a dois recomeça a cada amanhecer, como acontece nas crônicas, o *modus operandi* tem intervalos a cada entardecer. Quer pelos conteúdos literários recorrentes na canção, quer pela semelhança desses motes – os dilemas da vida a dois – com os temas de outras crônicas-canções de Chico Buarque⁴⁶, podemos considerar “Cotidiano” um pequeno conto em versos cantados, ou simplesmente uma crônica-canção:

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 eu 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 / Toda noite ela diz pra eu não me afastar / Meia-noite ela jura eterno amor / E me aperta pra eu quase sufocar / E me morde com a boca de pavor (WERNECK, 2006, p. 192).

Corroborando essa hipótese ainda a ideia do discurso que se constrói sobre o núcleo do universo fragmentado, miolo que também é representado pela rotina que se reveza e renova entre os períodos da amanhecer e entardecer na crônica-canção “Cotidiano”.

Essa estrutura tem a mesma substância de uma “atualidade inacabada”, conjuntura aludida por Bakhtin, abaixo, em suas discussões sobre o gênero romance.

Bakhtin, em sua teoria sobre o romance, não deixa de oferecer-nos um indício de que isso possa mesmo ter algum embasamento. Mesmo que Bakhtin discursasse a respeito do romance, suas inferências, de modo geral, dizem respeito também a tudo o que é literário ou por extensão da compreensão, a tudo o que possa ser considerado como tal na contemporaneidade:

⁴⁶ Meramente como lembrança, vale citar poemas-canções como *Acorda, Amor* (1974), e *O Casamento dos Pequenos Burgueses* (1977-1978), como exemplos de reiteração dessa temática.

Diante do romance todos os gêneros começam a ressoar de maneira diferente. Tem início um longo conflito pela romancização dos outros gêneros, pelo engajamento deles na zona de contato com a atualidade inacabada. O curso deste conflito será complexo e sinuoso. A romancização da literatura não implica em absoluto a imposição aos outros gêneros de um cânone estrangeiro e não peculiar, pois o próprio romance está privado deste cânone; ele, por sua natureza, é acanônico. Trata-se da sua plasticidade, um gênero que eternamente se procura, se analisa e que reconsidera todas as suas formas adquiridas. Tal coisa só é possível ao gênero que é construído numa zona de contato direto com o presente em devir. Por isso, a romancização dos outros gêneros não implica a sua submissão a cânones estranhos; ao contrário, trata-se de liberá-los de tudo aquilo que é convencional, necrosado, empolado e amorfo [...] (BAKHTIN, 1998, p. 427).

Da superposição desses pequenos “estorvos” literários, isto é, a partir desses “abalroamentos” entre diversos gêneros textuais, emerge um horizonte donde vemos que são ao mesmo tempo díspares e semelhantes. Dentre eles surge um viés comum que é catalisador das premissas mais importantes de cada gênero literário e que nos permite uma aproximação entre canção, crônica e romance.

Tal elemento catalisador, ou transcodificador, Bakhtin chama, na tecitura romanesca, de “atualidade inacabada”. A transmutação do código dá-se sob a ótica do devir. Na crônica o devir aparece sob a égide do confluir histórico e cíclico do tempo, na poesia musicada, deixa-se notar pela substância da metáfora, a qual engendra desencontros de significantes e significados, e no romance, o devir surge pela ruptura do texto com os convencionalismos do gênero, tornando a realidade matéria-prima ficcional.

O cotidiano infracto que é possível perceber na obra *Estorvo* é ainda o mesmo denotado pelos cronistas (dos diversos meios eletrônicos, tais como internet em suas pequenas crônicas do *twitter* e televisão em seus telejornais e, sobretudo, por meios impressos como as revistas e os jornais), em termos da expressão dos signos da contemporaneidade e da exposição das fraturas da consciência humana sobre o tempo, o espaço e os fatos urbanos:

A luz é de seis da manhã, e comigo no ponto só há um sujeito magro, de camisa quadriculada, quando o ônibus assoma na lombada. Mas tão logo ele estaciona, brotam de todos os cantos as crianças com os embornais de limão. [...] Vem a sequência de curvas, e as crianças jogam-se de um lado para o outro no bagageiro, fazendo “ôôôôôôô”. Os demais passageiros parecem habituados, e eu mesmo acho natural ver à minha direita, do lado de

fora da janela, um moleque de cinco anos de cabeça para baixo. A careta invertida olha para mim, sanguínea, e seus braços gesticulam como quem quer dizer alguma coisa urgente (BUARQUE, 1991, p. 89).

A verificação dessa da ruptura com a referencialidade dos fatos está subentendida na matéria da crônica, como também estão presentes no então chamado romance *Estorvo* e na letra de “Cotidiano”. Isso exige do leitor um universo de interatividade e imersão mais intensas, as quais se deixam notar por meio do conhecimento de mundo partilhado que envolve autor, contexto e leitores, atores do processo de assimilação que podem ser reunidos, dentre outras formas, sob o signo da reinvenção da tradição sob o signo da modernidade:

O ponto de referência da modernidade torna-se agora uma atualidade que se consome a si mesma, custando-lhe a extensão de um período de transição, de um tempo atual, constituído no centro dos tempos modernos e que dura algumas décadas. O presente não pode mais obter sua consciência de si com base na oposição rejeitada e ultrapassada, a uma figura do passado. A atualidade só pode se constituir como o ponto de intersecção entre o tempo e a eternidade (HABERMAS, 2002, p. 14).

A conexão com o tempo a ser reinventado mencionada acima por Habermas, parece-nos ser uma tradução em medida exata de uma ideia que pretende a vinculação necessária do indivíduo com o presente. Essa busca está em *Estorvo* e este contato com o presente constantemente escapa da personagem, e, de certo modo, é o mesmo que ocorre com as personagens da crônica-canção “Cotidiano”.

Chico Buarque em outras ocasiões falou disso, ou melhor, dessa aparente incompatibilidade de o indivíduo poder existir no próprio tempo e lugar em que se vive.

Tom Jobim, em carta escrita a Chico em 1989, atribui ao poeta-compositor Chico Buarque algumas virtudes poéticas assim descritas:

Chico carrega grandes cruces, sua estrada é uma subida pedregosa. Seu desenho é prisco, atlético, ágil, bailarino. Let's dance! Eterno, simples, sofisticado, criador de melodias bruscas, nítidas, onde a vida e a morte estão presentes, o dia e a noite, o homem e a mulher, tristeza e alegria, o modo menor e o modo maior, onde o admirável intérprete revela o grande compositor, o sambista, o melomano inventivo, o creador, o grande artista, o poeta maior Francisco

Buarque de Hollanda, o jogador de futebol, o defensor dos desvalidos, dos desatinados, das crianças que só comem luz, que mexe com os prepotentes, que discute com Deus e mora no coração do povo. Chico Buarque Rosa do Povo, seresteiro poeta e cantor que aborrece os tiranos e alegra a tantos, tantos... (Tom Jobim, Nova York, outubro de 1989. (WERNECK, 2006, p. 02).

Dos elogios de Tom Jobim, conseguimos extrair uma série de referências musicais palimpsestas para que pudéssemos contextualizar nossas leituras dos poemas-canções de Chico Buarque relacionando-os às crônicas.

Os substantivos e adjetivos empregados por Tom Jobim (futebol, defensor dos desvalidos, desatinados, crianças, prepotentes, povo, Deus) dão-nos uma relação inicial de indícios sobre onde começar a procurar os temas cronicizados pelo poeta-compositor em seu cancionário. Não é difícil encontrarmos, de chofre, na crônica-canção “Geni e o Zepelim”, de 1977-1978, parte do substrato que estamos buscando, pois praticamente salta aos olhos:

De tudo que é nego torto / do mangue e do cais do porto / Ela já foi namorada / o seu corpo é dos errantes / dos cegos, dos retirantes / é de quem não tem mais nada. [...] É a rainha dos detentos / das loucas, dos lazarentos / dos moleques do internato / E também vai amiúde / Co'os velinhos sem saúde / e as viúvas do porvir (WERNECK, 2006, p. 260).

Nesta letra, Chico Buarque realiza uma descrição pormenorizada e paradoxal do *modus vivendi* do nosso povo⁴⁷, num tempo que era o seu, mas que também pode se referir a um “antes” ou mesmo a um “depois”. Noutros termos, tanto podemos entendê-la como expressão de uma realidade que vive 24 horas por dia à espreita do cronista, ou como matéria a ser poeticamente surpreendida pelo poeta-compositor.

⁴⁷ Para entender povo, recorremos à definição de Marilena Chauí, em sua obra *Conformismo e Resistência*, de 1986. De Chauí, nos apropriamos, entre outras definições da autora, daquela que entende o povo como generalidade, como instância jurídico-política (dotada dos critérios do racionalismo da Ilustração) e como particularidade social: os “pobres”. De um lado desse entendimento, portanto, tem-se que ao povo, entendido como generalidade política, cabe a tarefa política e racional de fundação e de sustentáculo dos preceitos e ordenamentos sociais. De outro lado, temos o povo como particularidade social e, a esse “povinho” e suas necessidades básicas, diz-nos Chauí, “cabe auxiliá-lo através da filantropia e educá-lo através da disciplina do trabalho industrial, educação essencial para conter suas paixões obscuras, supersticiosas, sua irracionalidade e, sobretudo sua inveja, que se exprime no desejo sedicioso do igualitarismo” (p. 17).

Ele, Chico Buarque, põe, nos versos de “Geni e o Zepelim”, em termos individuais, isto é, falando de personagens, de tipos sociais, como a prostituta, o padre, o banqueiro, a alegoria de nossa identidade coletiva. Poeticamente, diversos atores sociais são postos na avenida do desfile polissêmico desse verdadeiro carnaval-Brasil, donde assumem uma figuração que se mostra pelos contrastes sociais e culturais do Brasil, a partir dos quais nos constituímos como nação:

Como o desfile carnavalesco reúne um pouco de tudo – a diversidade na uniformidade, a homogeneidade na diferença, o pecado no ciclo temporal cósmico e religioso, a aristocracia de costume na pobreza real dos atores –, ele remete a vários subuniversos simbólicos da sociedade brasileira, podendo ser chamado de um *desfile polissêmico* (DAMATTA, 1997, p. 59).

Com certa ironia e também por meio de uma escrachada crítica social, Chico apresentaria o seu protesto pessoal:

Vai com ele, vai Geni / Você pode nos salvar / Você vai nos redimir / [...] Foram tantos os pedidos / Tão sinceros, tão sentidos / Que ela dominou seu asco / Nessa noite lancinante / Entregou-se a tal amante / Como quem dá-se ao carrasco (“Geni e o Zepelim”, 1977-1978, WERNECK, 2006, p. 193).

Nessa letra, em que vemos o confluir simultâneo e recíproco de desejo e desprezo, temos, a título exemplar, a medida da força da ironia e da crítica social que Chico Buarque pratica em alguns de seus poemas-canções.

Chico Buarque, sob alguns aspectos da inquietação política vivida pelo Brasil, principalmente nos momentos da ditadura militar, pareceu desconectado de seu tempo, até meio alienado, e, por isso, de certo modo, é possível acreditarmos que ele mesmo seja a própria personagem Geni de sua canção, ou que a Geni seja uma parte de sua personalidade. De um lado, um autor engajado, o autor de “Roda Viva”, de “Construção”, de “Cálice”, por outro lado, uma entidade omissa, catártica, submissa, a Geni. A letra de “Geni e o Zepelim”, ao mesmo tempo em que profética, no sentido de que nos mostra o tempo presente como projeção infinda de um tempo futuro que está sempre nos esperando para se repetir em cada esquina de prostituição, é refratária ao que prediz, pois pode prenunciar uma entrega

estratégica do personagem ao inimigo, como se quisesse, assim, minar a resistência do sistema ditatorial, por exemplo, a partir de dentro dele.

Assim compreendida, num momento, a Geni, ou seja, Chico Buarque aparentemente nos abandonou, e, por isso, não mais mereceu pertencer ao País, noutra momento, porque desejou regressar ao Brasil, continuou não tendo direito a ser brasileiro. A profecia que declararia apátrida a Geni no presente, na crônica-canção, se contradiz no futuro ruim que prevê. Esse tempo se materializa na vida real quando do retorno de “Chico Geni Buarque” ao Brasil. Ele se redime e, de fato, parece ter obtido algum êxito em sua entrega estratégica ao algoz:

Foi Vinicius, em sua sabedoria, quem ensinou a Chico como fazer na hora de voltar para o Brasil. Essa perspectiva, presente desde o primeiro minuto do exílio, havia sido reforçada por algumas cartas de André Midani, diretor da gravadora Philips. [...] No início de 1970, porém, Chico não sabia disso e, otimista, resolveu levantar acampamento. Foi então que Vinicius lhe recomendou: “Quando voltar, volte fazendo barulho”. Seria mais difícil, assim, cair nos devãos em que a repressão fazia desaparecer adversários do regime, muitas vezes para sempre. No plano pessoal, as bordoadas não se limitavam àquela maldita pilha de recortes de imprensa. Se antes tinha sido criticado por ter deixado o País, agora havia quem o condenasse por regressar – como se isso significasse rendição, aceitar o jogo da ditadura (WERNECK, 2006, p. 76).

E, nos versos “E pela paz derradeira que enfim vai nos redimir / Deus lhe pague” (“Deus Lhe Pague”, 1971, WERNECK, 2006, p. 260) Chico Buarque dá-nos a entender que faz, por meio desses versos, um apelo ao tribunal da cultura popular para que o aceite de volta. Valendo-se, então, de seu jeito inconfundível de narrar sua própria história em prosa poética, “Geni e o Zepelim” se conformaria como uma verdadeira crônica biografia lírica, por meio da qual Chico Buarque escava significados tão metafóricos quanto factuais em seus versos musicados.

Remido, isto é, reconectado com os fatos de seu tempo, por meio de sucessivos poemas, escritos que podemos denominar de crônicas-canções, as letras de Chico Buarque foram capazes de exprimir toda a contingência do problema da agitação psíquica, cultural, política e social de um momento ou de um contexto geográfico da vida social brasileira. Feito um rapsodo medieval, Chico apreendeu das ruas e projetou em suas crônicas cantadas, as “Caçadas e expedições heróicas nas Serras do Sertão! Aparições assombratícias e proféticas. E intrigas!

Presepadas! Enigma! Ódio! Calúnia! Amor! Batalhas! Sensualidade! E morte!”
(personagem Quaderna, de *A Pedra do Reino*, Ariano Suassuna, 2007):

Nesta etapa posterior a 1971, gosto muito de várias canções-de-protesto, que de certo modo retomam a linha equilibrada, não demagógica de *Pedro Pedreiro*. Valeu ficar com ele, esperando, esperando... O melhor do presente ciclo é *Construção*, história do operário que “morreu na contramão atrapalhando o tráfego”, tragédia do cotidiano, inimitável em sua singeleza e, ao mesmo tempo, em poder dramático. O poema é excelente, revela preocupação com a poluição, e, em sua monotonia obsessiva e diminuta tessitura, a música transmite um sincero protesto contra a desumanidade crescente da vida nos grandes centros urbanos (MARIZ, 1977, p. 271).

Essa reconexão com o tempo presente é necessária, na medida em que parece ser fulcral para o homem, isto é, para o restabelecimento dos laços de consciência entre o homem e sua época.

Em meados daquela década (de 1970), o garoto que no Colégio Santa Cruz saía em defesa da incipiente revolução cubana caiu de amores pela gente e pela arte da ilha caribenha. Antes mesmo de lá por os pés, já se inspirava nela: uma de suas canções mais conhecidas, *O que será*, de 1976, foi composta sob o impacto de umas fotos da ilha que o escritor e jornalista Fernando Morais lhe mostrou. “Ele tinha ido a Cuba”, conta, “foi o primeiro jornalista brasileiro a fazer essa viagem às claras, e na volta fez lá perguntas. Para nós tudo era novidade. Lembro até hoje daquelas imagens na parede”. Ainda com elas bem frescas na memória, Chico buscou criar algo entre o baião e os ritmos do Caribe – “um cubaião”, rotulou (WERNECK, 2006, p. 92).

Essa retomada de consciência, aliás, parece ser mesmo uma das estratégias temáticas tentadas pelas crônicas em prosa contemporânea:

Compreendida desse modo [isto é, como herdeira da épica, do romance e da poesia], a crônica é ela própria um fato moderno, submetendo-se aos choques da novidade, ao consumo imediato, às inquietações de um desejo sempre insatisfeito, à rápida transformação e à fugacidade da vida moderna, tal como esta se reproduz nas grandes metrópoles do capitalismo industrial e em seus espaços periféricos. À primeira vista, como parte de um veículo como o jornal, ela parece destinada à pura contingência, mas acaba travando com esta um arriscado duelo, de que, às vezes, por mérito literário intrínseco, sai vitoriosa. Não raro ela adquire assim, entre nós, a espessura de texto literário, tornando-se, pela elaboração da linguagem, pela complexidade interna, pela penetração psicológica e

social, pela força poética ou pelo humor, uma forma de conhecimento de meandros sutis de nossa realidade e de nossa história. Então, a uma só vez, ela parece esquivar-se da corrosão dos anos, como se nela se pudesse sempre renovar, aos olhos de um leitor atual, um teor de verdade íntima, humana e histórica, impresso na massa passageira dos fatos esfarelado-se na direção do passado (ARRIGUCCI Jr. 2001, p. 53).

A ideia de eternidade em Habermas, por sua vez, sugere-nos a carência de consciência da qual o *modus vivendi* do sujeito contemporâneo é sintoma. Seu *habitat* – a urbe – é marcado pela transitoriedade dos fatos que ela mesma cria em sua fugacidade usual. Arrigucci Jr. também nos fala dessa eternidade que a crônica tenta encontrar evitando sua própria “corrosão”, como se a eternidade textual que o cronista pretende fizesse da crônica uma rota de fuga possível para essas “inquietações de um desejo sempre insatisfeito”.

A força semântica da crônica literária e musical de Chico Buarque é reiterada em *Estorvo* a partir da justaposição contínua dos elementos da transitoriedade aos acontecimentos da vida moderna:

5 A CRÔNICA-CANÇÃO DE CHICO BUARQUE

O governo tentou marginalizar a Universidade. E, com isso, tornou-se, ele próprio, um marginal. Detalhe esclarecedor que precisa ser divulgado. Os alunos expulsos da vida universitária foram os mesmos que, através de árdua campanha, conseguiram, em 63 e 64, duplicar as vagas na Faculdade de Filosofia (*Os Estudantes*, 1964, CONY, 2004, p. 135).

5.1 A CRÔNICA-CANÇÃO DE CHICO BUARQUE: DE *CHRONOS* A *KAIRÓS*⁴⁸

Segundo Bosi (1994, p. 13-14), foi comum no reduto da intelectualidade brasileira do início do século XX, numa reação mesmo à tendência europeizante que rondava os bastidores da cultura, a releitura dos cronistas de viagem como Pero Vaz de Caminha, Pero Lopes e Sousa (1530), Pero Magalhães Gândavao (1576), Fernão Cardim (1583), Gabriel Soares de Sousa (1587), Ambrósio Fernandes Brandão (1618), como também da crônica jesuítica de Pe. Manuel da Nobre e Fr. Vicente do Salvador (1627) dentre outros.

A finalidade desse reencontro com as origens literárias do País era a de que, a partir dele, se conseguisse retomar naqueles textos as imagens e a dinâmica das relações simbólicas dispersas da identidade nacional. Buscava-se ainda naquelas obras o reavivamento cultural, por intermédio da recuperação, da reunião e de releituras de expressões significativas do caráter do nativo, da “cor” da terra, da dimensão da paisagem, do substrato social e tudo mais, enfim, que pudesse servir de fundamento ideológico para a autoafirmação do Brasil e de seu povo como nação frente ao crescente impulso de dominação estrangeira:

Seguindo a tendência do momento e de outros gêneros, a crônica se convertia num meio de mapear e descobrir um País heterogêneo e complexo, largamente desconhecido de seus próprios habitantes, caracterizado pelo desenvolvimento histórico desigual, de modo que o processo de modernização podia ser acompanhado pelos contrastes entre bolsões de prosperidade e vastas áreas de miséria, e o próprio mundo moderno parecia nascer de mistura com traços remanescentes de velhas estruturas da sociedade tradicional (ARRIGUCI Jr. 2001, p. 63).

Atualmente, os impulsos de dominação ocultos sob a roupagem da dissimulação ideológica ou legitimados pela inércia dos intelectuais parece ter perdido muito de sua força ostensiva. Contudo, um pouco mais distante de uma

⁴⁸ **Kairos** (*καιρος*) é uma antiga palavra grega que significa "o momento certo" ou "oportuno". Os gregos antigos tinham duas palavras para o tempo: *chronos* e *kairos*. Enquanto o primeiro refere-se ao tempo cronológico, ou sequencial, esse último é um momento indeterminado no tempo em que algo especial acontece. É usada também em teologia para descrever a forma qualitativa do tempo, o "tempo de Deus", enquanto *chronos* é de natureza quantitativa, o "tempo dos homens". Em síntese pode-se dizer que o tempo humano (medido) é descrito em horas e suas divisões e anos em suas divisões. Enquanto que o termo *Kairós* que descreve "o tempo de Deus" não pode ser medido e sim vivido (disponível em <http://pt.wikipedia.org/wiki/Kairos>).

aspiração pela solidificação da identidade nacional, os desejos hoje são os da reconciliação do sujeito consigo mesmo e com a qualidade perdida de seu *habitat* e *modus vivendi*, e os autores que a tal tarefa se dedicam também são de índole diversa.

Sem ficar aquém da magnitude literária de cronistas contemporâneos consagrados como Carlos Heitor Cony, Carlos Drummond de Andrade, Rubem Braga, Moacyr Scliar, Luis Fernando Veríssimo, Manuel Bandeira, Ignácio de Loyola Brandão, Mário Quintana, e um sem fim de nomes importantes, Chico Buarque também compõe suas crônicas-canções.

Nelas, alegoriza os pontos fundamentais do que seria a nossa verdadeira história ou dinâmica do convívio social, como explica-nos José Miguel Wisnik:

As consequências da inclinação extravagante e singular a fazer do mundo um brinquedo estão estampadas em muitas manifestações da cultura, que oscilam ambivalentemente entre a tragédia e o carnaval, como é o caso, mais agônico e dilacerado, do romance *Macunaíma*, de Mário de Andrade (publicado no mesmo ano do “Manifesto oswaldiano”). As relações entre o desenvolvimento do futebol brasileiro, suas síndromes e vicissitudes [...] são inseparáveis, ao mesmo tempo, do fato de que o Brasil se faz reconhecer, mundialmente, pela produção de uma espécie de tecnologia de ponta do ócio, do qual a música e o futebol são os sinais mais evidentes e refinados (WISNIK, 2008, p. 181).

Chico Buarque é capaz de catalisar, como músico e escritor, essas mesmas forças paradoxais e pulsantes da cultura brasileira. Os cronistas, a seu modo, escrevem o que Bakhtin chamou no romance e demais gêneros literários de “atualidade inacabada⁴⁹”. Isto é, eles registram o nosso *modus vivendi*, contam as nossas mazelas e até apaziguam a nossa volição de vingança, todos os dias em suas crônicas e, ainda assim, no dia seguinte, têm de fazer tudo de novo, pois o homem padece de uma constante atualidade inacabada em sua vida. Ou seja, ainda que ele, homem, viva no dia de hoje agruras ou felicidades, nada lhe garante que no amanhã, não terá um encontro marcado com as mesmas alegrias e decepções. Esse mito do eterno retorno das contingências existenciais sobre o homem, é o que Bakhtin chamou de “atualidade inacabada”, pois ela nunca termina, contudo, sempre

⁴⁹ Diante do romance todos os gêneros começam a ressoar de maneira diferente. Tem início um longo conflito pela romancização dos outros gêneros, pelo engajamento deles na zona de contato com a atualidade inacabada (BAKHTIN, 1998, p. 427).

recomeça, e tem seu retrato estampado nas letras de todas as crônicas, todos os dias, por que:

Todo dia o sol levanta / E a gente canta ao sol de todo dia / Finda a tarde a terra cora / E a gente chora Porque finda a tarde / Quando a noite a lua mansa / E a gente dança venerando a noite (“Canto do povo de um lugar”, Caetano Veloso, *Jóia*, 1975).

Paralelamente, percebemos hodiernamente que a crônica é um tipo de texto que trata quase que exclusivamente, assim como grande parte do cancionário buarqueano⁵⁰, de atos e fatos da vida e do convívio das pessoas incidentes na órbita das cidades, nas modernas urbes tecnológicas e industriais:

Compreendida desse modo, a crônica é ela própria um fato moderno, submetendo-se aos choques da novidade, ao consumo imediato, às inquietações de um desejo sempre insatisfeito, à rápida transformação e à fugacidade da vida moderna, tal como esta se reproduz nas grandes metrópoles do capitalismo industrial e em seus espaços periféricos (ARRIGUCCI Jr., 2001 (b), p. 53).

Entretanto, podemos associar à essa imagem cidadina *grosso modo* também sobrevivente num mundo cada vez mais *high tech*, uma ideologia passadista, nos termos do que nos diz Clifford Geertz, num texto em que ele se propõe a compreender e interpretar as culturas.

Geertz (1989), em dado instante, ao discorrer sobre as relações simbólicas que os homens, em seus respectivos eixos comportamentais e de pensamento, devidamente inseridos em seus contextos socioculturais podem estabelecer com a sociedade de sua época, estabelece uma interessante via de comparação entre os gêneros literários tragédia e a crônica:

⁵⁰ Vejamos alguns dos muitos títulos que tratam desse *leit motiv*: “Meu Refrão”, 1965; “Pedro Pedreiro”, 1965; “A Banda”, 1966; “Quem te viu, quem te vê”, 1966; “Roda-viva”, 1967; “A Televisão”, 1967; “Ela Desatinou”, 1968; “Sabiá”, 1968; “Gente Humilde”, 1969; “Umas e Outras”, 1969; “Apesar de Você”, 1970; “Construção”, 1971; “Cotidiano”, 1971; “Deus Lhe Pague”, 1971; “Fado Tropical”, 1972-1973; “Vence na vida quem diz sim”, 1972-1973; “Cálice”, 1973; “Mambordel”, 1975; “Milagre Brasileiro” (Julinho da Adelaide), 1975; “Sem Açúcar”, 1975; “Vai Levando”, 1975; “Vai Trabalhar, Vagabundo”, 1975; “Meu Caro Amigo”, 1976; “O que será” (à flor da pele), 1976; “O que será” (à flor da terra), 1976; “História de Uma Gata”, 1977; “O Casamento dos Pequenos Burgueses”, 1977-1978; “Geni e o Zepelim”, 1977-1978; “Homenagem ao Malandro”, 1977-1978; “Ópera”, 1977-1978; “Pivete”, 1978; “Bye Bye, Brasil”, 1979; “Hino de Duran”, 1979; “Linha de Montagem”, 1980; “Vida”, 1980; “Moto-contínuo”, 1981; “O Meu Guri”, 1981; “As Vitrines”, 1981; “Na carreira”, 1982; “Brejo da Cruz”, 1984; “Vai Passar”, 1984; “Hino da Repressão” (segundo turno), 1985; “Rio 42”, 1985; “Show Biz”, 1985; “Baticum”, 1989; “O Futebol”, 1989; “Biscate”, 1993; “Paratodos”, 1993; “Assentamento”, 1997; “Carioca”, 1998; “Iracema Voou”, 1998; “Ode aos Ratos”, 2001; “Veneta”, 2001; “Subúrbio”, 2006.

Outra comparação que muitas vezes ocorre ao observador ocidental é com as peças de Shakespeare e crônicas da época. As longas cenas formais nas cortes, com mensageiros indo e vindo, intercaladas com cenas transitórias, rápidas, sem intervalo, nos bosques ou ao longo dos caminhos, a trama dupla, os palhaços falando uma linguagem comum, popular, cheia da sabedoria popular, caricaturando a atuação dos nobres senhores que empregam uma linguagem superior, repleta de incitações à honra, à justiça e ao dever, e a guerra final, que, como a de Shrewsbury e de Agincourt, deixam o vencido derrotado, mas ainda nobre – tudo isso sugere dramas históricos de Shakespeare (GEERTZ, 1989, p. 151).

Num olhar mais atualizado, acreditamos que mesmo os primeiros cronistas citados por Bosi (1994) poderiam ser revisitados por intelectuais de hoje como ponderou Geertz. A partir das crônicas do passado fica mais clara nos dias de hoje a visualização do território sociocultural que serviu no decorrer do tempo de base para as lutas simbólicas na busca pela identidade em suas mais distintas manifestações, lutas as quais, aliás, são ainda hoje inequívocas e amplamente verificável teoricamente pelos Estudos Culturais:

Quando os dominados nas relações de forças simbólicas entram na luta em estado isolado, como é o caso nas interações da vida cotidiana, não têm outra escolha a não ser a da aceitação (resignada ou provocante, submissa ou revoltada) da definição dominante de sua identidade ou da busca da *assimilação* a qual supõe um trabalho que faça desaparecer todos os sinais destinados a lembrar o estigma (no estilo de vida, no vestuário, na pronúncia, etc.) e que tenha em vista propor, por meio de estratégias de dissimulação ou de embuste, a imagem rente destas estratégias que encerram o reconhecimento da identidade dominante (BOURDIEU, 2005, p. 124).

Para nós, esse cotejamento do cronista de viagem do passado com o cronista de jornal contemporâneo se apresentaria como oportunidade *sui generis* para que pudéssemos reunir, numa mesma seara de referências, vários dos elementos que compõem os blocos temáticos das crônicas-canções de Chico Buarque. Contudo, por uma questão de recorte do *corpus*, nosso ponto de contato está adstrito à contemporaneidade, o que não invalida a comparação realizada por Geertz (1989).

Noutros termos, quer as crônicas sejam encaradas pelo viés de “textos-registro do cotidiano”⁵¹ histórico, quer sejam vistas como “contadoras de histórias”⁵², ou ainda como “alegorias do existir contemporâneo”⁵³, suas temáticas, numa visão diacrônica denotam perfeito cabimento de seus elementos significantes com uma flexibilidade estrutural de gêneros, de imagem, de prosa ou verso que nos permite encontrá-las (historicizando, registrando ou metaforizando) em filmes, na TV, em contos, em romances, no teatro, na poesia e mesmo nas canções de Chico Buarque.

Nos versos buarqueanos de “Linha de Montagem” (Chico Buarque, 1980, WERNECK, 2006, p. 301) “Pensa pensa pensamento / tem sustém sustento / Fé café com pão”, percebe-se (como veremos no subtítulo *A Crônica-canção de Chico Buarque*) que a época é outra se comparada ao contexto shakespereano, por exemplo, mas alegoricamente nota-se a pujança do paradigma ideológico de opressão pela subsistência, cuja determinação é contínua e se fez recentemente presente.

Em certa medida, o que Chico Buarque apresenta em seu poema musicado é também uma atualidade inacabada, é também um registro da sociedade de seu tempo como igualmente o fizera Shakespeare em sua tragédia, ou como cantou Caetano Veloso com o seu canto de um povo de algum lugar.

A partir do instante em que se vê a pertinência do encaixe do exposto por Geertz nas linhas em destaque de Chico Buarque, acreditamos que tenha sido salutar o delineamento de alguns aspectos socioculturais da contemporaneidade, desde que nos sirvam de suporte para continuarmos nossas reflexões sobre a obra do escritor e compositor em questão.

⁵¹ “Lembrar e escrever: trata-se de um relato em permanente relação com o tempo, de onde tira, como memória escrita, sua matéria principal, o que fica do vivido – uma definição que se poderia aplicar igualmente ao discurso da História, a que um dia ela deu lugar. Assim, a princípio ela foi crônica histórica [...]” (ARRIGUCI JR., 2001, p. 51).

⁵² “Tal gênero supõe uma sociedade para a qual importa a experiência progressiva do tempo, um passado que se possa concatenar significativamente, a História, enfim, e não apenas um tempo cíclico ou repetitivo, implicado noutra forma de narrativa – o mito. [...] Hoje, porém, quando se fala em crônica, logo se pensa num gênero muito diferente da crônica histórica. Agora se trata simplesmente de um relato ou comentário de fatos corriqueiros do dia a dia, dos *faits divers* [...]”. (ARRIGUCI JR., 2001, p. 52).

⁵³ “Compreendida desse modo, a crônica é ela própria um fato moderno, submetendo-se aos choques da novidade, ao consumo imediato, às inquietações de um desejo sempre insatisfeito, à rápida transformação e à fugacidade da vida moderna, tal como esta se reproduz nas grandes metrópoles do capitalismo industrial e em seus espaços periféricos” (ARRIGUCI JR., 2001, p. 53).

5.2 A CRÔNICA-CANÇÃO DE CHICO BUARQUE: O PALIMPSESTO E AS CRÔNICAS

Nesse instante de nosso trabalho, propomo-nos a resgatar brevemente, em meio aos inúmeros estudos das teorias do texto e da tradução, a ideia do palimpsesto, cujo conceito apresentamos no tópico de introdução de nossa tese, aplicando-o às crônicas e, particularmente, às crônicas-canções de Chico Buarque.

Não estamos querendo dizer que o que dissemos sobre o palimpsesto seja por nós considerado como uma “teoria”, tampouco palavra ou conceito adstrito à seara de estudos sobre a tradução de textos.

O que salientamos aqui é que vemos relevância nessa ideia, uma vez que nos diz Rosemary Arrojo que o palimpsesto, numa prática de tradução, pode dizer muito a respeito do texto que é apagado e sobre sua nova versão. Ou seja, o texto de partida, aquele que é vertido para uma outra língua (que se torna, então, texto de chegada), ainda pode estar sempre-presente no novo texto, isto é, no nosso caso, nas eventuais releituras dos poemas-canções ou das crônicas.

Entendemos também a crônica e extensivamente a crônica-canção, portanto, como contingentes desse sentido amplificado pelo horizonte do palimpsesto. Noutros termos, vemos que ao compreender as crônicas como uma modalidade de texto capaz de apreender de modo ímpar, seja em prosa ou em verso, detalhes dos comportamentos e manifestações socioculturais e político-comportamentais do dia a dia da sociedade, as estamos enxergando também sob a ótica dos textos de partida e de chegada como ocorre na tradução. Ou seja, como textos de partida, as crônicas que assimilam as manifestações socioculturais e os comportamentos humanos, e como textos de chegada, as crônicas-canções, uma vez que seriam “traduções” em verso de tudo isso.

Por isso, essa tarefa de “traduzir” aspectos socioculturais de uma linguagem essencialmente em prosa para uma linguagem em verso pode ser imensamente complexa, envolvendo meandros de significação tão intensos quanto os que são exigidos numa tradução de texto escrito para texto cantado, já que os “rastros” do texto “traduzido”, ou seja, do “texto sociocultural” em prosa transformado

em texto em verso ainda podem estar visíveis nas entrelinhas das crônicas-canções nas quais se tornaram.

Sob essa perspectiva, o palimpsesto na tradução atua como ferramenta de reprodução de um paradigma cultural, quando da transposição de fatos ocorridos na semiótica sócio comportamental, por exemplo, para a do texto escrito. Nessa transposição, as inferências pessoais do cronista ou do prosador não mais nos remeteriam necessariamente à realidade objetiva. Por ser tão comumente vivenciada, esse trabalho de transcodificação pede, muitas vezes, altos níveis de abstração por parte de quem o realiza, no nosso caso, os cronistas e, conseqüentemente, de subjetivação.

Além disso, não raro, nos reconhecemos nas entrelinhas das crônicas de jornal. Igualmente, nos distinguimos nas crônicas-canções, embora enxerguemos em tais textos muito mais elementos simbólicos e fatos recriados do que aqueles efetivamente experienciados pelo poeta-compositor.

Vemos nisso que os textos das crônicas e crônicas-canções estão *traduzindo*, ou melhor, recompondo nossas próprias histórias diante de nossos olhos e ouvidos e mesmo assim acatamos essa “nova” realidade que as crônicas e crônicas-canções nos contam como se fossem realmente as nossas, ainda que grandemente modificadas, ora pelo prosador da crônica de jornal, revista, ora pelo poeta-compositor da crônica-canção. Isso ocorre porque elas podem mesmo expressar as nossas histórias, ou ainda porque gostemos mais do modo como os cronistas ou poetas-compositores as recontam para nós.

Jorge de Sá nos diz que “A linguagem jornalística desempenha a função poética no momento em que recria a notícia captando o seu misterioso encantamento” (SÁ, 2008, p. 32). Assim, sentimos agir sobre a nossa realidade a força da crônica em prosa e da crônica-canção como traduções poéticas e palimpsestas que nos reexplicam todos os dias nos jornais, nos rádios, por que:

O texto, como signo, deixa de ser a representação “fiel” de um objeto estável que possa existir fora do labirinto infinito da linguagem e passa a ser uma máquina de significados em potencial. A imagem exemplar do texto “original” deixa de ser, portanto, a de uma sequência de vagões que contêm uma carga determinável e totalmente resgatável. Ao invés de considerarmos o texto, ou o signo, como um receptáculo em que algum “conteúdo” possa ser depositado e mantido sob controle, proponho que sua imagem exemplar passe a ser a de um *palimpsesto* (ARROJO, 2003, p. 23).

Divisamos, assim, que pode ocorrer a operação do palimpsesto nas crônicas e crônicas-canções, quando, no caso da crônica impressa, vê-se que o dia vai passando, e esse passar lentamente do tempo age sobre a memória que o cronista tem dos fatos como o reagente químico o fazia nos pergaminhos.

Com o fluir das horas, vagorosamente vamo-nos apercebendo de que sob a trama textual da crônica em prosa há uma realidade que nos expia, à espreita de um vacilo, esperando para acontecer de novo e novamente ser capturada e recriada por um cronista que a congele momentaneamente nas páginas dos jornais, das revistas, senão do modo como de fato as cenas aconteceram, ao menos do modo como ele creu que em sua lembrança foram registradas.

Também a crônica-canção ressentiria desse mesmo sintoma. A medida de sua de sua existência e eficácia na memória do poeta-compositor é dada pelo tempo de sua permanência na memória de seu público. Essa medida é normalmente delimitada pelas estratégias de consumo engendradas pelo mercado consumidor e pode ser aferida pelo tempo de permanência das canções nas *paradas do sucesso*.

Ela existe como narradora de fatos enquanto puder durar na memória auditiva do público. Quando sua fama perde força e espaço na memória, quando a prateleira do consumo se renova, ela também perde parte de seu carisma, e também parte deste seu charme de formato interpretante da realidade se esvai perdido nas teias de aranha da lembrança, aguardando seu renascimento ao cingir de seus acordes.

Contudo, do mesmo modo que a crônica tradicional em prosa nasce e morre com o nascer e o findar das lembranças de um dia de 24 horas, a crônica-canção também mede sua existência com a régua do mercado, a qual é esquadrihada pelo intervalo entre o *sucesso* e o *esquecimento*.

Mas, ainda assim, a mesma realidade que espreita ininterruptamente o cronista de jornal e o incita a reviver os mesmos eventos do dia anterior numa próxima crônica de jornal ou revista, também motiva o poeta-compositor que as reencontra sob a túnica surpreendente de temas poéticos e as transforma em novas canções, reiteradamente afeitas a continuar nos explicando e nos revelando as facetas socioculturais que estavam escondidas dentro de nós mesmos, aguardando seu momento para serem reveladas.

Sob o domínio de um ritmo de fazer existir a palavra escrita e cantada, cronistas e poetas-compositores se sentem compelidos, mesmo sem saber exatamente o porquê, a repaginar as nossas histórias:

Tinha saído de casa para descansar de algum trabalho enfadonho através da caminhada e dos olhares que ele atrai. Enquanto ia pela rua em que moro, fui tomado, de repente, por um ritmo que se impunha e que logo me deu a impressão de um funcionamento estranho. Como se alguém estivesse usando minha *máquina de viver*. Um outro ritmo veio então reforçar o primeiro, combinando-se com ele; e estabeleceram-se não sei que relações *transversais* entre essas duas leis (estou explicando da maneira que posso). Isso estava combinando o movimento de minhas pernas andando e não sei que canto que eu murmurava, ou melhor, que se murmurava *através de mim*. Essa composição se tornou cada vez mais complicada e logo ultrapassou em complexidade tudo o que eu podia produzir racionalmente de acordo com minhas faculdades rítmicas comuns e utilizáveis. Nesse momento, a sensação de estranheza da qual falei tornou-se quase penosa, quase inquietante (p. 206). [...] Depois de vinte minutos, o encanto se desvaneceu bruscamente; deixando-me, na margem do Sena, tão perplexo quanto a pata da Fábula que viu sair um cisne do ovo que havia chocado. Depois que o cisne voou, minha surpresa se transformou em reflexão. [...] Por que contei isso? Para pôr em evidência a diferença profunda que existe entre a produção espontânea através do espírito – ou melhor, através do *conjunto de nossa sensibilidade* – e a fabricação de obras (p. 207). [...] A poesia é uma arte da linguagem. A linguagem, contudo, é uma criação da prática (VALERY, 1991, p. 206-207).

Quando da transposição de fatos sociais, culturais ou comportamentais em crônicas em prosa por um Rubem Braga, Carlos Drummond de Andrade, João do Rio, Machado de Assis ou Carlos Heitor Cony, por exemplo, ou nas crônicas em versos de Chico Buarque, podemos enxergar nelas resíduos da “outra língua”, melhor dizendo, da semiótica anterior que lhes servia de suporte para existir.

Esse efeito residual que caminha perdido e silente entre o amanhecer e o anoitecer de um dia na prosa, aparece também entre a fama e o esquecimento de um sucesso musical. E ainda resiste entre nós como se fosse uma entidade fantasma, caminhando na multidão, esperando para ser “poeticamente surpreendida” por um cronista ou poeta, como já nos disse Massaud Moisés (MOISÉS, 1999, p. 100).

Ao lermos e ou cantarmos essas crônicas, não estamos mais repetindo as mesmas experiências que essas narrativas capturaram e congelaram.

Nas crônicas e crônicas-canções, além de as vermos reformuladas pelas inferências e subjetividades de seus autores, encontramos fortes indícios dos resíduos de sua etapa anterior de vida.

Pela acuidade visual dos cronistas e poetas-compositores, detalhes que sequer supúnhamos existir estão agora nos chamando a atenção, exigindo-nos reflexão atenta, e também nos revelando co-criadores e partícipes das histórias e fatos continuamente recontados.

Também por essa razão, pela percepção de detalhes que até então não conseguíamos perceber, é que as crônicas em prosa e as crônicas-canções podem ser palimpsestos. Os detalhes, as minúcias de existências que elas nos permitem recuperar nessas releituras, ao mesmo tempo em que nos permitem entrever o texto velho oculto sob o texto novo, também nos permite reativar na mente mecanismos de percepção entorpecidos pela nossa pressa de viver, pela nossa afobação de existir sencientes, inconscientemente onipresentes: “À pressa de escrever, junta-se a de viver. Os acontecimentos são extremamente rápidos, e o cronista precisa de um ritmo ágil para poder acompanhá-los” (SÁ, 2008, p. 11).

Assim, a pretensa objetividade que se queira projetar no curso dessa transposição seria transformada em subjetividade, em alegoria, em metáfora, na medida exata da capacidade de manipulação linguística do cronista ou do poeta-compositor.

A subjetividade nessa tradução do sensorial vivido para a experiência da escrita é condição *sine qua non* para a transcodificação poética dos fatos, pois sem ela a crônica e a crônica-canção perderiam seu *status* de gênero literário, e a crônica-canção, também seu lugar como poema.

5.3 A CRÔNICA-CANÇÃO DE CHICO BUARQUE: ALGUMAS INTERFACES

Buscando em novos termos uma melhor compreensão das crônicas e crônicas-canções, podemos nos perguntar sobre quando cronistas e poetas começam a produzir sentidos em seus textos? E quais os passos percorridos para a resignificação da linguagem cotidiana apresentada a eles?

Cronistas e poetas, com a matéria bruta dos fatos sociais, exercem uma lapidação simbólica, retirando deles o seu brilho mais intenso, até então oculto sob a poluição do desdém e da pressa de viver contemporâneas.

Na crônica-canção “Linha de Montagem” vê-se que é emblemática a estratégia palimpsesta dessa tentativa de ressignificação dos factuais, em que a habilidade de construção simbólica de Chico Buarque se associa, em determinados momentos, à macrodinâmica da produção fabril, a partir da criação do neologismo “engrenagente”:

Pensa pensa pensamento / tem sustém sustento / Fé café com pão / com pão / com pão companheiro / pára paradeiro / mão irmão irmão / Na mão, o ferro e ferragem / o elo, a montagem do motor / e a gente dessa engrenagente / dessa engrenagente / dessa engrenagente sai maior / as cabeças levantadas / máquinas paradas / dia de pescar / pois quem toca o trem pra frente / também de repente / pode o trem parar (“Linha de Montagem”, Chico Buarque, 1980. In: WERNECK, 2006, p. 301).

No excerto da canção acima, verificamos a coexistência textual e simbólica de inúmeras referências à realidade objetiva, da vida prática das pessoas.

Vários horizontes semânticos relacionados à sociedade contemporânea, tais como a luta de classes, a questão da sobrevivência e a intensa carga horária de trabalho podem se entrecruzar ali.

Essas remissões ao mundo real estão de um modo geral, também presentes em nossa cultura e no nosso ideário estético desde o Renascimento⁵⁴.

Inês C. Inácio e Tânia Regina de Luca (1991) lembram que sobreviver, antes do Renascimento, na Idade Média, por tantas vezes, foi muito mais uma questão de fé do que fruto de uma condição efetiva para se continuar vivendo. O forte viés religioso da Era Medieval parece ter sido o palimpsesto de “Linha de Montagem”, isto é, a fé medieval seria o substrato ancestral do *modus vivendi* da Idade Média, a qual deu origem à metáfora “engrenagente” na crônica-canção de Chico Buarque:

⁵⁴ A concepção naturalista e científica do mundo é uma criação do Renascimento, sendo a preocupação científica e a metodização da natureza inovações renascentistas. A realidade passa a ser observada e analisada e os dados da experiência são registrados consciente e coerentemente. A peculiaridade desse estilo não é a transformação do artista em observador da natureza, mas o fato de a obra de arte ter se transformado em *estudo* da natureza. Mesmo nas representações religiosas, observa-se que se trata de uma arte voltada para o mundo imediato (CADEMARTORI, 1993, p. 18-19).

Já no século I d. C., a relativa paz, segurança e estabilidade conquistadas fazem-se acompanhar de um desequilíbrio que não é apenas social, mas também moral, e que tende a agravar-se nos séculos posteriores. [...] o sentimento de degeneração leva a um profundo pessimismo em relação ao futuro, a um senso aguçado da fragilidade humana, e a ideia da morte torna-se obsessiva. [...] Busca-se um Deus que se pudesse amar, que protegesse nesse mundo e ao mesmo tempo garantisse a salvação eterna (INÁCIO; LUCA, 1991, p. 13-14).

Chico Buarque, ao realizar a sua crônica-canção “Linha de Montagem”, nos permite também propor, a partir dela, a conjunção do signo “fé”, com o signo “pão”, exatamente no seu verso “Fé café com pão / com pão / com pão companheiro”.

Nesse verso, se restaura esta contingência medieval regida pelo mote “fé”, compondo-se um trocadilho pela superposição da máxima “pão e circo” anterior ao medievo. Contudo, no contexto histórico e social do poema cantado buarqueano, essa alegoria é recuperada pelo neologismo *engrenagente*, numa espécie de releitura dos padrões greco-romanos de cultura, transformando o *pão e circo* e “máquina de enganar gente”, a qual faria bastante sentido também, se lida sob os signos do “pão” e da “fé”.

Vê-se também que os indícios de cultura popular que reiterariam o modo palimpsesto da fé como ligação entre as duas épocas, estão presentes na dinâmica do exercício dessa “fé” como condição da própria subsistência.

Esse caráter popular é reiterado ainda no verso “dia de pescar” – a pescaria, para a cultura do povo, é como um carnaval que pode acontecer em todos os finais de semana. Igualmente ao carnaval, a pescaria também é uma atitude sem padrão, que inverte as hierarquias sociais e nessa operação consistiria sua harmonia.

Sem data fixa e marcada para acontecer, o carnaval é um dia de festa, é ao mesmo tempo uma comunhão e dissensão com os deuses, um período de desabafo, que coroa uma ilusão transitória e rápida de liberdade. No curso dessa ilusão, seus personagens, que na vida real são nobres, chefes, ricos, podem perfeitamente se tornarem aprendizes ou mesmo subalternos temporários de seus serviçais: ocorre, assim, uma inversão do *status quo*.

O carnaval é também tema objetivo ou transversal de vários poemas-canções de Chico Buarque. E esse mesmo carnaval, ao mesmo tempo em

que subverte a lógica regrada da fé, como exercício promissor do temor que recairá sobre os homens que pecarem, uma vez que o carnaval inspira uma total liberalidade, é também agregador de valores sociais mais conservadores, na medida em que na sua realização, a própria desarmonia social é que constitui seu principal elemento de conformação:

As festas, então, são momentos extraordinários marcados pela alegria e por valores considerados altamente positivos. A rotina da vida diária é que é vista como negativa. Daí o cotidiano ser designado pela expressão *dia a dia* ou, mais significativamente, *vida* ou *dura realidade da vida*. Em outras palavras, sofre-se na *vida*, na rotina impiedosa e automática do cotidiano, em que o mundo é reprimido pelas hierarquias do poder e do “sabe com quem está falando?”, e, obviamente, do “cada coisa em seu lugar” (DAMATTA, 1997, p. 52).

Do mesmo modo, entendemos que o corre-corre dos mensageiros na Idade Média aventados anteriormente por Geertz (1989, p. 151) catalisa essa engrenagem social de movimento ininterrupto no neologismo buarqueano retratado no vocábulo “engrenagente”.

A tomada de consciência que se exprime pela ideia de que “a gente dessa engrenagente sai maior, de cabeça levantada”, oferece ao leitor a possibilidade de sentir simbolicamente a justiça conquistada, de uma honra lavada, mesmo que tardiamente, de sentir a sensação de certa dignidade, ainda que insalubre, mas que permite ao subordinado ser instantaneamente melhor do que seu senhor, isto é, o utópico desejo de igualdade entre as pessoas que se materializa na ilusão do carnaval, também pode acontecer no chão de fábrica.

A sabedoria popular aludida por Geertz reifica-se na imagem da insurreição velada nos versos finais de “Linha de Montagem”: “pois quem toca o trem pra frente / também de repente / pode o trem parar”. Outra imagem que a letra dessa canção também nos permite recuperar, é a do filme *Tempos Modernos*, de Charles Chaplin. Nesse filme, de 1936, o personagem Carlitos, o vagabundo, demonstra tragicomicamente o processo de substituição do homem pelas máquinas.

Parar esse “trem capitalista e social”, embora sábio, do ponto de vista da qualidade de vida, seria um procedimento semelhante ao proletário ou ao telespectador que desejasse desligar um televisor no momento em que estivesse

sendo veiculada uma programação desinteressante, acreditando que, assim fazendo, poderia interromper a existência do fato na vida real.

Simplesmente desligar o aparelho de TV não implica em mudar coisa alguma. Deter a engrenagem do sistema de opressão capitalista fazendo uma greve, por exemplo, não muda a política econômica, não muda a imagem social:

O absurdo não é o que está no vídeo, mas qualquer imagem que se pense em usar para substituir a primeira, portadora da condição de verdade irrecorrível. Reformular as imagens televisivas é inviável, questioná-las é somente acionar a loucura. O estatuto de expressão da verdade adquirido pela televisão já não pode ser enfrentado com facilidade (SIMON, 1999, p. 95).

A cidade-mercado, por sua vez, não se desvirtua de sua lógica, não abandona o que lhe dá mais lucro:

Em uma época em que a cidade, a esfera pública, é ocupada por agentes que calculam tecnicamente suas decisões e organizam tecnoburocraticamente o atendimento às demandas, segundo critérios de rentabilidade e eficiência, a subjetividade polêmica, ou simplesmente subjetividade, recolhe-se ao âmbito privado. O mercado reorganiza o mundo público como palco do consumo e dramatização dos signos de *status* (GARCIA-CANCLINI, 1997, p. 284).

A engrenagem não pode parar, assim como ao progresso não se pode pôr freios. E se, na cidade-mercado, vemos as “máquinas paradas” já que é “dia de pescar / pois quem toca o trem pra frente / também de repente / pode o trem parar”, isso aconteceu não foi por mudança das coisas não, foi por mera distração ou concessão utópica e temporária de felicidade por parte de quem realmente manda no sistema, autorizando aos seus respectivos subordinados um gozo esporádico dentro de nossa “máquina de viver”.

5.4 A CRÔNICA-CANÇÃO DE CHICO BUARQUE: SELEÇÃO DO *CORPUS*

A partir daqui, realizaremos análises de alguns poemas-canções compostos por Chico Buarque e seus parceiros, a fim de tentarmos confirmar ou

refutar a partir deles a hipótese de suas respectivas leituras não apenas como poemas musicados canções, mas também como crônicas em suas várias classificações já discutidas.

Mesmo porque, temos notícias abaixo de que noutros tempos o próprio Chico ensaiou passos na direção do gênero crônica, modalidade textual na qual tinha por inspiração Rubem Braga⁵⁵.

Dentre o amplo espectro da produção cultural de Chico Buarque, temos o registro de que ele escreveu uma crônica em prosa. José Miguel Wisnik, em sua obra *Veneno Remédio – o futebol e o Brasil* resgata esse texto perdido em meio à força da história musical buarqueana, crônica na qual o então cronista incidental Chico Buarque falava sobre o futebol:

Eram eles os donos da bola, marca Mac Gregor, quando sem refletir a desembarcaram na América do Sul, um século atrás. No Rio, em São Paulo, em Buenos Aires, os ingleses detinham, além de todas as bolas, o monopólio das chuteiras, das camisas listradas e dos campos de grama inglesa, como manda a regra, perfeitamente planos e horizontais. Em sensacionais torneios, com turno e retorno, jogavam então Inglaterra vs. Inglaterra. Aos nativos, além da liberdade de torcer por uma ou outra equipe, sobrava a alegria de catar e devolver as bolas, que já naquele tempo os britânicos catapultavam com frequência. Em 1895, segundo a crônica paulistana, confrontavam-se Railway Team e Gas Team, quando huma pelota imprensada entre dous atletas subiu aos céos e foi cair às mãos de hum assistente. D'improviso, o cidadão sequestrou a pelota. Metteu-a sob o braço e escafedeu-se no matagal, perseguido por dezenas de crioulos. Foi alcançado ao cabo de meia hora, às margens do rio Ypiranga. E celebrou-se alli, em terreno pedroso e cascalhudo, o primeiro jogo de bola entre brasileiros, com cinquenta actuanes e nenhum *goal-keeper* ("Donos do campo e donos da bola", Chico Buarque. In: WISNIK, 2008, p. 218-219).

Na canção "O Futebol" (Chico Buarque, 1989. In: WERNECK, 2006, p. 394), Chico fará em versos a tessitura de nossa história futebolística. Mas é da crônica anterior, da feita em prosa, que Wisnik ainda nos lembra abaixo:

⁵⁵“Em seu quarto de adolescente, na Rua Buri, Chico escrevia contos e crônicas, e subia, coração aos pulos, a escada de madeira na qual, muitas décadas mais tarde, toda a família, menos o patriarca, já falecido, se juntaria para uma festiva tomada de *Raízes do Brasil*, o documentário de Nelson Pereira dos Santos sobre Sérgio Buarque de Holanda”. E já mais tarde, vivendo as agruras da ditadura militar no Brasil, o já homem Chico Buarque vive isso: “E então percebeu que fora preciso tanto tempo de não-literatura para finalmente poder escrever. Não era mais como na época de *Fazenda Modelo*, quando o objetivo era driblar a Censura. Também já não havia, como no passado, o desejo adolescente de ser outra pessoa – o Rubem Braga que considerava o cronista do *Vebâmidas*, o jornalzinho do Colégio [...]” (WERNECK, 2006, p. 123).

A crônica inventa o nascimento futebolístico do Brasil seguindo mais ou menos o mesmo método do moleque: roubar a bola da narrativa histórica, que não tem como contar esse primórdio. A matriz do futebol brasileiro formulada pelo mito paródico de Chico Buarque é uma espécie de potencialização do princípio da continuidade erótica do futebol, para retomar a distinção de Nuno Ramos, como se ele se mantivesse distante do corte descontínuo do *sagrado*, tanto *em sua versão moderna arcaica* (o rito da conciliação dos opostos) (WISNIK, 2008, p. 220-221).

Dessa alusão acima de Wisnik ao fato de que possa haver uma relação entre a crônica e o futebol, depreendemos que a conexão simbólica que possa unir as duas vertentes culturais, possa dar-se pela apropriação do substrato de cultura popular e de fragmentos do cotidiano que em ambas ocorre. E nisso, por si, tem-se a um liame cultural que se, de um lado, pode aproximar futebol e literatura, também pode aproximar a canção “O Futebol”, da crônica “Donos do Campo e Donos da Bola”.

Vale lembrar também que não nos debruçaremos nesse momento somente em letras mais conhecidas, como “Apesar de Você”, “Cálice” e “O Meu Guri”, as quais, aliás, serão analisadas. Aparecerão em nossos estudos também textos pouco conhecidos do grande público, como o poema cantado “Amando sobre os Jornais” (1979), “Dr. Getúlio” (1983) e “Trapaças” (1989). Condição esta que, além de possibilitar a ampliação de nosso espectro de análise, também permite um recorte mais abrangente sobre a relação da obra de Chico Buarque com os pressupostos efetivos do gênero literário crônica.

Com o mesmo propósito de expansão, procuramos selecionar para a posterior escolha do *corpus* total, pelo menos uma canção de cada ano da carreira do poeta-compositor, a partir de 1965.

Lembramos que esta sequência deu-se assim, cronológica, por 25 anos ininterruptos, até chegarmos em 1989, quando este ciclo de cronista-compositor padeceu de certa descontinuidade.

Tanto isso parece se confirmar, que entre 1990 e 1995, do repertório produzido por Chico Buarque desde então, tivemos notícia apenas de uma letra (“Paratodos”, de 1993) que pudesse servir ao nosso propósito de estudá-la como crônica-canção. Essa canção, por sinal, apesar de extremamente interessante, acabou ficando fora de nosso *corpus*.

Entretanto, lembramos que 1991 foi o momento em que Chico publicou seu primeiro romance, *Estorvo*, lido aqui em nosso trabalho como um grande conto ou uma crônica alongada, e que em 1995, saiu o seu segundo, *Benjamim*.

Depois desse período como poeta da canção ou cronista-compositor, parece que Chico Buarque redirecionou sua veia poética, contudo, para a prosa.

Assumindo publicamente uma atmosfera pessoal e intelectual de reclusão, passa a morar longas temporadas fora do Brasil e, nesse novo ciclo de sua vida, publica seu terceiro romance, *Budapeste*, em 2003.

Não tendo mais tanto contato com as ruas, com as paragens tupiniquins, parece-nos natural que as letras de seus poemas-canções até deixassem de refleti-las, pelo menos não com a mesma força e brilho que o fizera nas quase três décadas iniciais de sua carreira.

Contudo, é valiosa a lembrança de que ele ainda nos brindaria, em meio ao *Estorvo* e *Budapeste*, com a crônica-canção “Assentamento”, e seu “Levantados do Chão”, as duas de 1997, esta última em parceria com Milton Nascimento. Vê-se que ambas as canções tematizam a eterna questão da posse e do uso da terra. Das duas, estudaremos apenas “Assentamento”, devido à coincidência temática e do ano.

Voltando ao ano de 1998, vemos que, na medida em que Chico reata laços com antigos parceiros musicais, especialmente Edu Lobo, sua estrela crônico-poética volta a brilhar na direção de nossos interesses nesta tese.

Traz à luz, então, em 1998 e para nossa felicidade, “Iracema Voou”. Bela canção sobre as migrações ilegais para os EUA.

Segue-se a *Iracema Voou*, entretanto, mais um intervalo. Tempo suficiente para termos, em 2001, a letra da canção “Ode aos Ratos”, composto com Edu Lobo.

E assim, aos saltos no tempo, chegamos ao ano de 2006, ponto final dos discos discutidos em Werneck (2006) e também de nossas buscas pelas crônicas-canções de Chico Buarque.

Já, no ano de 2009, temos o momento de publicação do romance *Leite Derramado*. E nenhum disco nasce com ele.

Entretanto, ainda há tempo para vermos que letra de relevância para o propósito de nosso presente estudo, só o teríamos novamente com as canções “As Atrizes” (2006) e “Subúrbio” (2006). Estes, por sua vez, trarão à tona a contemporânea questão das celebridades instantâneas criadas pela ação da mídia na sociedade e a dinâmica tortuosa da vida nas periferias, respectivamente.

Desses dois últimos, optamos por analisar apenas “Subúrbio”. Isso, apesar de eles muito aguçarem nosso interesse pela força dos temas que trazem quanto a questão da crônica-canção, e por serem ambos de 2006, escolhemos apenas um.

Dessa primeira operação, resultou-nos um conjunto de 30 poemas-canções (ver lista geral, no item 4.5 da tese), para que deles retirássemos as letras que comporiam nosso *corpus* de análise final (ver lista final, no item 4.6 da tese).

Excluindo-se os poemas-canções que foram parcialmente discutidos no curso da tese, como “Cotidiano”, “Geni e o Zepelim” e “Linha de Montagem”, sobraram outros 14 textos (ver lista final). O critério adotado para essa seleção foi duplo.

Primeiro, partindo das 30 canções selecionadas, ano a ano, percebemos que em alguns casos o tema se repetia. Depois, de retiradas as duplicidades temáticas, chegamos ao segundo nível de escolha, donde indicamos, a cada período de cinco anos da carreira de Chico Buarque, ao menos duas canções que pudessem ser lidas também como crônicas.

Assim, desse nosso segundo momento de exclusão de letras, resultou uma lista de 14 poemas-canções, donde se infere que a aproximadamente a cada dois anos e meio, em média, dos contados quase 40 anos da carreira do poeta-compositor em voga, tem-se uma letra que possa ser lida como crônica-canção.

As releituras dos poemas-canções que doravante serão feitas dar-se-ão sob a ótica da crítica literária sobre as crônicas e serão praticadas neste ponto sob um tom menos formal, isto é, aparentemente desreferencializadas em relação aos teóricos e críticos já discutidos anteriormente. Isso porque os pontos principais de seus pensamentos, basilares sobre o tema, já foram debatidos e devidamente contextualizados e confrontados em outros trechos de nossa pesquisa.

Isto quer dizer que deixaremos de repetir citações e conceituações que já foram feitas no curso do trabalho, evitando, com isso, a redundância e o enfado.

Para um melhor acompanhamento das análises, no início de cada subtítulo colocaremos na íntegra a letra da canção investigada. Já, quanto ao texto das crônicas que eventualmente lhes façam interfaces, as poremos o texto integral nos anexos, tornando assim mais fluente a leitura e menos densas as páginas iniciais de cada análise.

Do mesmo modo, desejando tornar mais ágil o trabalho do leitor, apresentaremos durante as análises os poemas-canções estudados em ordem alfabética. No intuito de facilitar também o afazer de nosso leitor, reunimos e dispusemos logo abaixo, depois das listagens dos poemas-canções, as classificações das crônicas feitas pelos diversos autores, a nós apresentadas na Introdução por José Marques de Melo.

Entretanto, lembramos que a lista dos poemas-canções nas listagens *geral* e *final* aparece em ordem de data de composição ou de sua divulgação em discos, diferentemente, portanto, do que acontece durante as análises propriamente ditas, pois lá aparecerão como já foi dito, isto é, em ordem alfabética.

5.5 A CRÔNICA-CANÇÃO DE CHICO BUARQUE: LISTA GERAL DE POEMAS-CANÇÕES ORDENADA PELAS DATAS DE COMPOSIÇÃO

Obs.: É nessa mesma ordem que eles são apresentados em Werneck (2006).

1. **Pedro Pedreiro** - Chico Buarque (1965)
2. **A Banda** - Chico Buarque (1966)
3. **Roda viva** - Chico Buarque (1967)
4. **O velho** - Chico Buarque (1968)
5. **Rosa-dos-ventos** - Chico Buarque (1969)

6. **Apesar de você** - Chico Buarque (1970)
7. **Deus lhe pague** - Chico Buarque (1971)
8. **Partido Alto** - Chico Buarque (1972)
9. **Cálice** - Gilberto Gil - Chico Buarque (1973)
10. **Acorda, Amor** - Leonel Paiva / Julinho de Adelaide (Pseudônimo) (1974)
11. **Milagre brasileiro** - Julinho da Adelaide (pseudônimo) (1975)
12. **Meu caro amigo** - Francis Hime - Chico Buarque (1976)
13. **O casamento dos pequenos burgueses** - Chico Buarque (1977-1978)
14. **Pivete** - Francis Hime - Chico Buarque (1978)
15. **Amando sobre os Jornais** – Chico Buarque (1979)
16. **Vida** - Chico Buarque (1980)
17. **O meu guri** - Chico Buarque (1981)
18. **Na carreira** - Edu Lobo - Chico Buarque (1982)
19. **Dr. Getúlio** - Edu Lobo - Chico Buarque (1983)
20. **Vai passar** - Francis Hime - Chico Buarque (1984)
21. **Verdadeira embolada** - Edu Lobo - Chico Buarque (1985)
22. **Nosso bolero** - Carlinhos Vergueiro - Chico Buarque (1986)
23. **Estação derradeira** - Chico Buarque (1987)
24. **A permuta dos santos** - Edu Lobo - Chico Buarque (1987-1988)
25. **Trapaças** - Chico Buarque (1989)
26. **Paratodos** - Chico Buarque (1993)
27. **Assentamento** - Chico Buarque (1997)
28. **Iracema Voou** - Chico Buarque (1998)
29. **Ode aos Ratos** - Edu Lobo / Chico Buarque (2001)
30. **Subúrbio** - Chico Buarque (2006)

5.6 A CRÔNICA-CANÇÃO DE CHICO BUARQUE: LISTA FINAL DE POEMAS-CANÇÕES EM ORDEM DE DATA – CORPUS DE ANÁLISE

Obs.: É nessa mesma ordem que eles são apresentados em Werneck (2006). Nas análises, a seguir, aparecerão em ordem alfabética.

1. **A Banda** - Chico Buarque (1966)
2. **Apesar de você** - Chico Buarque (1970)
3. **Cálice** - Gilberto Gil - Chico Buarque (1973)
4. **Acorda, Amor** - Leonel Paiva / Julinho de Adelaide (Pseudônimo) (1974)
5. **Pivete** - Francis Hime - Chico Buarque (1978)
6. **Amando sobre os Jornais** – Chico Buarque (1979)
7. **O meu guri** - Chico Buarque (1981)
8. **Dr. Getúlio** - Edu Lobo - Chico Buarque (1983)
9. **A permuta dos santos** - Edu Lobo - Chico Buarque (1987-1988)
10. **Trapaças** - Chico Buarque (1989)
11. **Assentamento** - Chico Buarque (1997)
12. **Iracema Voou** - Chico Buarque (1998)
13. **Ode aos Ratos** - Edu Lobo / Chico Buarque (2001)
14. **Subúrbio** - Chico Buarque (2006)

5.7 A CRÔNICA-CANÇÃO DE CHICO BUARQUE: SINOPSE DAS CLASSIFICAÇÕES DAS CRÔNICAS APRESENTADAS NA INTRODUÇÃO

Neste ponto de nosso texto, reunimos sinteticamente as principais classificações de crônicas apresentadas pelos diversos autores estudados. Lembramos que o nosso objetivo principal neste trabalho é o de demonstrar que os poemas cantados de Chico Buarque selecionados para o *corpus* de análise têm letras que podem se configurar como crônicas, isto é, mais especificamente como crônicas-canções. Assim, entendemos que dizer que um texto de Chico Buarque é uma crônica-canção não é dizer que as crônicas-canções buarqueanas equivalem às diversas classificações de crônicas elencadas, mas que, a partir de assimilações dos textos poéticos buarqueanos aos pressupostos apresentados em tais categorias, é que podemos assentar de modo mais seguro a ideia de uma crônica-canção como modelo de texto, uma vez que ela se identificaria também com outras tipologias relacionadas às crônicas. Devido aos estudos aqui realizados, o cotejamento dos poemas-canções de Chico Buarque com as designações abaixo, permite-nos uma expansão do conceito de crônica e de crônica como texto literário,

abrindo-se, assim, um espaço para que possamos inserir os poemas cantados de Chico Buarque no território do texto literário como crônica-canção.

¹ Segundo Massaud Moisés, a **crônica-poema** é um tipo de crônica, em que “os cronistas chegam a fazer versos na sua prosa emotiva ou a lançar mão de uma estrofe para encerrar um texto: ou então, constroem a crônica totalmente em verso. Carlos Drummond de Andrade recorreu algumas vezes a esse tipo de expressão verbal” (MELO, 2003, p. 158).

² Segundo Massaud Moisés, a **crônica-conto** é o texto que se reporta a “um acontecimento que provoca a atenção do cronista” sendo “narrado como se fora um conto. Enquanto o primeiro tipo [a crônica-poema] explora a temática do “eu” (concentra-se nas emoções do cronista), o segundo tipo [a crônica-conto] gira em torno do “não-eu” (o acontecimento de que o cronista é apenas o narrador, o historiador)” (MELO, 2003, p. 158-159).

³ Luiz Beltrão diz que **crônica sentimental**, é aquela na qual “os fatos são apresentados a partir dos seus aspectos pitorescos, líricos, sendo capazes de comover e influenciar a ação, num impulso quase inconsciente; predomina, portanto, o apelo à sensibilidade” (MELO, 2003, p. 157).

⁴ Luiz Beltrão diz que **crônica satírico-humorística** é aquela cujo “objetivo é criticar, ridicularizando ou ironizando fatos, personagens; busca entreter, assumindo feição caricatural” (MELO, 2003, p. 157).

⁵ Antonio Cândido fala-nos também de duas outras espécies de crônica, a “**crônica exposição poética**”, que seria aquela que se constrói como uma “divagação livre sobre um fato ou personagem”, realizando uma “cadeia de associações” e a “**crônica biografia lírica**”, que seria aquela em que se “narra poeticamente a vida de alguém” (MELO, 2003, p. 159).

⁶ Afrânio Coutinho aventa sobre a existência de uma **crônica-poema-em-prosa**, a qual, segundo o próprio Coutinho (apud MELO, 2003, p. 157-158), seria uma crônica de “conteúdo lírico”, isto é, um “mero extravasamento da alma do artista ante o

espetáculo da vida, das paisagens ou episódios carregados de significação”, modelo de crônica, aliás, que teve como principais executores Álvaro Moreyra, Rubem Braga, Manuel Bandeira, Ledo Ivo, Eneida, Raquel de Queiroz” (MELO, 2003, p. 158).

6 ANALISANDO O CORPUS

Os usos livres da língua, implicando transformações e misturas inusitadas; os pastiches musicais e formas peculiares de formar melodias e cantá-las; os temas urbanos trágicos ou tragicômicos, momentosos, inspirados em notícias de jornais, geralmente protagonizados por indivíduos pobres, imigrantes, anônimos e boêmios podem ter alcançado de modo variado alguns compositores paulistanos a partir dos anos 50. Neste passo, é impossível não pensar em Adoniran Barbosa e Paulo Vanzolini, dois cronistas que contam, cada um a seu modo, parte do cotidiano da cidade e cujas canções transitam de alguma maneira por esses universos (MATOS; TRAVASSOS; MEDEIROS, 2008, p. 189).

6.1 A CRÔNICA-CANÇÃO “A BANDA” (WERNECK, 2006, P. 147)

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 dinheiro parou
O faroleiro que contava vantagem parou
A namorada que contava as estrelas parou
Pra 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

O velho fraco se esqueceu do cansaço e pensou
Que ainda era moço pra sair no terraço 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

Era em plena Rua do Ouvidor. Não se podia andar. A multidão apertava-se, sufocada. Havia sujeitos congestionados, forçando a passagem com os cotovelos, mulheres afogueadas, crianças a gritar, tipos que berravam pilhérias. A pleora da alegria punha desvarios em todas as faces. Era provável que do largo de São Francisco à rua Direita dançassem vinte cordões e quarenta grupos rufassem duzentos tambores, zabumbassem cem bombos, gritassem cinquenta mil pessoas. A rua convulsionava-se como se fosse fender, rebentar de luxúria e de barulho (“Cordões”, João do Rio. In: RIO, 2008, p. 140).

“A Banda”, um dos maiores sucessos de Chico Buarque⁵⁶, encabeçaria qualquer lista de análise que fizéssemos tratando da obra buarqueana. Isso, não necessariamente por seu título iniciar-se com a vogal *a* e prezarmos aqui pela ordem alfabética dos títulos analisados, mas essencialmente pelo fato de que sua letra traz um conteúdo bastante heterogêneo, que enlaça numa mesma sintonia, frequências sociais oscilantes entre o popular e o erudito, entre o antigo recato e a novidade permissiva, entre a idealização romântica e a queda ao ar livre realista, fatores que muito nos interessam nessa ponte simbólica que ora construímos, tentando unir poemas-canções e crônicas jornalísticas.

Com essa canção “A Banda”, Chico Buarque foi um dos vencedores do II Festival de Música Popular Brasileira, realizado em São Paulo, em 1966. A

⁵⁶ “A Banda” ainda é o maior sucesso da carreira de Chico, verdadeiro hino à fraternidade (MARIZ, 1977, p. 271).

comoção popular em torno dessa canção foi muito grande, repercutindo em vários setores da sociedade.

Até mesmo o incomparável Carlos Drummond de Andrade, quatro dias depois do Festival, numa crônica datada de 14 de outubro de 1966, publicada no *Correio da Manhã*, e depois na contracapa do primeiro *song book* de Chico, “A Banda” (1966) manifestou-se assim sobre a aparição de “A Banda” no Festival:

A felicidade geral com que foi recebida a passagem dessa banda tão simples, tão brasileira e tão antiga na sua tradição lírica, que um rapaz de pouco mais de vinte anos botou na rua, alvoroçando novos e velhos, dá bem a ideia de como andávamos precisando de amor (Carlos Drummond de Andrade. Apud: WERNECK, 2006, p. 50).

Os versos do poema cantado são de fato simples, como já o dissera Drummond. Nesse seu despojo gramatical e melódico, “A Banda” exercitou o que Jorge de Sá chamara de “lirismo reflexivo”. Pois é justamente devido a essa simplicidade que a letra de Chico conseguiu capturar e congelar inúmeras cenas da sociedade, que de tão corriqueiras, simples e casuais, beiram ao marasmo despretensioso das paisagens já há muito esquecidas: “Estava à toa na vida / O meu amor me chamou / Pra ver a banda passar / Cantando coisas de amor” (“A Banda”, Chico Buarque, 1966, WERNECK, 2006, p. 147).

Entretanto, essa aparente apatia, traduz-se em ledor engano, pois que nos incita à reflexão, tendo em vista que nas ruas, por onde “A Banda” de Chico está passando e outras bandas ainda hão de passar, há muito mais que apatia. Nas ruas por onde caminham todas as vidas, nas entrelinhas de todas as histórias, nos semitons de que qualquer canção haveremos de encontrar sempre muito mais:

A rua era para eles⁵⁷ apenas um alinhado de fachadas, por onde se anda nas povoações... Ora, a rua é mais do que isso, a rua é um fator da vida das cidades, a rua tem alma! Em Benarés ou em Amsterdão, em Londres ou em Buenos Aires, sob os céus mais diversos, nos mais variados climas, a rua é agasalhadora da miséria. Os desgraçados não se sentem de todo sem o auxílio dos deuses enquanto diante dos seus olhos uma rua abre para outra rua. A rua é o aplauso dos medíocres, dos infelizes, dos miseráveis da arte (“A Rua”, João do Rio. In: RIO, 2008, p. 29).

⁵⁷ Até este ponto esse “eles”, para o cronista, diz respeito ao que se discute no texto, isto é, o valor dos dicionários e enciclopédias.

A cena seguinte soa mais contundente, e, de certo modo, traz já uma pequena porção do germe crítico social que irá permear muitos momentos da obra do poeta-compositor.

E, mesmo quando este poeta parece tratar de fatos aparentemente de menor importância em suas letras, como ocorre nas crônicas-canções “Acorda, Amor” e “Amando sobre os Jornais”, analisadas mais adiante, vemos que sua crítica social está subjacente. Esse substrato crítico, portanto, oferece-nos ainda mais lastro para que as leiamos como se fossem de fato crônicas, já que, assim, se conformam a um dos perfis da crônica contemporânea delineados por Antônio Cândido, atribuindo à crônica, a necessária faculdade da crítica social.

A esse tecido crítico ao qual Chico Buarque se costura manualmente com sua poesia encantada pela força da tradição lírica das ruas, reúne-se em coro o cortejo ancestral dos músicos de todos os tempos, que apenas param “Pra ver, ouvir e dar passagem” (“A Banda”, 1966):

Músicos ambulantes! Um momento houve em que todos desapareceram, arrastados por uma súbita voragem. Os cafés viviam sem as harpas clássicas e nas ruas, de raro em raro, um realejo aparecia. Por quê? Teriam sido absorvidos pelos cafés-cantantes, dominados pelos prodígios do grafafone⁵⁸ – essa maravilha do século XIX, que não deixa de ser uma calamidade para o século XX? Não. Fora apenas uma súbita pausa tão comum na circulação das cidades. [...] Há alguns meses mesmo, uma banda alemã, com instrumentos, estantes e desafinações, atormenta as grandes praças, e eu lobriguei outro dia ainda um bicho lendário por mim julgado tão desaparecido como o megatério⁵⁹ – o homem dos sete instrumentos! E esse homem, cheio de instrumentos, ia por aí fora, satisfeito e corado, como se tivesse realizado uma agradável receita. Os músicos vieram todos! Não perde a cidade os seus foros de musical – o Rio, onde tudo é música, desde a poética música dos beijos à decisiva música de pancadaria (“Músicos Ambulantes”, João do Rio. In: RIO, 2008, p. 111).

E isso nos permite recuperar a mesma ideia temática a qual João do Rio⁶⁰ exemplificou na crônica “A Rua”, como sendo “A rua como agasalhadora da miséria”, circunstância que faz uma remissão exata aos versos do poema musicado

⁵⁸ Versão do fonógrafo que reproduzia o som através de cilindros.

⁵⁹ Grande mamífero desdentado, fóssil nos terrenos terciários e quaternários da América.

⁶⁰ João do Rio é o pseudônimo de João Paulo Alberto Coelho Barreto (1881-1921), também conhecido por Paulo Barreto, teve publicado, entre outros tantos sobre as crônicas, este livro *A Alma Encantadora das Ruas*, em sua primeira vez, em 1908, pela editora parisiense Garnier, e mais tarde, em 1951, por intermédio da editora carioca Simões. A Edição que ora utilizamos é uma mais recente, a qual veio a nossas mãos, em 2008, pela Cia. das Letras.

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

Desses versos de Chico Buarque, depreendemos sem muito esforço, justamente o que João do Rio nos mostrou em sua crônica “A Rua”, isto é, vemos neles, versos e crônica, a medida do sofrimento das pessoas. O desconforto existencial segue o mesmo compasso da dor e do sofrimento que são acolhidos e acalentados pelas ruas do mundo.

Adentrando, portanto, o território dos problemas sociais que o circunda, Chico Buarque inicia aí a sua carreira forçada de porta-voz das mazelas humanas⁶¹.

O eu-lírico de “A Banda” dá-nos a entender que um bom modo para aplacar o sofrimento de sua gente, seja o simples ato de ir ver a banda passar. Remetendo-nos a uma época ao mesmo tempo em que insone, ingênua a crônica “Músicos Ambulantes”, de João do Rio, alia-se ao contexto da crônica-canção “A Banda”, na medida em que também explora fortemente o mote das crônicas sentimentais aludidas por Luiz Beltrão.

E ainda não só Chico Buarque com sua letra nos induz a essa conclusão, como também o próprio Drummond, em sua crônica sobre o poema musicado “A Banda”, uma vez que nela ele nos fala de um sentimentalismo perdido, entorpecido, que talvez se pudesse recuperar por meio dessa canção de Chico Buarque, uma vez que “A Banda” passou pelas ruas “alvorçando novos e velhos”, e essa passagem “dá bem a ideia de como andávamos precisando de amor” (Carlos Drummond de Andrade apud WERNECK, 2006, p. 50).

Captando os apelos da sociedade, noutra estrofe a canção expressa uma série de dinâmicas dos relacionamentos sociais.

No verso “O Homem sério que contava dinheiro parou”, o que fica claro, é que o eu-lírico se apropria diretamente de um valor social relacionado ao trabalho, e, particularmente, ao tipo de atividade relacionada ao ganho de dinheiro, seu manuseio, transporte. De certo modo, esse valor representa um dos maiores interesses aos quais o homem cidadão devota energia em seu dia a dia e, até mesmo nisso, “A Banda” interveio, provocando uma interrupção no “expediente”, fazendo o personagem parar para dedicar-se apenas em ver a banda passar.

⁶¹ Mais adiante veremos um momento em que Chico meio que repudia esse título.

Numa intensa atmosfera de um lirismo em certa medida ingênuo, e que, por isso, sugere pouco teor reflexivo, Chico Buarque apresenta-nos uma estrofe que promove um desfile interno de namoradas apaixonadas por estrelas, moças tristes que desabrocham como rosas e garotos fazendo arruaça pela rua, e um detalhe, todos deixam igualmente de lado seus afazeres, isto é, no caso deles, coisas de quase ou nenhuma importância, e também param somente para ver a banda passar, tocando coisas de amor:

O homem sério que contava dinheiro parou / O faroleiro que contava / vantagem parou / A namorada que contava as estrelas parou / Pra 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 (“A Banda”, Chico Buarque, 1966. In: WERNECK, 2006, p. 147).

Já na estrofe que se segue a esta, assistimos à dissipação dessa energia transmitida pela banda. Essa força se espalha pela cidade, que se enfeita para ver a sua passagem. Dessa festa democrática, todos podem participar: velhos fracos, moças feias e luars escondidos:

O velho fraco se esqueceu do cansaço e pensou / Que ainda era moço pra sair no terraço 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 (“A Banda”, Chico Buarque, 1966. In: WERNECK, 2006, p. 147).

A comunidade toda é convocada a atender aos chamamentos sonoros da banda. Ela é inevitável, irresistível, posto que repercutam pelas ruas afora os acordes sociais que delas mesmo apreendeu.

Sob forte influência de um agora “lirismo reflexivo” (SÁ, 2008, p. 11), “A Banda” e seu líder poético caminham metaforicamente pelas ruas da cidade, como se a conhecessem intimamente, como se a banda tivesse nascido do ventre das vielas mais secretas ou das noites mais horrendas da urbe. O ritmo em que ela toca é o da euforia: “Vai passar / Nessa avenida um samba popular / Cada paralelepípedo / Da velha cidade / Essa noite vai / Se arrepiar” (“Vai Passar”, Francis Hime e Chico Buarque, WERNECK, 2006, p. 359).

O cortejo da banda é o entrudo⁶², expresso pelos contemporâneos *Cordões* e blocos carnavalescos que arrastam as multidões na direção de seus destinos. Ela, “A Banda”, avisa com seus acordes que é chegado o momento de celebração de todos os consortes, de todos os convivas, de todos os que não desejam a morte. “A Banda” é o sinal da vida, que conclama à vida, e que também rejeita a falta de sorte.

A despedida da banda anuncia ao “honorável público!” a tragédia da sua partida. O rapsodo e o cronista, compositores de almas e de ruas, saem de cena. O carnaval se converte então no sangue de nossos ancestrais “Que aqui sangraram pelos nossos pés” (“Vai Passar”, id. ib), e que também “Erravam cegos pelo continente” (id. ib) “Depois que a banda passou” (“A Banda”, Chico Buarque, 1966).

Sem nada para pôr em seu lugar, e “. para meu desencanto / O que era doce acabou” quando “Tudo tomou seu lugar / Depois que a banda passou” (“A Banda”, Chico Buarque, 1966).

Órfãos de bandas e cantadores, os cronistas assistem aos espetáculos diariamente protagonizados pela alma das ruas, e se apressam na composição de suas melhores impressões sentimentais sobre ela, apondo-as numa crônica de jornal, em contracapas de discos, ou em letras de canções para festivais.

6.2 A CRÔNICA-CANÇÃO “ACORDA, AMOR” (WERNECK, 2006, P. 215)

Acorda, Amor

Leonel Paiva - Julinho da Adelaide (Pseudônimo) (1974)

Acorda amor

Eu tive um pesadelo agora

Sonhei que tinha gente lá fora

Batendo no portão, que aflição

Era a dura, numa muito escura viatura

Minha nossa santa criatura

Chame, chame, chame lá

Chame, chame o ladrão, chame o ladrão

Acorda amor

Não é mais pesadelo nada

Tem gente já no vão de escada

⁶² Festa medieval ancestral do carnaval.

Fazendo confusão, que aflição
 São os homens
 E eu aqui parado de pijama
 Eu não gosto de passar vexame
 Chame, chame, chame
 Chame o ladrão, chame o ladrão
 Se eu demorar uns meses
 Convém, às vezes, você sofrer
 Mas depois de um ano eu não vindo
 Ponha a roupa de domingo
 E pode me esquecer
 Acorda amor
 Que o bicho é brabo e não sossega
 Se você corre o bicho pega
 Se fica não sei não
 Atenção
 Não demora
 Dia desses chega a sua hora
 Não discorra à toa não reclame
 Clame, chame lá, chame, chame
 Chame o ladrão, chame o ladrão, chame o ladrão
 (Não esqueça a escova, o sabonete e o violão)

“Acorda, Amor” é mais um daqueles poemas-canções em que Chico Buarque se mostra de certo modo meio a contragosto⁶³, como porta-voz da sua época. Datada de 1974, portanto, em meio ainda de uma ditadura militar, a qual já há dez anos estava estabelecida no País, essa letra não oculta nada, não esconde significados atrás de meias palavras. Apodera-se explicitamente de fatos sociais que registram o desconforto que foi sentido por muitas pessoas que viveram sob o jugo da repressão militar, desde o seu início, dez anos antes:

Na tarde de anteontem, o nosso companheiro Carlos Heitor Cony começou a ser ameaçado por um grupo que se intitulava “de oficiais do Exército”; já na véspera, quatro indivíduos que não quiseram identificar-se tentaram penetrar em sua residência. A pressão tornou-se maior ao longo da noite do dia 14, quando, de diferentes fontes, configurou-se uma iminente violência física ao seu lar e à sua pessoa. Cerca de meia-noite, aumentavam os indícios de uma invasão ao seu lar. A necessidade de preservar sua família de um espetáculo degradante fez com que o nosso companheiro solicitasse uma camionete ao jornal. Diretores e elementos da redação prontamente acorreram a seu apartamento, sendo providenciada a segurança de sua família (“Editorial”. *Correio da Manhã*, 16/04/1964. In: CONY, 2004, p. 31-32).

⁶³“Mas não havia como dizer às pessoas: olha, eu não sou isso que vocês pensam”. Anos depois ele admitiria: “Eu sentia às vezes necessidade de dizer coisas que as pessoas esperavam de mim” (WERNECK, 2006, p. 91).

A cena escolhida pelo eu-lírico em “Acorda, Amor” para a apropriação e reengendramento poético desse relato e retrato musical do cotidiano trata da questão das incursões sem aviso – normalmente noturnas – promovidas pelos agentes governamentais nas casas dos cidadãos durante a ditadura militar.

De certo modo, esse mote repressor diluído sob o aporte do entretenimento musical trata da reiteração do desconforto social e cultural que depreendemos quando também lemos em certos trechos de outra crônica-canção, “Cálice”, de Chico Buarque e Gilberto Gil: “Como é difícil acordar calado / Se na calada da noite eu me dano / Quero lançar um grito desumano / Que é uma maneira de ser escutado” (“Cálice”, 1973. In: WERNECK, 2006, p. 211).

E para fazer-se escutar, a estratégia do poeta-compositor teve de ser outra, menos explícita no despertar de consciência que propunha, uma vez que “Cálice” simplesmente ficou “calada”⁶⁴.

Em “Acorda, Amor”, composição de um ano depois da experiência silenciosa de “Cálice”, os versos são outros, aparentemente mais amenos, menos contundentes. Contudo, a alusão ao paradigma sociocultural da ditadura militar e a seu aparato repressor ainda é o mesmo: “São os homens / E eu aqui parado de pijama / Eu não gosto de passar vexame”. Seu título “Acorda, Amor”, por meio da palavra “acorda”, talvez nos sugerisse ainda uma correlação com o trágico fim do jornalista Vladimir Herzog, isto é, chamando-nos a atenção para a “corda” que o enforcaria na prisão.

Vlado, como foi apelidado o croata naturalizado brasileiro Vladimir Herzog, trabalhou na BBC de Londres e foi diretor de jornalismo da TV Cultura no Brasil, na década de 1970. Durante este período na TV Cultura, é que Herzog foi

⁶⁴ “Cálice” foi duas vezes censurada – uma vez pela censura prévia às letras dos shows, como seria o caso do espetáculo denominado Phono-73, a outra, pela censura local durante a realização do evento: “Na universidade, a expectativa era enorme com o Phono-73. [...] Foram e não conseguiram entrar de graça, nem pagando. Queriam ouvir *Cálice*, os jornais já haviam trazido a letra da nova composição. [...] Aconteceu então a primeira grande surpresa do Phono. Os jornais noticiaram a proibição de *Cálice* pela censura. [...] Chico e Gil decidiram, no entanto, apresentar o *Cálice*. Subiram ao palco, violão em punho. [...] Gil fez a introdução, dedilhou o refrão, começou a cantar, entrou na primeira estrofe, na segunda, [...]. Chico entrou com sua parte, mas o som sumiu. Falha do microfone? Chico olhou para Gil como perguntando o que fazer. [...] Chico ouvia um retorno atrás, foi até o microfone da bateria, o público no auditório e em casa ouviu o som emitido quando se retira o microfone do pedestal, mas, em seguida, aquele microfone também ficou mudo. Chico correu para outro microfone, que foi imediatamente cortado. Só conseguiram chegar até a quarta estrofe, a música continuava inédita” (COSTA, 2003, p. 164-166).

intimado a depor no DOI-CODI⁶⁵, donde não haveria de sair vivo. Foi encontrado morto, na cela da prisão, enforcado com a própria gravata, em 24/10/1975.

Como a canção de Chico Buarque é de 1974, esse episódio associado a ela faz da letra se não um relato fiel de fatos do cotidiano, no mínimo a torna uma crônica-canção profética, tendo em vista o caráter antecipatório da tragédia a qual narraria. Por outro lado, a letra também não necessitasse de ser assim tão mística, já que talvez o eu-lírico deveras estivesse mesmo aludindo aos vários outros “Vladimires” que todos os dias acabavam caindo na malha fina da censura e da ditadura, e que, de um jeito ou de outro, também acabaram torturados e mortos nos porões do DOI-CODI durante a repressão.

Ao largo dessas conexões, seria salutar propor que essa letra, devido ao caráter eminentemente relacionado ao cotidiano imediato das pessoas numa dada época devidamente demarcada, se conformaria como uma crônica-canção.

E isso se confirma assim, especialmente por que ela preenche de pronto uma das características mais marcantes da crônica, que é essa remissão ao cotidiano, a qual é demarcada por Antônio Cândido como basilar para o gênero. Mais especificamente ainda, poderíamos dizer que estamos diante de uma crônica exposição poética, nos termos em que ela nos foi delineada também por Antônio Cândido. Principalmente se levarmos em consideração o que está descrito na primeira estrofe da canção:

Acorda amor / Não é mais pesadelo nada
 Tem gente já no vão de escada
 Fazendo confusão, que aflição
 São os homens / E eu aqui parado de pijama
 Eu não gosto de passar vexame
 Chame, chame, chame
 Chame o ladrão, chame o ladrão
 (“Acorda, Amor”. Julinho da Adelaide, 1974. WERNECK, 2006, p. 215)

Nessa estrofe, então, a compreensão da cena narrada passa objetivamente pela apreensão dos fatos: um casal dormindo em sua casa e,

⁶⁵Sigla para Destacamento de Operações de Informações e Centro de Operações de Defesa Interna. O DOI-CODI foi um órgão de Inteligência e de Repressão subordinado ao Exército Brasileiro durante o período da ditadura militar no Brasil.

repentinamente, têm seu sono interrompido pela presença indesejada de agentes policiais.

Esses dados, por si só bastam para que tenhamos noção do embaraço que se criou na vida das pessoas. Em razão da data da canção, a partir de um método mental meramente associativo, recuperamos do contexto histórico parte do medo e angústia que as personagens da crônica-canção pudessem estar sofrendo. Num período denominado de ditadura total (1968-1977)⁶⁶, as ações policiais e especialmente essas invasões noturnas deviam realmente ser assustadoras, apesar do tom jocoso que o eu-lírico empresta ao texto de “Acorda, Amor” a dar-nos lembranças delas:

Médici governou o País com grande violência, de 1969 a 1974 – período em que a repressão e a tortura atingiram extremos -, além de instaurar a censura aos meios de comunicação. O pretexto desse radicalismo era a intensificação da luta armada contra o regime. A luta armada assumiu a forma de **guerra de guerrilhas** e inspirou-se na vitoriosa revolução cubana de Fidel Castro, que assumira o poder em 1959, e na Guerra do Vietnã, então em pleno andamento (VICENTINO; DORIGO, 2005, p. 529).

Praticamente de total conhecimento público, as estratégias invasivas do aparato repressor já não confundiam: agiam às claras, mesmo quando se davam às escuras horas da noite.

Nos termos de Antônio Cândido ainda, valendo-se de um discurso livre, isto é, sem precisar datas, endereços, nomes, o eu-lírico de “Acorda, Amor” reconstrói para o leitor, por intermédio da memória sentimental coletiva, a cena de um tumulto em que o humor (outra das características das crônicas contemporâneas) se materializa pela ironia. A veia humorística fica por conta do fato que, ao que parece em meio à maior intensidade das ações militares no País, as pessoas se sentiam mais seguras se estivessem às voltas com os ladrões, ao invés da polícia ou dos demais agentes do estado, já que eles deveriam existir para protegê-los e não para assustá-los.

A partir daqui, propomos uma leitura adicional. Além de crônica exposição poética, podemos entender “Acorda, Amor” também como uma crônica biografia lírica.

⁶⁶ Ver Vicentino e Dorigo, 2005 (p. 529-534), quando estes autores discutem o período que vai desde o decreto do AI 5, por Costa e Silva, em 1968, e que se estende até a Anistia e a Abertura Política de Geisel, de 1977 a 1985.

Nessa modalidade de crônica, Antônio Cândido prevê como estratégia discursiva o desenvolvimento de uma narração poética que se amplie a partir do tema “falar” da vida de alguém. Em tese, esse “alguém”, aparentemente, não poderia ser o próprio autor, devendo ser uma terceira pessoa. Contudo, em se tratando de poema, essa inviabilidade não se sustentaria devido à particularidade do gênero, que absorve a dualidade autor x eu-poético. Isso, portanto, já seria suficiente para termos em “Acorda, Amor” uma crônica biografia lírica, dada a despersonalização que se tem como própria da poesia, situação em que o autor se diferencia, portanto, do eu-lírico.

Assim, teríamos, de um lado, um autor Chico Buarque falando-nos sobre um “alguém” que acorda durante a noite, assustado com o barulho nas escadas de sua casa, e diz para a sua esposa: “– É a polícia, acorda!”. De outro lado, haveria a conjectura alegórica, quer dizer, a articulação de que no texto se estivesse falando algo assim: “– É a repressão, a censura, que veio para me prender, para me calar, acorda!”. Por isso, o personagem da canção ironiza, dizendo “chame o ladrão, chame o ladrão”. Numa situação como essa, provavelmente seria menos perigoso estar à mercê da ação de um ladrão do que ver-se às voltas com a própria polícia.

Essa dicotomia autor x eu-lírico fica ainda mais relevante para compreendermos “Acorda, Amor” no tocante à sua leitura como crônica biografia lírica, se levarmos em conta também o fato de que a autoria da letra é assinada por um pseudônimo adotado por Chico depois da censura parcial imposta à peça *Calabar*, Julinho da Adelaide⁶⁷.

⁶⁷ O ponto máximo das pressões foi o episódio da peça *Calabar*, entre 1973 e 74. Uma rasteira da Censura, qualifica Chico. O texto, escrito em parceria com Ruy Guerra, era ousado e fadado à polêmica: sem pretender transformar vilão em herói, ele questionava o papel histórico do mulato pernambucano Domingos Fernandes Calabar, que durante a ocupação holandesa de Maurício de Nassau, de 1630 a 1645, ficou do lado dos invasores, contra o colonizador português, sendo por isso executado como traidor. A peça foi submetida à Polícia Federal, que fez alguns cortes, mas a liberou para maiores de dezoito anos (p. 84). [...] Depois de *Calabar*, Chico percebeu que seria difícil aprovar alguma coisa com seu nome. O jeito, descobriu, era disfarçar-se num pseudônimo. Nascia Júlio César Botelho de Oliveira, o Julinho da Adelaide, compositor mais falante que prolífico, autor de três canções “Acorda, Amor”, “Jorge Maravilha” e “Milagre Brasileiro” (WERNECK, 2006, p. 85).

A partir desse prisma, então, o que passamos a ter, é um heterônimo de Chico, Julinho da Adelaide, falando de episódios efetivamente experienciados por alguém, no caso, Chico Buarque⁶⁸:

As intimações para depor eram frequentes e pontilharam toda a primeira metade dos anos de 1970. Chegavam sob a forma de um impresso de “Intimação ou Convite”. Chico diz que recebeu bem mais de vinte e guardou algumas. Tornou-se *habitué* de um serviço do Dops na praça Marechal Âncora, no centro do Rio de Janeiro, onde geralmente era interrogado por certo inspetor Sena. “Na véspera de um desses comparecimentos, meio transtornado, falei uma série de bobagens num show de Jorge Ben, desabafos contra a Censura”, lembra Chico. “Não dormi, e no dia seguinte já tinha mais uma intimação para mim. Fui lá e disse ao cara, um inspetor Sena: ‘Eu não estou aguentando mais, eu não estou aguentando!’”. Ele não sabe se por isso, mas a partir daí as coisas melhoraram um pouco (WERNECK, 2006, p. 83).

“Acorda, Amor”, escrita em 1974 e sob o pseudônimo Julinho da Adelaide seria bem a expressão desse “eu não estou aguentando mais!” de Chico Buarque. Desta feita, então, consolidar-se-ia em “Acorda, Amor” a possibilidade de crônica biografia lírica, tendo em vista que o heterônimo Julinho da Adelaide seria a voz que nos fala sobre os episódios de vida de um alguém, que no nosso caso, sabemos ser o cantor e compositor Chico Buarque.

6.3 A CRÔNICA-CANÇÃO “AMANDO SOBRE OS JORNAIS” (IN: WERNECK, 2006, P. 285)

Obs.: Esta canção, segundo Werneck (2006, p. 284) está fora da discografia de Chico Buarque, mas foi gravado por Maria Bethânia no disco *Me!*.

Amando sobre os jornais

Chico Buarque (1979)

Amando noites afora

⁶⁸ Dentre as agruras do regime sofridas por Chico, a mais marcante talvez tenha sido o episódio do espetáculo “Roda-Viva”. “Depois do Rio, o espetáculo viajou para São Paulo, num momento em que a radicalização política já não se traduzia apenas nas escaramuças entre estudantes e polícia. O tenebroso CCC, Comando de Caça aos Comunistas, estava bem articulado, e foi uma gangue de militantes seus que invadiu o Galpão, uma das salas do Teatro Ruth Escobar, na noite de 17 de julho [de 1968], destruindo os cenários e espancando os atores. “Vinte elementos bem-vestidos, alguns deles com terno e gravata, invadiram o teatro, foram espancando quem encontravam”, relatou a *Folha de S. Paulo*” (WERNECK, 2006, p. 63).

Fazendo a cama sobre os jornais
Um pouco jogados fora
Um pouco sábios demais
Esparramados no mundo
Molhamos o mundo com delícias
As nossas peles retintas
De notícias
Amando noites a fio
Tramando coisas sobre os jornais
Fazendo entornar um rio
E arder os canaviais
Das páginas flageladas
Sorrisos, mãos dadas e, inocentes
Lavamos os nossos sexos
Nas enchentes
Amando noites a fundo
Tendo jornais como cobertor
Podendo abalar o mundo
No embalo do nosso amor
No ardor de tantos abraços
Caíram palácios
Ruiu um império
Os nossos olhos vidrados
De mistério

Quando trouxemos à baila em nosso texto a alegoria do palimpsesto, preparamos terreno para a discussão em particular dessa crônica-canção “Amando sobre os Jornais”. Entretanto, entendíamos de antemão que outros poemas-canções também pudessem a partir desse princípio do palimpsesto ser estudados.

Portanto, nesse sentido e a título introdutório dessa retomada do palimpsesto, gostaríamos de apresentar uma alegoria que, a nosso ver, é capaz de ilustrar a questão, tornando-a mais compreensível para o uso que dela pretendemos fazer.

Imaginemos a situação em que nos colocamos diante de um espelho, pela manhã, nos preparando para ir para a escola, para o trabalho etc. Nesse espelho, o que vemos? Enxergamos projetada a nossa imagem, a nossa fisionomia, os detalhes do que estamos vestindo, a nossa aparência de um modo geral. Contudo, conjeturando sobre os conteúdos observáveis dessa imagem, percebemos existir nela também a presença de traços de semelhança entre nós e nossos pais, avós, tios, primos.

Isto é, o que vemos na imagem refletida, é a condensação, a versão, o texto existencial de chegada, resultado das inúmeras experiências de partida vividas e materializadas por nossos familiares via trocas genéticas e contatos ao longo do tempo.

Percebemo-nos diferentes de nossos parentes, mas por intermédio das contingências de afinidade reconhecemo-nos identificados com um mesmo círculo de relações sociais, culturais e afetivas. Podemos dizer, por isso, que nossos entes consanguíneos ancestrais e contemporâneos seriam, devido não somente à bagagem hereditária, mas também devido aos processos socioculturais atuantes sobre eles, os nossos palimpsestos.

Geração após geração, os casamentos que se sucedem dentro do nosso círculo de antecessores agiriam sobre a herança genética por nós partilhada do mesmo modo como o reagente químico atuou sobre os pergaminhos na Idade Média.

Apesar de esta operação genética deixar evidentes as suas marcas atuais diante de nossos olhos – a imagem refletida no espelho não nos nega provas disso –, ainda assim é possível se perceber nas camadas mais profundas do texto humano que estamos nos tornando, ou seja, da nossa personalidade e de nosso soma, os resquícios de outras identidades que se combinaram ao longo do tempo – a dos nossos familiares – e proporcionaram a existência de uma nova entidade: nós.

Assim, para os propósitos de nosso texto, podemos dizer que o palimpsesto se configura numa imbricada “máquina de viver”, usando aqui a expressão de Paul Valery, cuja principal propriedade seria a de servir de suporte para as recombinações entre os textos de partida, representados pelos escritos sobre os nossos ancestrais, e os textos de chegada, nós mesmos, reificados nas subjetividades de nossas crônicas e crônicas-canções.

Noutros termos, socioculturalmente falando, as crônicas de jornais e revistas e as crônicas-canções, respectivamente publicadas e ouvidas hoje são os frutos recombinações de fatos ocorridos num ontem que para sempre se reproduz nelas. Suas versões mais atuais refletidas nos espelhos jornalísticos e radiofônicos do hoje imediato sempre trazem consigo fragmentos de semelhança com seus antecedentes mais próximos ou remotos. Nesses novos textos de chegada, portanto, seria possível encontrar-mos muito dos elementos formadores que lhes deram origem.

Na crônica-canção “Amando sobre os Jornais”, reencontramos essa força recombinação do palimpsesto, nos versos:

Amando noites afóra / Fazendo a cama sobre os jornais / Um pouco jogados fora / Um pouco sábios demais / Esparramados no mundo / Molhamos o mundo com delícias / As nossas peles retintas de notícias (“Amando sobre os Jornais”, de Chico Buarque, 1979. In: WERNECK, 2006, p. 285).

“Amando sobre os Jornais” sugere-nos com exatidão alegórica o modo como esse processo de reorganização ocorre. No texto vemos que os amantes, rolando no chão, estão com a pele molhada pelo suor e, por isso, tingida pelas notícias. A transpiração dos enamorados escorrendo e ensopando a cama improvisada com os papéis, permite-nos uma visualização mental da mistura que acontece entre a realidade estampada nas manchetes e as fantasias do amor: “Das páginas flageladas / Sorrimos, mãos dadas e, inocentes” (“Amando sobre os Jornais”, de Chico Buarque, 1979. In: WERNECK, 2006, p. 285).

As notícias lentamente apagadas nas páginas do jornal pelo frenesi dos movimentos e pela ação das secreções se tornariam o palimpsesto desse momento de prazer a dois. Jogados fora, isto é, apaixonados, esquecidos e banidos de um mundo que jaz sonâmbulo e alheio ao que eles fazem ali, o casal se apropria sem querer dos fatos descritos nos “pergaminhos”, isto é, nos jornais.

Eles, amantes nem ocultos tampouco às claras, ao mesmo tempo em que se transformam em personagens ignotos de uma cena que deveria ser íntima, mas que é tornada pública, ao passo que ato comum, se tornam desprezíveis, transformam-se em sábios empreendedores de uma fuga espetacular dos olhares curiosos da sociedade.

Seus suores, como reagentes químicos, desprendem a tinta das letras e fotografias impressas no papel e as transferem para o próprio corpo. Assim, eles próprios, pelo atentado ao pudor público que estão cometendo, numa operação de metalinguagem convertem-se em (nova) notícia: “Amando noites a fundo / Tendo jornais como cobertor / Podendo abalar o mundo / No embalo do nosso amor” (“Amando sobre os Jornais”, de Chico Buarque, 1979. In: WERNECK, 2006, p. 285).

Os seus corpos, assim, assumem o *status* de um texto de chegada, recepcionando e também reelaborando as manchetes, “abalando o mundo” ao seu

redor, adequando-as aos movimentos de seus dois corpos nus: “Lavamos os nossos sexos / Nas enchentes” (id. Ib.).

Semiocultas, pois que parcialmente apagadas, ou parcialmente visíveis, já que reconcatenadas, as palavras e as imagens que estavam impressas nos jornais se juntam à própria cena que se desenrolava sobre si, deixando sobressair o novo jornal, a notícia que nos conta sobre os atos daqueles que amam deitados no chão.

Obscurecidos pela noite – “Amando noites a fio / Tramando coisas sobre os jornais” (id. Ib.), os amantes se transformam num novo texto de chegada, no qual podemos ler nas entrelinhas, por força do pudor que a cena recombinação dos amantes desperta a seguinte advertência:

Ai daqueles que passam em seus cadilaques buzinando alto, pois não terão tanta pressa quando virem pela frente a hora da provação. Tuas donzelas se estendem na areia e passam no corpo óleos odoríferos para tostar a tez, e teus mancebos fazem das lambretas instrumentos de concupiscência. Uivai, mancebos, e clamai, mocinhas, e rebolai-vos na cinza, porque já se cumpriram vossos dias, e eu vos quebrantarei (“Ai de Ti, Copacabana”, Rio de Janeiro, 1958. In: BRAGA, 2006, p. 92).

Notemos que nesse fragmento de Rubem Braga, a matéria-prima social tratada é a mesma de “Amando sobre os Jornais”: o caráter inusitado de certos comportamentos humanos em sociedade.

Por intermédio de uma série de advertências, o cronista de “Ai de Ti, Copacabana” leva a termo a mesma prática de apropriação do entorno sociocultural que o cerca realizada por Chico Buarque na sua crônica-canção “Amando sobre os Jornais”. Contudo, enquanto o eu-lírico do poema cantado se confunde com as manchetes que lhe dão suporte, Rubem Braga mantém certa distância das cenas que descreve em sua crônica. Esse distanciamento se faz sentir até mesmo pela intensidade com a qual Braga encerra seu texto:

Pinta-te qual mulher pública e coloca todas as tuas jóias, e aviva o verniz de tuas unhas e canta a tua última canção pecaminosa, pois em verdade é tarde para a prece; e que estremeça o teu corpo fino e cheio de máculas, desde o Edifício Olinda até a sede dos Marimbás porque eis que sobre ele vai a minha fúria, e o destruirá. Canta a tua última canção, Copacabana! (“Ai de Ti, Copacabana”, Rio de Janeiro, 1958. In: BRAGA, 2006, p. 93-94).

A tônica do texto de Rubem Braga é sentida pelo caráter quase profético a que suas frases nos remetem. Num tom de sermão religioso, “Ai de Ti, Copacabana” também incorpora a ideia do palimpsesto, na medida em que percebemos que o seu autor constrói o texto enumerando seus parágrafos, que seguem de 01 a 22. Em cada um deles faz-se ao leitor uma advertência, as quais, no conjunto, trazem certa familiaridade com os Dez Mandamentos cristãos dados à luz pela peregrinação de Moisés no deserto.

Do conteúdo moral dos Dez Mandamentos, resta-nos em “Ai de Ti, Copacabana” apenas uma vaga lembrança. Contudo, em cada subitem apresentado por Braga em sua crônica, reconhecemos subjacente nela a presença dos mandamentos cristãos, mas não necessariamente como reescrituras, mas como releituras atualizadas. Vemos que se trata de um procedimento, no qual a nossa alegoria inicial novamente pode ser-nos de alguma utilidade.

O texto de “Ai de Ti, Copacabana” tem sobre o intelecto do leitor o mesmo efeito ótico que a imagem é capaz de suscitar-nos quando nos vemos no espelho. Ao olharmos para tal imagem textual, a crônica de Rubem Braga, reconhecemos nela nítidas as diferenças entre as máximas de advertência moral ali inseridas e seus ancestrais textuais – códigos, leis morais etc. –, contudo, apesar da verdade disso, não nos é possível negar vermos nela, na crônica de Rubem Braga, posta em evidência os traços de semelhança com seus antepassados textuais.

Dizemos que o texto de “Amando sobre os Jornais” se configura numa crônica-canção ou crônica exposição poética, devido ao teor das associações e simbologias que nele se viabilizam.

Na mesma proporção “Ai de Ti, Copacabana” se apresenta como uma crônica sentimental, já que ao arrolar uma série de assertivas de cunho moral e social, o autor solicita do leitor não apenas uma leitura descompromissada, mas uma adesão reflexiva simbólica aos conteúdos expostos em cada um de seus 22 parágrafos.

O laço da união que envolve as duas narrativas, a de Chico Buarque e a de Rubem Braga, se constrói justamente pela marca comum do palimpsesto que em ambos os textos se fazem presentes.

6.4 A CRÔNICA-CANÇÃO “A PERMUTA DOS SANTOS” (IN: WERNECK, 2006, P. 389)

A permuta dos santos

Edu Lobo - Chico Buarque (1987-1988)

[...] Outro recurso muito eficaz, o mais eficaz de todos eles, consiste em “contrariar” os santos. [...] levava-se para ali o S. Sebastião da igreja local, trazendo-se, em troca, [...] a imagem do Senhor do Bonfim, tudo processionalmente, com rezas e cânticos.

Enquanto não chovia os santos não voltavam para seus lugares.

(*Dicionário do Folclore Brasileiro*, de Luis da Câmara Cascudo)

São José de porcelana vai morar
Na matriz da Imaculada Conceição
O Bom José desalojado
Pode agora despertar
E acudir os seus fiéis sem terra, sem trabalho e pão

Vai a Virgem de alabastro Conceição
Na charola para a igreja do Bonfim
A Conceição incomodada
Vai ouvir nossa oração
Nos livrar da seca, da enxurrada e da estação ruim

Bom Jesus de luz neon sai do Bonfim
Pra capela de São Carlos Barromeu
O bom Jesus contrariado
Deve se lembrar enfim
De mandar o tempo de fartura que nos prometeu

Barromeu pedra-sabão vai pro altar
Pertencente à estrela-mãe de Nazaré
A Nazaré vai de jumento
Pro mosteiro de São João
E o Evangelista pra basílica de São José

Mas se a vida mesmo assim não melhorar
Os beatos vão largar a boa-fé
E as paróquias com seus santos
Tudo fora de lugar
Santo que quiser voltar pra casa
Só se for a pé

Numa crônica de dezembro de 1967, denominada de “Passarinho não se empresta”, Rubem Braga conta-nos a história de um sujeito solitário, em primeira pessoa, que, apesar da solidão que experimenta e mesmo hesitando, decide arranjar um passarinho por companheiro.

Sua hesitação ele a justifica, pois os relatos de suas tentativas anteriores com os pássaros não foram das melhores. Gastos com alimentação, dispêndio de tempo para cuidados diários, limpeza, preocupação com quem deixá-los quando se viaja. Apresenta-nos isso apenas como exemplo dos percalços que ele viveu com seus dois penados: o galo-de-campina e o seu bicudo.

Acontece que Braga teve que viajar, e obrigou-se em deixar seus pássaros, após um rigoroso critério de seleção, com um amigo engenheiro, casado, o Juca. Mas

No dia seguinte à minha volta peguei meu amigo no escritório, à tarde, com a intenção de passar pela sua casa e apanhar meus passarinhos. Ele perguntou se eu queria mesmo os bichos de volta; por que não os deixava mais algum tempo em sua casa? Achei que ele estava desconversando; vai ver que algum passarinho tinha morrido. Jurou que não. [...] Quando cheguei à casa é que senti o drama. A mulher de meu amigo não estava de maneira alguma disposta a me devolver os passarinhos, e teve uma discussão de casais, e embora fosse a parte mais interessada, fiquei quieto (“Passarinho não se empresta”, Rubem Braga, 1967. In: BRAGA, 1991, p. 73).

Houve a necessidade para que certo tempo passasse e para que o desconforto inicial provocado pela briga amainasse. Até que Braga retoma, depois do jantar, o assunto “meus passarinhos” e diz que Juca houvera dado sua palavra, que lhe devolveria os bichos. E, mesmo assim, em sinal de boa-fé, de amizade, o próprio Braga propôs que a mulher de Juca ficasse então com o galo-de-campina, e ele só com o bicudo, mas foi aí que o arranca-rabo recomeçou mais quente do que antes.

E acabou assim: “– É? O Juca lhe deu a palavra? Então está bem. Você pegue o Juca, ponha dentro de uma gaiola e pendure na sua varanda. Ele faz muito menos falta nesta casa do que o bicudo” (“Passarinho não se empresta”, Rubem Braga, 1967, BRAGA, 1991, p. 74).

E o texto termina com uma moral ao estilo das fábulas: “Passarinho não se empresta a ninguém. Nem a quem não gosta de passarinho, nem, muito menos, a quem gosta de passarinho” (id. lb.).

Essa situação na crônica de Braga é tão interessante quanto cômica. Imaginemos o quanto isso também não pode ser igualmente instigante, se transpusermos o episódio do empréstimo dos passarinhos de Rubem Braga ao contexto da troca dos santos, historieta narrada na crônica-canção de Chico Buarque.

N”A Permuta dos Santos”, o contexto social é de sofrimento e miséria. A pobreza e as questões da terra que nessa canção aparecem como pano de fundo são temas recorrentes no cancioneiro de Chico Buarque: “Construção”, “Deus Lhe Pague”, “Assentamento” são alguns exemplos disso.

Mas o que nos interessa é tentar entender a apropriação, isto é, a releitura que Chico Buarque faz desses elementos comuns na experiência social em sua canção. A partir de uma situação sociocultural real – as mazelas sociais –, o poeta-compositor discute, sob a ótica do humor subjacente a uma prática religiosa, a da troca dos santos.

Ao mesmo tempo em que se constitui numa estratégia de releitura social, o lançar mão desse recurso por parte do poeta permite-nos que aproximemos a letra dessa canção de Chico Buarque das crônicas, tendo em vista que ao lado da proposta da apreensão de elementos factuais da realidade mais imediata, também concretiza em suas linhas uma das características mais contemporâneas das crônicas: o bom-humor.

Num tom de conversa fiada, como quem não quer dizer nada de realmente sério, Chico Buarque põe também em discussão a questão de uma fé que se reconhece pelo mote da eterna esperança do que nunca alcança: “Mas se a vida mesmo assim não melhorar / Os beatos vão largar a boa-fé”. As benesses do céu parecem ignorar o povo: “O bom Jesus contrariado / Deve se lembrar enfim / De mandar o tempo de fartura que nos prometeu”. Mas, e se nada acontecer, melhorar, se a boa prece não vingar, se o dia acabar como começou, e se a dor não cessar, o sol voltar a arder no dia seguinte, e se a fome não ceder?

Nesse contexto, sem repostas ou pior, com as mesmas repostas de todos os dias, como única saída, criasse no meio da sociedade uma rota de fuga: vamos trocar os santos:

São José de porcelana vai morar / Na matriz da Imaculada Conceição / O Bom José desalojado / Pode agora despertar / [...] A Conceição incomodada / Vai ouvir nossa oração / Bom Jesus de luz néon sai do Bonfim / Pra capela de São Carlos Barromeu / [...] Barromeu pedra-sabão vai pro altar / Pertencente à estrela-mãe de Nazaré / A Nazaré vai de jumento / Pro mosteiro de São João / E o Evangelista pra basílica de São José (“A Permuta dos Santos”, Edu Lobo - Chico Buarque, 1987-1988. In: WERNECK, 2006, p. 389)

Essas trocas de santos são mais que manifestações de descontentamento com os anjos do céu. As pessoas as realizam na expectativa de tentar reverter o curso das suas próprias histórias na vida real. Diante de um desfecho aparentemente inevitável para as suas vidas, mas previsível, o povo tenta seu último suspiro no recurso aos poderes divinos.

Com tom ao mesmo tempo em que bem-humorado, melancólico, Chico Buarque se apropria da folclórica troca dos santos como se estivesse fazendo uma canção para ele também protestar contra esse estado de coisas que vitima o povo do qual faz parte. Ele talvez estivesse propondo não necessariamente uma troca dos santos, mas, quem sabe, uma troca dos políticos, dos nossos governantes. Uma troca do modo de pensar e existir na sociedade.

Desse ponto de vista, “A Permuta dos Santos” empresta-nos também um viés simbólico para a sua leitura interpretativa. Como a canção é composta entre os anos de 1987 e 1988, portanto, poucos anos depois do término da ditadura militar no Brasil, é bem possível que nessa letra, uma das primeiras vinda à tona depois do fim da repressão, Chico, de fato, estivesse manifestando mesmo essa vontade.

Isto é, sua canção seria quase um pedido para que algumas estruturas sociais, mesmo as consideradas mais sagradas, como as esferas da religiosidade e da política, fossem, no mínimo, postas em evidência e discussão.

Para concretizar esse desejo, o poeta-compositor faz da 5ª faixa musical do Lado 1, do disco *Chico Buarque*, de 1989, o mastro dessa sua bandeira, a sua página de jornal. Nessa página musical da história estampa a sua manchete poética “A Permuta dos Santos”.

Inscreve em sua lauda a sua crônica-canção. Ela não entoia um acorde de denúncia, tampouco rumoriza as palavras entreabertas de uma confissão. Mas, como se fizesse um desabafo, Chico Buarque deixa transparecer nas

entrelinhas de sua crônica-canção um pouco da graça e da tristeza, da beleza e da feiúra que é viver sob a pressão do nascer de cada dia.

Coincidentemente esse momento de Chico Buarque n”A Permuta dos Santos” acontece entre a escritura de duas de suas mais emblemáticas peças de teatro: “Gota d’Água”⁶⁹, com Paulo Pontes (1975), e “Ópera do Malandro”⁷⁰ (1978).

Noutros termos, “A Permuta dos Santos” está entre duas peças que expressam fortemente de um lado a bipolaridade social oscilante entre aspectos da repressão militar e da ruptura democrática, a reverência ao dever sacrossanto da

⁶⁹ Podemos, entretanto, esquematicamente, esboçar as preocupações fundamentais que a nossa peça procura refletir. A primeira e mais importante de todas se refere a uma face da sociedade brasileira que ganhou relevo nos últimos anos: a experiência capitalista que se vem implantando aqui – radical, violentamente predatória, impiedosamente seletiva – adquiriu um trágico dinamismo. O santo que produziu o milagre é conhecido por todas as pessoas de boa-fé e bom nível de informação: a brutal concentração da riqueza elevou, ao paroxismo, a capacidade de consumo de bens duráveis de uma parte da população, enquanto a maioria ficou no ora-veja (p.xi). [...] A segunda preocupação do nosso trabalho é com um problema cultural, cuja formulação ajuda a compreender o que foi dito acima: o povo sumiu da cultura produzida no Brasil – os jornais, dos filmes, das peças, da TV, da literatura etc. Isolado, seccionado, sem ter onde nem como exprimir seus interesses, desaparecido da vida política, o povo brasileiro deixou de ser centro da cultura brasileira. Ficou reduzido às estatísticas e às manchetes dos jornais de crime (p. xvi). [...] A nossa terceira e última grande preocupação está refletida na forma da peça. No auge da crise expressiva que o teatro brasileiro tem atravessado, a palavra deixou de ser o centro do acontecimento dramático. O corpo do ator, a cenografia, adereços, luz, ganharam proeminência, e o diretor assumiu o primeiríssimo plano na hierarquia da criação teatral. As mais indagativas e generosas realizações desse período têm como característica principal a ascendência de estímulos sonoros e visuais sobre a palavra. As causas do fenômeno são conhecidas, mas gostaríamos de chamar a atenção para uma delas, apenas pressentida: ao lado de todas as pressões amesquinhadoras, que tornaram impossível a encenação do discurso dramático claro sobre a realidade brasileira, uma fobia pela razão ia tomando conta de nossa criação teatral (p.xvii-xviii) (Paulo Pontes e Chico Buarque, BUARQUE; PONTES, 1976).

⁷⁰ As preocupações gerais da peça *Ópera do Malandro* giram em torno dos seguintes problemas: “Nós, os brasileiros, desde há algum tempo temos cultivado paixão pelo moderno e uma persistente adesão à ideologia do progresso. [...] A velocidade, a simultaneidade, a valorização de um ritmo de vida intenso, os novos espaços urbanos – aqui, o americanismo tem sido também uma estética. [...] O getulismo, o PTB e o latifúndio, o chiclete, a Coca-Cola, o nylon e os cines Metro. Mas para além da dimensão cultural, do mimetismo da moda, que também indicavam a falta de raízes das elites, o americanismo consistiu numa adequada práxis que em meio século transformou o país (p. 05). [...] O Estado Novo de 1937 suprime a liberdade e a autonomia dos sindicatos, transformando-os em aparatos de Estado. Extrai-se da sociedade civil tudo que diga respeito à vida operária (p. 10). [...] Ao se iniciar a redemocratização em 45, esse regime de tutela do movimento sindical e operário aparentemente se aproxima do seu fim. Contudo, quando terminam os trabalhos da Constituinte em 1946, mais uma vez o liberalismo se faz acompanhar de disposições restritivas. Negou-se voto aos analfabetos, aos praças de pré, a elegibilidade aos sargentos e se manteve intocada a propriedade da terra (p. 11). [...] Hoje, nessa hora parda de transição para a democracia, defrontamo-nos com problemas semelhantes aos de 45. Ao longo dessas últimas décadas, o americanismo vingou. Subsistem setores burgueses tradicionais e pré-capitalistas, de reduzida significação econômica mas com expressivo peso político (p. 13). [...] A Terezinha da ópera do Chico aparenta maturidade e domínio de si para enfrentar riscos e situações ainda não vividos, impondo ao seu pai e ao marido novos padrões de conduta. Nos idos de 40, não se podia dizer o mesmo das moças que trabalhavam como Sr. Duran mas serão as (p. 14) mesmas hoje? Quanto ao malandro da canção final – e *pur si muove* –, por formação e tradição aprendeu que conversa é trabalho, não é coisa de se jogar fora. Está aí, somos modernos, e agora? (p. 15) (Luiz Werneck Vianna, BUARQUE, 1978).

obediência ao regime e de outro lado a liberdade e à modernização que a ela se segue. A expressividade maior disso se concretiza na postura do “malandro”. Por meio dele Chico Buarque nos revela. Põe-nos em evidência em seu manifesto poético ‘A Permuta dos Santos’, uma de suas melhores crônicas-canções.

Nisso Chico também exprime em seu poema musicado outra característica da crônica: o estreito vínculo do texto com os fatos do cotidiano. Como vemos nas exposições de motivos orientadores das peças de teatro, o dia a dia estava repleto de subsídios para isso.

Chico Buarque encerra sua “matéria”, isto é, sua crônica-canção, do mesmo modo como encerrou sua crônica Rubem Braga, com uma “moral” da história: “Santo que quiser voltar pra casa / só se for a pé”. Quer dizer, acabou o tempo da fé cega, acabou a crença eterna no milagre redentor.

Agora, santo que for santo mesmo vai ter que dar provas disso. Vai ter que tornar melhor a vida das pessoas.

Ou, à moda do desfecho de Rubem Braga, podemos dizer que em terra de pessoas quem têm necessidades reais, é bom não ficar fazendo promessas que até mesmo os santos desconfiem.

Do contrário, os “fiéis” acabam percebendo que ao invés de depositar ofertas no altar sagrado, em busca de bênçãos, talvez seja melhor mesmo ficar com as oferendas para si. Afinal, cultura popular por popular, já há o ditado que diz que parece ser mais garantido ficar com um pássaro na mão do que com dois voando.

6.5 A CRÔNICA-CANÇÃO “APESAR DE VOCÊ” (WERNECK, 2006, P. 184)

Apesar de você –

Chico Buarque (1970)

Hoje você é quem manda

Falou, tá falado

Não tem discussão

A minha gente hoje anda

Falando de lado

E olhando pro chão, viu

Você que inventou de inventar

Toda a escuridão

Você que inventou o pecado

Esqueceu-se de inventar

O perdão

Apesar de você

Amanhã há de ser

Outro dia

Eu pergunto a você

Onde vai se esconder

Da enorme euforia

Como vai proibir

Quando o galo insistir

Em cantar

Água nova brotando

E a gente se amando

Sem parar

Quando chegar o momento

Esse meu sofrimento

Vou cobrar com juro, juro

Todo esse amor reprimido

Esse grito contido

Este samba no escuro

Você que inventou a tristeza

Ora, tenha fineza

De desinventar

Você vai pagar e é dobrado

Cada lágrima rolada

Nesse meu penar

Apesar de você

Amanhã há de ser

Outro dia

Inda pago pra ver

O jardim florescer

Qual você não queria

Você vai se amargar

Vendo o dia raiar

Sem lhe pedir licença

E eu vou morrer de rir

Que esse dia há de vir

Antes do que você pensa

Apesar de você

Amanhã há de ser

Outro dia

Você vai ter que ver

A manhã renascer

E esbanjar poesia

Como vai se explicar

Vendo o céu clarear

De repente, impunemente

Como vai abafar

Nosso coro a cantar

Na sua frente

Apesar de você

Amanhã há de ser

Outro dia

Você vai se dar mal

Etc. e tal

Retiremos um excerto da letra de “Apesar de Você”, de Chico Buarque. Canção no melhor estilo crônica satírico-humorística, como canção, foi levada ao público em 1970, portanto, no auge da ditadura militar no Brasil. Não obstante à conotação política da letra, o que mais nos chama a atenção também é o fato de termos nela um eu-lírico que parece oscilar entre um tempo em que aceita a ordem ditatorial a todos imposta – “água nova brotando / e a gente se amando / sem parar” –, e o tempo em que deixa de amar, isto é, que se revolta contra ele, o regime político, pois lentamente se reorganiza como ser emocional ou toma consciência social de qual deve ser o seu verdadeiro papel e promete impor-lhe (a ele, ao regime) o caos, a desorganização, sob a forma da expressão “vou cobrar com juros, juro”:

Apesar de você / Amanhã há de ser / Outro dia /
 Eu pergunto a você / Onde vai se esconder / Da enorme euforia
 Como vai proibir / Quando o galo insistir / Em cantar
 Água nova brotando / E a gente se amando / Sem parar
 Quando chegar o momento / Esse meu sofrimento
 Vou cobrar com juros, juro (“Apesar de Você”, Chico Buarque, 1970.
 WERNECK, 2006, p. 184).

Uma crônica tradicional trataria do mesmo assunto, isto é, da “ditadura”, em uma prosa quanto mais objetiva o fosse possível. No texto da crônica posto a seguir, datado de 14/06/1964, o cronista “ameaça” a pretensa objetividade e imparcialidade do texto jornalístico com as metáforas do “Brasil como profissão” e a do “capim-melado do ódio”.

Elas, se não impedem o domínio da função referencial da linguagem na crônica em questão, também não bastam para mudar sua categoria de texto em prosa objetiva para um tipo de texto mais subjetivo, como o que pudesse, nos termos apresentados, ser uma crônica crônica-poema-em-prosa, por exemplo:

No Brasil, como Nação, ninguém pensou. Brasil, para militares como esses que subiram ao poder, não é uma Pátria: é uma profissão. Em tempo: fizeram uma coisa importante com o Ato institucional – aumentaram astronomicamente o soldo dos militares. A história guardará esse nome: Humberto de Alencar Castelo Branco. Não é preciso ser sábio ou profeta para se saber qual o juízo que se fará desse homem que, por vias tortas, teve na mão a possibilidade de plantar um gigante e terminou deixando que nascessem as ervas daninhas e as tiriricas, plantando apenas o capim-melado do ódio (CONY, 2004, p. 122).

Uma crônica-poema-em-prosa cuidaria de capturar criativa e subjetivamente, segundo o seu modo e de acordo com o talento de seu autor, os melhores instantes dos fatos ao redor. Pelo menos é o que dá-nos a entender que faria Rubem Braga, segundo Jorge de Sá, abaixo:

[...] em vez do simples registro formal, o comentário de acontecimentos [como o fizeram João do Rio e Rubem Braga] que tanto poderiam ser do conhecimento público como apenas do imaginário do cronista, tudo examinado pelo ângulo subjetivo da interpretação, ou melhor, pelo ângulo da recriação do real (SÁ, 2008, p.09).

Por pura analogia, dizemos que o poema cantado “Apesar de Você”, de Chico Buarque, é uma crônica-canção, ou uma crônica satírico-humorística. Isto é possível, pois, ao mesmo tempo em que a letra apreenderia o real, os subverteria.

Preservando a sua devida fidelidade com a atualidade dos fatos, a letra nasce em meio à opressão da ditadura, mas não exclusivamente devido a ela – , e por isso podemos dar-lhe um tratamento de crônica – “Você vai se amargar / Vendo o dia raiar / Sem lhe pedir licença / Eu vou morrer de rir / Que esse dia há de vir / Antes do que você pensa” (“Apesar de Você”, 1970).

O poeta-compositor transformaria em seu poema musicado a realidade, emprestando-lhe uma nuance crítica e irônica, mostrando-nos “o outro lado de tudo – dos palanques, das torres, dos eclipses, das enchentes, dos barracos, do poder e da majestade” (Lourenço Diaféria, apud: MELO, 2003, p. 162). Não deixando por menos, o eu-lírico ironiza ainda mais quando cuida de impregnar sua poesia de sátira de certo humor, prometendo uma vitória retumbante e vexatória dos oprimidos sobre seus opressores – “Como vai se explicar / Vendo o céu clarear / De repente, impunemente / Como vai abafar / Nosso coro a cantar / Na sua frente” (id. lb.).

Retomemos, então, nossa leitura da canção a partir desse aparente viés de simplicidade da crônica. Vemos que “Apesar de Você”, o supracitado poema cantado de Chico Buarque, parece trazer mesmo consigo um pouco dessa bagagem de superficialidade temática. Provavelmente essa impressão a tenhamos devido a certa representação histórica do Brasil que nele se faz. O conteúdo de sua letra, entretanto, permite-nos encará-la como emblema paradigmático do cancionista buarqueano, devido ao *leitmotiv* que emerge recorrente no recorte de sua obra que

podemos realizar entre os anos de 1964 e 1985. Desse entalhe são muito relevantes os textos que direta ou indiretamente tratam dos reveses vividos pelos brasileiros durante os chamados Anos de Chumbo da ditadura militar no Brasil⁷¹.

Ao mesmo tempo e não tão simplesmente, podemos perceber “Apesar de Você” também como fragmento componente de nossa identidade social, cultural e política, em seu caráter singular, isto é, como sendo um tipo de texto que é capaz, sim, de encontrar pessoas meio à multidão, uma vez que Chico Buarque age como um cronista poeta:

O cronista que sabe atuar como consciência poética da atualidade é aquele que mantém vivo o interesse do seu público e converte a crônica em algo desejado pelos leitores. Atua como mediador literário entre os fatos que estão acontecendo e a psicologia coletiva (MELO, 2003, p. 156).

Na condição, portanto de texto que nos remete ao momento emocional e cultural do contexto de produção – a época da ditadura militar no Brasil –, “Apesar de Você” se conforma como o que Massaud Moisés chamou de crônica-conto, uma vez que o eu-lírico se apresenta como se fosse um mero espectador das cenas que relata. Já, como texto que nos remete ao universo desconhecido das figuras de linguagem, próprias da poesia, e também reconhecível, como se lêssemos uma notícia de jornal, “Apesar de Você” se nos apresenta como uma crônica-poema, como texto que nos revela as impressões do poeta diante dos fatos que denuncia:

Apesar de você, amanhã há de ser outro dia / Você vai ter que ver, a manhã renascer, e esbanjar poesia. Como vai explicar, vendo o céu clarear, de repente, impunemente. Como vai abafar, nosso coro a

⁷¹ Embora tenhamos deixado de lado aqui os textos em prosa de Chico Buarque sobre o tema ditadura, não poderíamos deixar de oferecer ao leitor um complemento ao texto da tese, destacando alguns títulos de seus poemas-canções que aparentemente trazem consigo a sombra dessas questões: “Fica” (1965), “Meu Refrão” (1965), “Ano Novo” (1967), “Roda-Viva” (1967), “Funeral de Um Lavrador” (Chico Buarque e João Cabral de Melo Neto, 1968), “Apesar de Você” (1970), “Cotidiano” (1971), “Deus Ihe Pague” (1971), “Quando o Carnaval Chegar” (1972), “Cálice” (Chico Buarque e Gilberto Gil, 1973), “Milagre Brasileiro” (Julinho da Adelaide, 1975), “Meu Caro Amigo” (Chico Buarque e Francis Hime, 1976), “O Que Será – à flor da pele” (1976), “O Que Será – à flor da terra” (1976), “Bye, Bye, Brasil” (Chico e Roberto Menescal, 1979), “Hino de Duran – Hino da Repressão” (1979), “A Voz do Dono e o Dono da Voz” (1981), “Vai Passar” (Chico Buarque e Francis Hime, 1984), “A Volta do Malandro” (1985), “Hino da Repressão – segundo turno” (1985), “Salmo” (Chico Buarque e Edu Lobo, 1985), “Verdadeira Embolada” (Chico Buarque e Edu Lobo, 1985).

cantar, na sua frente (“Apesar de Você”, Chico Buarque, 1970, WERNECK, 2006, p. 185).

Vemos que este texto constrói-se também tanto se valendo de um valor cultural centrífugo (que remete ao contexto de enunciação) quanto centrípeto (que nos projeta sobre as estratégias de significação da poesia – e assim opera-se na crônica-canção uma metalinguagem). Tanto é assim, isto é, a linguagem poética presente no texto de certo modo confunde o crivo racional, que a censura militar o liberou, praticamente ignorando o fato de que a letra do poema cantado fazia uma crítica direta à repressão e que seu autor era Chico Buarque:

Os automóveis, aos milhares, circulavam com adesivos ameaçadores para quem não estivesse afinado com o “Brasil Grande”: “Ame-o ou deixe-o”, lia-se nos vidros dos carros, quando não coisa pior: “Ame-o ou morra”. “Ninguém segura este País”, proclamava o mais sanguinário ditador da história brasileira, o general Garrastazu Médici, ouvido colado no radinho de pilha, acompanhando os feitos da seleção tricampeã no México. A tudo isso Chico reagiu com “Apesar de você” – um samba, resume ele, “feito com os nervos mesmo, bem a cara de 1970”. Vigorava a censura prévia, e o compositor, “meio de malcriação”, submeteu-lhe a música, certo de que não passaria. Passou, e foi gravada num compacto, com “Desalento” do outro lado. Começou a tocar no rádio, virou febre, por pouco não virou hino. Um mês depois do lançamento, já caminhando para as cem mil cópias vendidas, o samba foi proibido e o disco recolhido nas lojas (WERNECK, 2006, p. 76-77).

Os censores acreditaram que o sujeito a que o pronome “você” se referia era uma mulher, uma das musas de Chico talvez. Ele, Chico, disse ao censor, quando de sua proibição, que se tratava de “uma mulher mandona” (id. Ibid.), e que a canção seria um desabafo sobre uma dor de cotovelo ou algo assim, uma dor derivada de um amor mal resolvido. Contudo, não era:

Hoje, você é quem manda / Falou, tá falado / Não tem discussão
A minha gente hoje anda / Falando de lado / E olhando pro chão, viu
/ Você que inventou esse estado / E inventou de inventar
Toda a escuridão / Você que inventou o pecado
Esqueceu-se de inventar / O perdão (“Apesar de Você”, Chico
Buarque, 1970, WERNECK, 2006, p. 185).

Dizemos, portanto, que a linguagem de “Apesar de Você” é centrífuga porque se realiza sob os moldes da crônica em prosa. Lemos e ouvimos

esta obra em verso cantado como se lêssemos e ouvíssemos uma espécie de poema-reportagem revelador de um Brasil de ontem, de hoje e de sempre, que envelhece a cada 24 horas e renasce com cada novo dia.

E é também centrípeta devido à presença de pressupostos da poesia, como a metáfora “A minha gente hoje anda, falando de lado”, a qual retira o texto do contexto, e o projeto para as estratégias de linguagem. Essa metáfora é simples de se entender, pois as pessoas, de fato, não se desviam para a direita ou para a esquerda para falar, mas o que elas estão fazendo, de fato, é evitar dizer tudo o que pensam, às claras, nas ruas – devido à repressão militar, elas têm de “falar de lado”, isto é, esconder suas opiniões, omiti-las.

“Apesar de Você” é narrada e cantada predominantemente em terceira pessoa e, nessa condição de crônica-canção, fala-nos de um Brasil ao mesmo tempo em que devorador voraz das existências, é, sob vários aspectos, um País inexistente. Exemplo disso temos no fato de que a ditadura militar no Brasil “devorou” muitas vidas, isto é, tirou de cena muitos que se levantaram contra a repressão. Além disso, a promessa de um Brasil grande, que progredia, praticamente só existiu na eficiente propaganda empreendida pelos mentores do regime.

6.6 A CRÔNICA-CANÇÃO “ASSENTAMENTO” (IN: WERNECK, 2006, p. 408)

Se atiras mendigos / No imundo xadrez / Com teus inimigos / E amigos, talvez / A lei tem motivos / Pra te confinar / Nas grades do teu próprio lar (*Hino da repressão* (Segundo turno), Chico Buarque, 1985. In: WERNECK, 2006, p. 365).

Assentamento

Chico Buarque (1997)

*Quando eu morrer, que me enterrem
na beira do chapadão – contente com minha
terra cansado de tanta guerra
crescido de coração*

(Tôo, apud Guimarães Rosa)

Zanza daqui
Zanza pra acolá

Fim de feira, periferia afora
 A cidade não mora mais em mim
 Francisco, Serafim
 Vamos Embora

Ver o capim
 Ver o baobá
 Vamos ver a campina quando flora
 A piracema, rios contravim
 Binho, Bel, Bia, Quim
 Vamos embora

Quando eu morrer
 Cansado de guerra
 Morro de bem
 Com a minha terra:

Cana, caqui
 Inhame, abóbora
 Onde só vento se semeava outrora
 Amplidão, nação, sertão sem fim
 Ó Manuel, Miguilim
 Vamos Embora

Na crônica-canção “Assentamento”, Chico Buarque volta à carga com a temática da questão do uso e posse da terra. Além disso, mostra-nos um pouco da face do sofrimento das pessoas que vivem mais intimamente a intensidade de tais problemas.

Evidentemente, o eu-lírico buarqueano, nesse texto, se propõe a expor as mazelas sociais por intermédio de um fio da meada mais intimista, mais introspectivo.

Assim, o eu-poético ao mesmo tempo em que imprime em seu texto um tom intensamente subjetivo, revigora o tema que é recorrente na obra⁷² de Chico Buarque, evidenciando-o ainda mais em “Assentamento” pela força de atração que a autocomiseração humana presente nessa canção pode exercer catarticamente sobre o leitor / ouvinte: quase nenhum de nós resiste à força de uma tragédia.

⁷² Para citarmos alguns exemplos da recorrência dos temas “terra” e “existência” na obra de Chico Buarque, citamos a dramaturgia de *Fazenda Modelo* – novela pecuária (1974), a crônica-conto *Estorvo* (1991), e também crônicas-canções como “Malandro Quando Morre” (1965), “Ela Desatinou” (1968), “Bastidores” (1980), “O Cio da Terra”, com Milton Nascimento (1977), “Vida” (1980), “Cotidiano” (1971).

É inegável também a conexão de sua letra com a simbologia do prisma sertanejo de Guimarães Rosa⁷³, dada a incorporação de um fragmento roseano nos primeiros versos do poema cantado. Portanto, nosso problema fica parcialmente resolvido, quanto ao tipo de referência à qual o texto essencialmente remeteria – o sertão, a terra, a fome.

Resta-nos, contudo, a busca pelo entendimento de alguns dos porquês e “modos” dessa apropriação na crônica-canção “Assentamento” e de sua relação com os fatos do cotidiano brasileiro relevantes para a conexão com a crônica literária.

O primeiro ponto de contato da semântica letra com a realidade do País é o próprio choque de objetividade que a sua significação propõe.

O *link* com o cotidiano dá-se mais a ver quando transformamos os versos “Zanza daqui / Zanza pra acolá / Fim de feira, periferia afora” (“Assentamento”, Chico Buarque, 1997. In: WERNECK, 2006, p. 408), em cenas do dia a dia. Isto é, fica praticamente inevitável deixar de vir à mente a lembrança do corre-corre das pessoas nas ruas de comércio e calçadas das grandes cidades, ou em dias de feira livre nos bairros.

Paisagem comum na memória coletiva, dado o seu caráter sempiterno, a feira livre acaba por tornar-se também uma eficiente âncora simbólica de nossos afetos sublimados. Capaz de evocar, devido ao conhecimento de mundo partilhado sobre a tipicidade da cena explorada pelo eu-lírico, uma série de sentimentos díspares, “Assentamento” assenta na seara literária da crônica sentimental.

Emerge dessa memória sentimental coletiva traduzida em versos por Chico Buarque a sensação de satisfação, por exemplo, a emoção resgatada por parte de quem tem dinheiro e pode comprar os alimentos.

Surge também a angústia da tristeza por parte de quem não os tem e não pode tê-los. Vem à mente ainda a alegria do feirante que está ali para trabalhar, que traz a reboque o desgosto de quem não tem trabalho e tem de ir ali para mendigar os restos ou recolher o que cai no chão.

⁷³ Não é só *Grande Sertão: Veredas*, mas toda a obra de Guimarães Rosa, de fato, que começa e acaba no sertão. Para sempre identificado ao sertão, esse é seu universo, seu horizonte, seu ponto de partida e de chegada (GALVÃO, 2000, p. 28).

Na esteira dessa subjetividade, recorreremos também aos versos “Quando eu morrer / Cansado de guerra / Morro de bem / Com a minha terra” (“Assentamento”, Chico Buarque, 1997. In: WERNECK, 2006, p. 408), para estabelecermos uma ponte com a crônica *Olá, Mestre*, de Carlos Drummond de Andrade:

O mestre velho dispensa barbas. Não quer confundir-se com os mestres jovens, que adotaram este signo capilar. Ninguém presta muita atenção no que ele diz ou cala. Em geral é calado, pois aprendeu que no silêncio está a sabedoria máxima. [...] Diante de um problema desses mais espinhosos, que não se destinam a ser resolvidos, o mestre contrai os músculos faciais, adota a expressão de nuvem pairando alto, sobre o desconcerto dos homens, e emite esta sentença grávida de sentido: - Hum... Não lhe perguntem mais nada. O mestre falou. Agora, é interpretá-lo, nas nuances chinesas do seu falar murado. Ele não tem obrigação de ser claro. Muitas reputações de mestre faleceriam, submetidas à prova de clareza (“Olá, Mestre”. In: ANDRADE, 1978, p. 78).

O elo que pode unir os versos de Chico Buarque com as frases de Drummond, se constrói pelo viés simbólico da experiência subjetiva e social que tematiza as duas tramas textuais.

O mestre personagem da crônica drummondiana ostenta na face aquele ar de inacessibilidade da sabedoria milenar chinesa, própria das personalidades herméticas associadas aos monastérios orientais.

Drummond é mais econômico na materialização dessa mestria. Com uma interjeição – “Hum” – ele resolve a principal fala de seu personagem, já que o restante da compreensão se apreende nas entrelinhas do caráter humorístico do trecho.

No texto de Chico Buarque, contudo, o discurso é mais longo. A perícia de vida adquirida por seu personagem é medida pela extensão do alcance simbólico de sua fala. O critério, entretanto, não é quantitativo, mas qualitativo. Isto é, quanto mais detalhes o autor de “Assentamento” puder fornecer ao seu leitor sobre o conteúdo da experiência de seu personagem, maior credibilidade ele adquire.

Por descontentamento, por decepção ou por opção, seu personagem decide afastar-se da cena. A ambiência social na qual sua existência se

realiza não mais o satisfaz: “A cidade não mora mais em mim / Francisco, Serafim / Vamos Embora” (id. Ib.).

No texto drummondiano, essa experiência de saturação existencial deixa-se notar nas entrelinhas da crônica, como se o autor fizesse-nos uma confissão, uma denúncia:

Entre tantos mestres, sobrarão alguém para discípulo? Pois, de homenagem prestada aos cidadãos já na segunda metade da vida (essa metade que é um quinto ou um sexto da primeira), a proclamação verbal de mestria passou a abranger menores de 50 e alcança a classe primaveril dos 20. O mestre-garotão distingue-se do mestre velhote pela descontração posuda. Ao mesmo tempo em que é desinibido e grave, entenda quem puder. A sapiência entremostrase no trançado das barbas pretas, cultivadas com fictício desalinho (“Olá, Mestre”. In: ANDRADE, 1978, p. 78).

O cansaço psicossocial das Bias, dos Serafins, dos Manuéis e Miguilins é o mesmo tipo de aborrecimento que vitima o mestre velho e mal pago da crônica. A dimensão de suas respectivas dores, de seus descontentamentos será reconhecível aos leitores de ambas as crônicas – a em prosa e a escrita em verso – na exata proporção que se compreenda isso nas frases de Drummond e nos versos de Chico Buarque.

Ainda nos versos de Chico Buarque, canta-se o tempo do auge do conhecimento, o momento de rever as próprias crenças, de deixar de lado os valores da juventude e restabelecer contato com valores importantes só para quem já viveu muito. Entendemos isso retomando o verso roseano “crescido de coração”, expressando a bagagem dessa maturidade adquirida pelo eu-lírico.

Para o velho mestre da crônica, o grau de “mestre” parece não mais trazer-lhe orgulho algum:

Enquanto se dá remuneração mísera ao professor, que é dos profissionais menos bem pagos no País em desenvolvimento, ao “mestre” concedem-se os fatos cruzeiros da vaidade, poder inflacionário por excelência. [...] Há mestres de hoje que pagam para fazer alguma coisa, e até nenhuma (“Olá, Mestre”. In: ANDRADE, 1978, p. 79).

Do mesmo modo que a vida na cidade parece passar num instante diante de nossos olhos, o tempo da maturidade se oferece como um contraponto. A

cada um dos personagens, sertanejos e mestres é dada a oportunidade de revisão das próprias condutas. Deixar a urbanidade é a saída que sugere o eu-lírico no verso “A cidade não mora mais em mim” (id. lb.) às suas Bias, a seus Serafins, Manuéis e Miguilins.

Essa decisão parece fruto de uma atitude mais que amadurecida, isto é, cansados de lutar contra uma condição que parece irreversível, sertanejos e mestres apenas se acomodam em seus papéis: “Depois de saudado 70 vezes por essa apelação [– Mestre!], o sujeito se habitua, e chega a estranhar se o setuagésimo primeiro conhecido o cumprimenta com um neutro: – Olá” (“Olá, Mestre”. In: ANDRADE, 1978, p. 77-78).

6.7 A CRÔNICA-CANÇÃO “CÁLICE” (IN: WERNECK, 2006, P. 211)

Te perdô / Quando anseio pelo instante de sair / E rodar exuberante
/ E me perder de ti / Te perdô / Por queres me ver / Aprendendo a
mentir (te mentir, te mentir) (“Mil Perdões”, Chico Buarque, 1983. In:
WERNECK, 2006, p. 343).

Cálice

Gilberto Gil - Chico Buarque (1973)

Pai, afasta de mim esse cálice
Pai, afasta de mim esse cálice
Pai, afasta de mim esse cálice
De vinho tinto de sangue
Como beber dessa bebida amarga
Tragar a dor, engolir a labuta
Mesmo calada a boca, resta o peito
Silêncio na cidade não se escuta
De que me vale ser filho da santa
Melhor seria ser filho da outra
Outra realidade menos morta
Tanta mentira, tanta força bruta
Como é difícil acordar calado
Se na calada da noite eu me dano
Quero lançar um grito desumano
Que é uma maneira de ser escutado
Esse silêncio todo me atordoa
Atordoadado eu permaneço atento
Na arquibancada pra a qualquer momento
Ver emergir o monstro da lagoa

De muito gorda a porca já não anda
 De muito usada a faca já não corta
 Como é difícil, pai, abrir a porta
 Essa palavra presa na garganta
 Esse pileque homérico no mundo
 De que adianta ter boa vontade
 Mesmo calado o peito, resta a cuca
 Dos bêbados do centro da cidade
 Talvez o mundo não seja pequeno
 Nem seja a vida um fato consumado
 Quero inventar o meu próprio pecado
 Quero morrer do meu próprio veneno
 Quero perder de vez tua cabeça
 Minha cabeça perder teu juízo
 Quero cheirar fumaça de óleo diesel
 Me embriagar até que alguém me esqueça

“Cálice” é um dos poemas-canções mais emblemáticos de Chico Buarque. Esta, em parceria com Gilberto Gil, é outra das canções que falam as “vozes das ruas”, ou pelo menos, daquelas letras em que se permite ecoar dentro de si seus rumores, seus medos e seus anseios.

Isso se dá como se dentro do “Cálice” simbólico da poesia, presentificado pela significação eminentemente litúrgica da letra, se pudessem colocar todos os tipos de “calem-se” experienciados pela sociedade. Por essa principal razão, portanto, isto é, pelo fato de captar e incorporar os badalares citadinos do cotidiano, é que “Cálice” pode se conformar como crônica-canção.

Primeiro, como canção, como manifesto, uma vez que é assim que fora concebida, e, depois, como crônica, tendo em vista o eminente caráter ideológico que assume. Sabemos que nem todo texto ideológico é uma crônica, mas esta, em particular, uniu os falares e calares urbanos à ideologia que os autodetermina. Dizemos que Chico Buarque e Gilberto Gil compuseram uma crônica-canção, pois assimilaram em seus versos, à moda das melhores crônicas de jornal, os fatos mais marcantes de uma sociedade.

Expressaram suas subjetividades e os conectaram aos desejos e descontentamentos de toda uma geração. Eles, de certo modo, satirizaram⁷⁴

⁷⁴ Empregamos o termo “satirizaram”, atrelado ao entendimento que da “sátira” tem Massaud Moisés. Para este autor, sátira é uma “Modalidade literária ou tom narrativo, [que] consiste na crítica das instituições ou pessoas, na censura dos males da sociedade ou dos indivíduos. Vizinha da comédia, do humor, do burlesco e cognatos, pressupõe uma atitude ofensiva, ainda quando dissimulada: o ataque é a sua marca indelével, a insatisfação perante o estabelecido, a sua mola

também, sem humor, com sarcasmo até, o ritual litúrgico e a santidade da sexta-feira, transformando-os, por meio de uma releitura satírica, sua apresentação num comício sociocultural desempenhado não só por eles, poetas-compositores de “Cálice”, mas também pelos atores da contracultura:

É preciso que alguém seja o primeiro a pronunciar essa palavra [Anistia], banida de nosso vocabulário em nome da vingança ou do medo. Talvez seja, tática ou politicamente, um erro pronuncia-la aqui, mas não sou político nem tático e posso me dar à distração de cometer erros políticos e táticos. Escrevo essa palavra para que ela cresça e frutifique. [...] Conheço de sobra os argumentos contra a anistia. O mais forte deles baseia-se no seguinte: se eles vencessem, a coisa seria pior. Não haveria apenas expurgos, mas fuzilamentos (p. 36). [...] Não vou discutir os argumentos, antes, aceita-los integralmente, para expor o meu pensamento: que adianta vencer a maldade para nos tornarmos maus? Que adianta vencermos os corruptos para nos tornarmos corruptos? Que adianta vencer o ódio e odiarmos também? (“Anistia”, 18/04/1964, de Carlos Heitor Cony. In: CONY, 2004, p. 37).

Produzida em 1973, “no clima pesado de uma Sexta-Feira Santa, para o show *Phono 73*, que a gravadora Phonogran (ex – Philips, e depois Polygram) organizou no Palácio das Convenções do Anhembi, em São Paulo, em maio de 1973” (WERNECK, 2006, p. 80-81), esta crônica-canção foi composta ainda dentro dos anos mais negros da ditadura militar no Brasil, isto é, no período de Médici.

Por meio dessa letra, Chico Buarque e Gilberto Gil expressaram muito do sentimento de revolta e descontentamento sofrido pelas pessoas contemporâneas de sua época.

Falando por essas pessoas, então, “Cálice”, ao mesmo tempo em que se formatou como uma crônica-canção, também não deixou de reter em suas linhas um “quê” de sentimental e de satirização, e se constituiu, assim, numa espécie de *bandeira* vocálica contra-ideológica direcionada a mais-repressão e suas diversas táticas de silenciamento social:

Como beber dessa bebida amarga / Tragar a dor, engolir a labuta /
Mesmo calada a boca, resta o peito / Silêncio na cidade não se
escuta / De que me vale ser filho da santa / Melhor seria ser filho da

básica. De onde o substrato moralizante da sátira, inclusive nos casos em que a invectiva parece gratuita ou fruto do despeito” (MOISÉS, 2004, p. 469-470).

outra / Outra realidade menos morta / Tanta mentira, tanta força bruta (“Cálice”, Chico Buarque e Gilberto Gil, 1973. In: WERNECK, 2006, p. 211)

Como uma verdadeira construção poética que é a canção de entretenimento se eleva ao *status* de poema quando o eu-lírico se apropria dos fatos sociais e culturais narrados por Carlos Heitor Cony, por exemplo, e os transforma em versos.

Sob a sua nova forma, isto é, de uma crônica-poema, “Cálice” fez do seu silêncio a sua insígnia. A força carismática desse emblema, nós a podemos sentir muito bem na leitura de todo o poema musicado de Chico e Gil, e mais especialmente ainda, no excerto abaixo:

Como beber dessa bebida amarga / Tragar a dor, engolir a labuta / Mesmo calada a boca, resta o peito / Silêncio na cidade não se escuta / De que me vale ser filho da santa / Melhor seria ser filho da outra / Outra realidade menos morta / Tanta mentira, tanta força bruta (“Cálice”, Chico Buarque / Gilberto Gil, 1973. In: WERNECK, 2006, p. 211).

Já a veia satírica desta crônica-canção se deve muito mais ao caráter da apropriação que aqui fazemos de todo o entorno de sua própria história por ocasião de sua execução, do que necessariamente a ironias ou chistes latentes de suas palavras.

O show *Phono 73*, momento responsável, diga-se de passagem, por uma das fábulas mais pitorescas associadas aos grotescos comportamentos dos censores do estado ditatorial, fez da censura a “Cálice”, um episódio hediondo, proporções senão hilárias, dantescas. Sobre isso, faremos uma breve menção mais adiante, já que acreditamos que ele deva até hoje fazer chorar de arrependimento os censores, alguns até já perdidos ou esquecidos nos túmulos e baús da história e da vida brasileiras.

Sandices censoriais ou mero excesso de rigor na vigilância da manutenção dos “bons costumes”, e isso não nos importa tanto e, assim, deixemos essa valoração à parte, e nos apeguemos ao fato real de que ela, a censura, beirava, às vezes, as fronteiras da mais ingênua insensatez e mais louca embriaguez. Em outras circunstâncias envolvendo também obras de Chico, as insanidades teimavam a se repetir:

Em “Atrás da Porta”, o que era “*nos teus pelos*” transformou-se em “*no teu peito*”. A Censura parecia enredar-se, aliás, numa obsessão capilar, pois alguns anos mais tarde mandou rapar “*uns pentelhos*” na “Ciranda da Bailarina”. Era imprevisível o que aconteceria a uma canção enviada à Polícia Federal – e todas, obrigatoriamente, tinham que passar por lá. Quase sempre era preciso argumentar e negociar com os censores. No caso de Chico, isso era feito por intermédio dos advogados da gravadora, porque ele, por princípio, se recusava a dialogar com a Censura (WERNECK, 2006, p. 79).

Noutros momentos, a censura alcançava a lógica de uma debilidade senil. Agindo em outras esferas do relacionamento artístico, não se restringia a apenas cercear o compositor e sua obra, mas também a coadjuvar a “administração” de alguns interesses comerciais de emissoras de televisão:

Houve problemas também, e duradouros, com a TV Globo. Começaram em 1971, quando a emissora, para garantir o interesse pelo VI Festival Internacional da Canção, que promovia, criou uma inscrição especial para compositores mais famosos, que não precisariam, assim, correr os riscos de uma eliminatória. Os convidados aceitaram – e, em cima da hora, retiraram suas canções, criando um irreparável vazio. Foi tudo programado. No caso de Chico, a música inscrita, “Que Horas São?”, nem sequer existia. Não se tratava de um protesto contra a Globo, e sim contra a Censura – havia até um manifesto, cuja divulgação foi proibida. A emissora, porém, encheu-se de indignação. Os compositores foram intimados a comparecer ao Dops, onde um assistente da direção da rede, Paulo César Ferreira, apoplético, pediu, sem êxito, o enquadramento de todos eles (WERNECK, 2006, p.82).

Voltando ao caso de “Cálice”, reza a lenda em torno do poema, que numa execução pública da canção, os microfones dos vários músicos participantes da apresentação, foram sendo fechados, um a um, e, com isso, a censura, que pretendia impedir a divulgação da letra, acabou por contribuir grandemente para eternizá-la, pois, enquanto se desligavam os microfones colocados no palco, o “cálice” da letra, que já se tornara uma metáfora bastante forte criada para ocultar o “cale-se” censorial velado que se fez denunciar:

Nem sempre, porém, os problemas eram apenas com a Censura, como ficou demonstrado no caso de “Cálice” (p. 80). [...] Como a Censura havia proibido a letra, os dois autores decidiram cantar apenas a melodia, pontuando-a com a palavra cálice – mas nem mesmo isso foi possível. Segundo relato do *Jornal da Tarde*, “a Phonogram resolveu cortar o som dos microfones de Chico, para evitar que a música, mesmo sem a letra, fosse apresentada” (WERNECK, 2006, p. 81)

Ou seja, enquanto a censura proibia o som de “Cálice” sob qualquer forma de sua manifestação, possibilitou inopinadamente, que esse silêncio se materializasse diante dos olhos da plateia, por meio do corre-corre que acontecia no palco, pela balbúrdia ensurdecadora das vaias, e pelo próprio desespero dos músicos que, sufocados pelo “apagar” dos microfones, buscavam de pedestal em pedestal de microfone um canal de voz para continuar a cantar, ou pelo menos permanecer tentando.

Portanto, o que seria apenas uma questão de carimbo no corpo da letra – **censurado** – ganhou aparência de imagem, e ganhou visibilidade de drama de teatro, ao vivo e sem ensaio, dando ao sigilo imposto a “Cálice”, a voz mais estrondosa que um “silêncio” já pôde gritar.

6.8 A CRÔNICA-CANÇÃO “DR. GETÚLIO” (WERNECK, 2006, p. 340)

Dr. Getúlio

Edu Lobo - Chico Buarque (1983)

Foi o chefe mais amado da nação
 Desde o sucesso da revolução
 Liderando os liberais
 Foi o pai dos mais humildes brasileiros
 Lutando contra grupos financeiros
 E altos interesses internacionais
 Deu início a um tempo de transformações
 Guiado pelo anseio de justiça
 E de liberdade social
 E depois de compelido a se afastar
 Voltou pelos braços do povo
 Em campanha triunfal
 Abram alas que Gegê vai passar
 Olha a evolução da história
 Abram alas pra Gegê desfilar
 Na memória popular
 Foi o chefe mais amado da nação
 A nós ele entregou seu coração
 Que não largaremos mais
 Não, pois nossos corações hão de ser nossos
 A terra, o nosso sangue, os nossos poços
 O petróleo é nosso, os nossos carnavais
 Sim, puniu os traidores com o perdão

E encheu de brios todo o nosso povo
 Povo que a ninguém será servil
 E partindo nos deixou uma lição
 A Pátria, afinal, ficar livre
 Ou morrer pelo Brasil
 Abram alas que Gegê vai passar
 Olha a evolução da história
 Abram alas pra Gegê desfilar
 Na memória popular

Se tu falas muitas palavras sutis / E gostas de senhas, sussurros,
 ardis / A lei tem ouvidos pra te delatar / Nas pedras do teu próprio lar
 / Se trazes no bolso a contravenção / Muambas, baganas e nem um
 tostão / A lei te vigia, bandido infeliz / Com seus olhos de raio-x
 (“Hino de Duran (Hino da Repressão)”, Chico Buarque, 1979,
 WERNECK, 2006, p. 365)

Letra ao melhor estilo crônica biografia lírica, a letra de “Dr. Getúlio”, diferentemente do que ocorreu com “Acorda, Amor”, vai tratar de discorrer em seus versos sobre a vida e as obras do Presidente Getúlio Vargas, e não de fatos relacionados diretamente a Chico.

Segundo Antônio Cândido, a crônica biografia lírica deve ser aquela capaz de abordar poeticamente os dados biográficos da vida de uma pessoa. Nesse tocante, “Dr. Getúlio” parece cumprir bem o seu papel, uma vez que emprega em sua estrutura elementos próprios da poesia, tais como a construção em versos, a presença de metáforas e de rimas e, especialmente, a articulação de elementos da subjetividade do autor aos fatos que, se eminentemente históricos, careciam, para os efeitos musicais e poéticos pretendidos, de certo apelo emocional que os retirasse da mera esfera referencial histórica e monódica e os conduzisse ao patamar da apreciação subjetiva a ponto de poder ser cantado pelas ruas afora, como se fosse um “hino” de exaltação à personalidade de Getúlio Vargas.

Em dois dos versos iniciais da canção de Chico Buarque e Edu Lobo, “Desde o sucesso da revolução / Liderando os liberais” (“Dr. Getúlio”, 1983), já encontramos correlação direta com o dado histórico que se pretende retratar abaixo sobre a ascensão de Getúlio Vargas ao poder no Brasil:

A Revolução de 1930, vitoriosa, foi responsável por mudanças consideráveis no panorama político brasileiro. Como vimos, o novo governo, encabeçado por Getúlio Vargas, surgiu de um movimento que aglutinou diversas forças sociais (oligarquias dissidentes, classes médias, setores da burguesia urbana) e instituições (notadamente o exército), reivindicando participação política em um

cenário dominado, até então, exclusivamente pela oligarquia cafeeira (VICENTINO; DORIGO, 2005, p. 459).

Praticante de um governo de perfil fortemente populista⁷⁵ durante o Estado Novo, Getúlio Vargas fomentou profundas reformas conjunturais na sociedade, e devido a tais procedimentos, ele “Foi o pai dos mais humildes brasileiros / Lutando contra grupos financeiros / E altos interesses internacionais” (“Dr. Getúlio”, 1983). Esses versos, além da alusão histórica, nos remetem ao expediente da subjetividade do autor, tendo em vista que, ao mencionar valores como “pai” “lutar pelos humildes”, transforma Getúlio Vargas numa espécie de paladino nacional:

Tradicionalmente, no dia 1º de maio, Getúlio Vargas fazia um discurso anunciando uma nova concessão popular e exaltando os trabalhadores, que passaram a considerá-lo o “pai” de todos os brasileiros. Assim, foram introduzidos no Brasil o **salário mínimo**, a semana de trabalho de 44 horas, a Consolidação das Leis do Trabalho (CLT), a carteira profissional, as férias remuneradas etc. (VICENTINO; DORIGO, 2005, p. 468).

Dotado de uma forte veia empreendedora, a bem da verdade, é inegável que Getúlio Vargas também modernizou nossa economia e nosso parque industrial. A despeito de controvérsias alimentadas sobre a real índole de seu governo: contra ou a favor do povo, Getúlio Vargas implementou, “por meio dos inúmeros órgãos criados tanto para auxiliar setores específicos quanto para coordenar o conjunto da economia” (VICENTINO; DORIGO, 2005, p. 469), uma consistente indústria pesada, especialmente a siderúrgica (o marco principal desse fato foi a criação da CSN – Cia. Siderúrgica Nacional, no Rio de Janeiro, em 1940), cuja gestão estava particularmente sob o controle do estado: as famosas estatais:

Em todo caso, o período do Estado Novo viu a consolidação do processo industrial no País. Assim, percebemos que a industrialização brasileira se deu em meio a um regime autoritário, o que nos permite caracterizar a Era Vargas como um período de modernização conservadora (VICENTINO; DORIGO, 2005, p. 469).

⁷⁵Essas ações populistas deixaram notar pela farta distribuição de bens e oferta indiscriminada de promessas aos cidadãos. O Estado Novo sob essa estratégia populista, refreou a organização sindical, concentrando praticamente todo o poder do estado nas próprias mãos do governante e agiu como se a sociedade brasileira tivesse apenas uma classe social – a dos necessitados.

Apesar de uma evidente conotação apologética na quase totalidade da letra da canção “Dr. Getúlio”, supomos que ela, a despeito disso, pode proporcionar-nos surpresas. Nos versos “E partindo nos deixou uma lição / A Pátria, afinal, ficar livre / Ou morrer pelo Brasil” (id. Ib.), é possível que, ao invés de elogio, haja aí uma ironia, um tanto quanto mórbida, mas ainda assim, ironia.

Levando-se em consideração que nem todos apreciavam o modo de governar de Getúlio Vargas, especialmente pela postura ditatorial que a aparência populista tentava esconder, é provável que Chico Buarque, em tais versos, talvez quisesse nos dizer, de fato, algo como “já vai tarde, meu amigo, agora estamos livres – de você!”.

Em 1943, circulou clandestinamente o **Manifesto dos Mineiros**, documento redigido por intelectuais que pedia o fim da ditadura e a redemocratização do País, apelos repetidos no Primeiro Congresso Nacional de Escritores, em janeiro de 1945. [...] Enquanto redemocratizava o Brasil, o presidente cuidava também de organizar o **movimento queremista**, em cujos comícios repetia-se o lema “Queremos Getúlio!”, provando o seu interesse no continuísmo (VICENTINO; DORIGO, 2005, p. 471).

Nos versos “Não, pois nossos corações não de ser nossos / A terra, o nosso sangue, os nossos poços / O petróleo é nosso, os nossos carnavais” (id. Ib.) o que vemos é uma intensificação desse processo irônico, em o eu-lírico buarqueano eleva a ironia ao seu nível máximo de eficácia.

Atingindo em cheio a alma da questão, Chico Buarque vai direto ao ponto e fala abertamente para o povo que ele, o povo, é que deve tomar as rédeas de sua própria história e conduzi-la rumo aos próprios projetos. Que não deve deixar-se mais comover por interesses que podem não ser necessariamente os seus.

Retomando os corações, propõe-se que a população torne a ser senhora dos próprios sentimentos, que em questões de estado as pessoas sejam menos passionais e mais racionais. Tomando posse da terra, incitaria o povo a se preocupar de fato com o seu País, com a questão dos latifúndios e uma produção mais igualitária de alimentos, por exemplo. Os poços de petróleo, a grande ilusão capitalista tupiniquim da época, de volta para os braços populares, faria uma alusão a uma melhor e necessária distribuição das riquezas do Brasil.

Parece-nos estranho, ou no mínimo paradoxal, o fato de Chico Buarque construir uma crônica-canção, ao mesmo tempo em que elogiosa, como demonstramos que pudesse ser irônica.

Em 1983, ano de divulgação da canção “Dr. Getúlio”, a ditadura militar, não a getulista obviamente, ainda não tinha terminado no Brasil. Acreditamos, então, que a ironia, assim escondida por detrás de uma cortina de elogios em sua letra, seja fruto de uma escolha estratégica do eu-lírico buarqueano, dando os últimos dribles poéticos na censura.

6.9 A CRÔNICA-CANÇÃO “IRACEMA VOOU” (WERNECK, 2006, p. 415)

Iracema Voou

Chico Buarque (1998)

Iracema voou
 Para a América
 Leva roupa de lã
 E anda lépida
 Vê um filme de quando em vez
 Não domina o idioma inglês
 Lava chão numa casa de chá

Tem saído ao luar
 Com um mímico
 Ambiciona estudar
 Canto lírico
 Não dá mole pra polícia
 Se puder, vai ficando por lá
 Tem saudade do Ceará
 Mas não muita
 Uns dias, afoita
 Me liga a cobrar:
 - É Iracema da América

Na obra *O Guarani*, de José de Alencar, é colocada como novidade no cenário de nossa literatura a temática indígena. Esse tema, a partir daí, é inserido na ficcionalidade brasileira por meio de uma forte estrutura de idealização e de subjetivação da figura do índio.

O romance tipicamente romântico, portanto, ou ao menos aquele que o quisesse sê-lo, ao tratar de indigenismo, deveria reter em suas linhas pelo menos esses dois elementos como fundamento: a idealização e a subjetivação.

A idealização do índio, na obra *O Guarani*, transfigura-o em seu modo de pensar e ser diante do mundo. Mostra-nos essa obra, por causa disso, um índio de certo modo caricaturizado, descaracterizado de sua vestimenta de selvagem revestindo-o com os véus, para ele artificiais, da sociedade civilizada.

Affonso Romano de Sant'Anna, em análise desse romance, apresenta-o estruturado sobre pelo menos três registros. O *histórico* (que se acerca de datas e etimologias durante o desenrolar da estória), o *romanesco* (que busca ressonâncias românticas aplicáveis à obra que vêm desde as novelas de cavalaria) e o *indianista*.

Dos três registros, o que mais nos importa aqui, é o terceiro:

O terceiro registro – indianista – é aquele que desenvolve os conteúdos típicos da ideologia romântica que via no índio e na vida selvagem os ideais de liberdade, pureza e essencialidade. Nesta faixa descreve-se a figura de Peri – símbolo não só do natural, mas do mítico e do poético (SANT'ANNA, p. 1990, 70).

Meio que à contramão dessa idealização alencariana, o romance *Maíra*, de Darci Ribeiro, traz à tona um índio totalmente destituído de idealizações e subjetivações. O autor, portanto, retira desse seu índio, aquela artificialidade civilizatório, devolvendo-o, de certo modo, ao seu *modus vivendi* e *habitat* natural.

Numa estrutura de narrativa Realista, portanto, dotado de um enredo objetivo, a obra de Darci Ribeiro apresenta ao seu índio uma versão de realidade que se põe em evidência pela oposição que se pode estabelecer entre os mitos românticos que revestem o índio de José de Alencar e as contingências factuais dos homens.

Tais circunstâncias, agora, passam a revestir o índio de *Maíra*, o qual incorpora essa antítese realista:

No plano da invenção ficcional e poética, o primeiro reflexo sensível é a descida de tom no modo de o escritor relacionar-se com a matéria de sua obra. O liame que se estabelecia entre o autor romântico e o mundo estava afetado de uma série de mitos idealizantes: a natureza-mãe, a natureza-refúgio, o amor-fatalidade, a

mulher-diva, o herói-prometeu, sem falar na aura que cingia alguns ídolos como a “Nação”, a “Pátria”, a “Tradição” etc. [...] Ora, é esse complexo ideo-afetivo que vai cedendo a um processo de crítica na literatura dita “realista” (BOSI, 1994, p. 167).

Fechando a tríade simbólica que a partir das obras citadas estamos construindo, trazemos à baila de nossa introdução, a memória d’*O Meu Tio o Iauaretê*, de Guimarães Rosa. Nessa obra, o vigor da escrita roseana traz para o texto ficcional a temática de um índio universal, que é amigo da natureza, protetor, concebido nos porões da literatura romântica europeia e depois, bem recebido e também renegado por muitos de nossos autores de ficção.

O índio de Guimarães, contudo, atualiza sobremaneira o conflito existencial que se exprime pela disputa entre a cultura do índio x cultura do homem branco. Ao por em evidência esse fato, Guimarães Rosa desloca o índio de seu caráter universal, e o justapõe em nosso contexto regido pela ótica do que é local.

Essa operação, evidentemente, é simbólica. Mas o modo empregado pela escrita roseana para dar conta dela é que é bastante interessante. Ele promove, no desenrolar do texto, uma gradativa zoomorfização de um de seus personagens, isto é, o índio de sua trama, lentamente passa a rosnar, emitir grunhidos, andar “de quatro patas” e assim, literalmente, vai se animalizando mesmo.

Transformado em onça, em bicho do mato, o índio dessa história de Guimarães deixa de vez o típico cenário global que lhe é oferecido como *habitat* natural, a floresta, e se localiza, ou seja, se regionaliza no sertão brasileiro, sendo inserido no cerrado, nos campos gerais do País, e, enfim, no macro *habitat* da onça-Brasil.

Esse processo utilizado por Guimarães Rosa segue a pauta evolutiva da literatura brasileira, dando demonstração clara de que seu índio age antropofagicamente, isto é, atua absorvendo, deglutindo todos os valores estéticos relacionados o indigenismo romântico e realista, aos experienciados antes dele:

Em sucinto resumo das ideias antropofágicas, verificamos que o que assim se chamou era um conjunto de procedimentos artísticos através dos quais se objetivava “deglutir” o que, para a época do advento do Modernismo no Brasil, era moderno e desenvolvido ou simplesmente estrangeiro, para depois fazê-lo retornar, revestindo-o com o nosso subdesenvolvimento tecnológico e com os nossos arcaísmos sócio-culturais impregnados de nossa vivência sob os auspícios do colonialismo (PESSOA, 2003, p. 50).

Se as obras de José de Alencar (*O Guarani*), Darci Ribeiro (*Maíra*) e Guimarães Rosa (*Meu Tio, O Iauaretê*), no contexto indianista em que as estamos situando, ainda que esquadrinhadas brevemente como o foram, pudessem ser assentadas esquematicamente numa equação, as poríamos em termos opostos de negação e superação sucessiva. Isto é, umas às outras, independentemente da ordem em que as coloquemos nesse diagrama imaginário, são capazes de conflitar, negarem-se ou de se superarem reciprocamente.

Disso tudo isso, então, depreenderíamos o fato de que o índio de Guimarães Rosa, durante um dos momentos de negação e superação com qualquer um de seus rivais aqui apresentados, assimilou tanto o de José de Alencar, quanto o de Darci Ribeiro. O índio roseano, contudo, é mais complexo em termos de compreensão, tendo em vista que sob o ponto de vista do signo literário, esse índio é um antropófago cultural. Isto é, ele se alimentou de todo o processo cultural dos dois outros, processo que remonta à época da colonização, passa pela Independência política no século XIX, chegando até à era de nossa dependência financeira, em princípios do século XX, a qual se estende até os primeiros tempos do século XXI.

Na crônica-canção “Iracema Voou”, de certo modo, deparamo-nos com um estágio ainda mais adiantado desse processo de assimilação operacionalizado pelos índios alencariano, de Ribeiro e o roseano, posto que a Iracema, de Chico Buarque, tem uma performance que vai além da superação via assimilação: ela se transfigura num outro conceito “tem saudades do Ceará, mas não muita” (“Iracema Voou”, Chico Buarque, 1998. In: WERNECK, 2006, p. 415).

Por semelhança, obviamente, o título do poema cantado de Chico Buarque nos remete ao quase homônimo romance de José de Alencar, *Iracema*.

De qualquer modo, o estereótipo de índio que o *Iracema* de José de Alencar pode nos oferecer é basicamente o mesmo que de *O Guarani*. Contudo, o índio alegórico de “Iracema Voou”, trazido até nós por Chico Buarque, é um índio transformado, é um índio, sobretudo, cidadão. É o mesmo, enquanto legatário de um mesmo processo de colonização que a todos os demais índios absorve e ajuda a explicar, mas é pioneiro, sob o ponto de vista do fato que Iracema, de Chico, nasce e se desenvolve na cidade. E, ao invés de desvestir-se das roupas da civilização, ela nega duas vezes a sua própria herança tribal. Isto é, não só rejeita a hipótese de tirar as roupas urbanas e voltar a vestir tangas e penachos, como deseja ir além, ou

seja, renega também essa atualidade miserável de colonizada. Ela procura superar esse estado, buscando na América, uma nova roupagem. Uma vida melhor.

Iracema de Chico traz consigo a marca fundamental dessa transformação recíproca, que envolve índio e homem branco, e, por relação de contiguidade, o que é local e o que é universal, cujo lócus de superação se configura não na floresta, como nos índios de Ribeiro e Rosa, mas na cidade.

Essa marca a enxergamos por meio da estrutura palimpsesta que nos permite reconhecer um no outro, índio no branco, branco no índio, Brasil nos EUA, EUA no Brasil, embora todos se vejam como estranhos nos novos contextos nos quais acabam se reencontrando ininterruptamente.

Decupando a superação, vemos que o índio roseano seria nossa melhor representação até aqui, vê-se também que a figura decomposta do índio de Chico Buarque traz em sua conformação elementos remanescentes dos três embriões simbólicos de índio apresentados.

Do índio de Alencar, “Iracema Voou” traz especialmente aquilo que diz respeito à subjetivação romântica dos relacionamentos: “Tem saído ao luar / Com um mímico / Ambiciona estudar / Canto lírico” (“Iracema Voou”, Chico Buarque, 1998, WERNECK, 2006, p. 415).

O que não se pode deixar de destacar, é que, o que dá-se a entender, tanto no texto de Alencar quanto nos versos de “Iracema Voou”, de Chico Buarque, é que essa subjetivação está a serviço de uma ironização.

Ironiza-se a condição do “bom selvagem” em Alencar, ironiza-se a imagem da “boa imigrante”, em “Iracema Voou”. Ambas as subjetivações captam dois tipos de idealização que na vida real não se confirmam. Se o índio de Alencar vestiu a roupa do homem branco, mas não deixou de ser canibal, a Iracema da América trabalha, estuda, sai ao luar, mas não deixou de ter saudade do Ceará, isto é, nem o índio de Alencar, tampouco a Iracema de Chico Buarque romperam com as suas raízes, mesmo que o contexto até sugerisse que o deveriam fazer.

Da marca realista, destaca-se um elemento que paradoxalmente deveria libertar a personagem da letra de sua sina, mas, contrariamente aprisiona a protagonista buarqueana – sua viagem para a América:

Iracema voou / Para a América / Leva roupa de lã / E anda lépida /
Vê um filme de quando em vez / Não domina o idioma inglês / Lava

chão numa casa de chá / Não dá mole pra polícia / Se puder, vai ficando por lá (“Iracema Voou”, Chico Buarque, 1998, WERNECK, 2006, p. 415).

Seus sonhos aparentemente não se realizaram. Em sua busca por uma melhor condição de subsistência, acabou se encontrando com o que ela menos pretendia, a realidade.

Voou para longe, pensava que assim pudesse se transformar numa outra pessoa, pelo simples fato de viver e de trabalhar num outro lugar. Lentamente, contudo, ela vai se dando conta de que cada vez mais está se transformando nela mesma. Isto é, cada vez mais ela está cumprindo o que dela se espera: que aceite o papel que lhe cabe neste latifúndio chamado mundo.

Ao invés de se encontrar realizando seu sonho, o que ela está descobrindo é que o que está se materializando não é necessariamente seu desejo, mas a verdadeira face da pessoa que está sonhando. O sonho, desta forma, numa perspectiva surreal, passa a “sonhar” a pessoa que sonha.

“Iracema Voou”, e ainda “Tem saudade do Ceará / Mas não muita” (id. Ib.). Ela, como índio-imagem da superação histórica de nossa condição subalterna de colonizados, exprime em sua performance, os desejos desencantos dos índios do Brasil. Ela se descobre decepcionada com o que foi buscar e que não encontrou⁷⁶.

Mas, o que ela encontrou? A *Iracema* romântica dos lábios de mel de José de Alencar? A *Iracema* realista de Darci Ribeiro que lavava o chão numa casa de chá?, a *Iracema* onça roseana da selva-Brasil?

Não! Mas ela também se transformou. Superou o conceito “índio que volta às formas simples, à selva”: agora ela “– É Iracema da América” (id. Ib.). Ela não é mais a Iracema colonizada, nem a Iracema da independência política, tampouco a Iracema da dependência financeira, ela é a própria América modificada, América a qual seu nome Iracema traz em anagrama.

Seu nome exprime metaforicamente em código o que se passou com a própria personagem: quantas serão as Américas e quantas serão as Iracemas espalhadas pelo mundo afora?

⁷⁶ Segundo o site www.uol.com.br/atualidades, o ano de 2005 registrou um recorde histórico de imigrantes brasileiros ilegais para os EUA. O número poderia chegar a surpreendentes 41.500 indivíduos. Por outro lado, o site www.guiadoimigrante.com, o maior motivo que leva brasileiros e latino-americanos de um modo geral a migrarem para EUA e Europa é a busca por melhores condições de trabalho e de remuneração.

6.10 A CRÔNICA-CANÇÃO “ODE AOS RATOS” (WERNECK, 2006, p. 427-428)

Ode aos Ratos

Edu Lobo / Chico Buarque (2001)

Rato de rua
 Irrequieta criatura
 Tribo em frenética
 Proliferação
 Lúbrico, libidinoso
 Transeunte
 Boca de estômago
 Atrás do seu quinhão

Vão aos magotes
 A dar com um pau
 Levando o terror
 Do parking ao living
 Do shopping-center ao léu
 Do cano de esgoto
 Pro topo do arranha-céu

Rato de rua
 Aborígene do lodo
 Fuça gelada
 Couraça de sabão
 Quase risonho
 Profanador de tumba
 Sobrevivente

À chacina e à lei do cão

Saqueador
 Da metrópole
 Tenaz roedor
 De toda esperança
 Estuprador da ilusão
 Ó meu semelhante
 Filho de Deus, meu irmão

Rato
 Rato que rói a roupa
 Que rói a rapa do rei do morro
 Que rói a roda do carro
 Que rói o carro, que rói o ferro
 Que rói o barro, rói o morro
 Rato que rói o rato
 Ra-rato, ra-rato
 Roto que ri do roto
 Que rói o farrapo
 Do esfarrapado
 Que mete a ripa, arranca rabo
 Rato ruim
 Rato que rói a rosa
 Rói o riso da moça
 E ruma rua arriba
 Em sua rota de rato

“Debaixo da Ponte”, uma crônica de 1961, escrita por Carlos Drummond de Andrade, é um texto que atrai seu leitor pela simplicidade da letra por meio da qual se expressa, o que, de modo ocasional ou intencional, deixa visível a oposição entre a retumbância grotesca do assunto que trata e a leveza das palavras praticamente desnudas de símbolos.

Quase sem metáforas, sem véu de alegoria, essa crônica-reportagem, ou nos dizeres de Afrânio Coutinho, crônica-informação⁷⁷, emana de um cronista que está aparentemente com o espírito desarmado de qualquer nuance crítica.

O cronista Carlos Drummond de Andrade imprime a este seu texto um ar de “conversa fiada”, como se estivesse confabulando com amigos, num *happy hour*, à sombra dos toldos de um boteco, bebericando fanfarrices líquidas e sociais e ingerindo petiscos fritos e também culturais: “Moravam debaixo da ponte. Oficialmente, não é lugar onde se more” (“Debaixo da Ponte”, Carlos Drummond de Andrade, 1961, ANDRADE, 1987, p. 133).

Esse termo “oficialmente” da frase, contribui para que se retire de pronto a crônica de seu reduto de simplicidade vocabular e descompromisso social, alçando-a ao patamar do mais ácido rigor crítico sociocultural, uma vez que por detrás do vocábulo *oficialmente* podem esconder-se frases de valor como “e o estado, onde está?”, “e as instituições sociais, o que fazem?”, e “e você, o que pensa sobre isso?”.

A aparência de texto despretensioso, contudo, diante desse *oficialmente*, fica um pouco silente nessa sua voz de sussurro passivo de crônica de jornal, tendo em vista que, independentemente de seu assunto, relevante ou não, quase sempre é relegada a um espaço coadjuvante nas páginas dos periódicos. Ademais, das entrelinhas textuais simbólicas que emanam das cidades, de suas ruas e becos, o cronista não apenas as captura e nos informa, mas também interfere no conteúdo que narra em sua crônica-informação. Isso se torna patente quando nos diz que por sob a ponte, “não é lugar onde se more” (id. Ib.). Emite, desta feita, um juízo de valor, um apelo, um desabafo, mas, seja lá o que for, é detalhe opinativo.

⁷⁷ Afrânio Coutinho fala-nos de uma crônica-informação, a qual se conformaria como sendo aquela em que se “divulga fatos, tecendo sobre eles comentários ligeiros” (MELO, 2003, p. 158).

Sua história, entretanto, é comum. A crônica fala-nos de moradores de rua, de andarilhos, que, sem eira nem beira, vagam pelas cidades, vivem pelos becos, sobrevivem ao sabor da própria sorte: “Ninguém lhes cobrava aluguel, imposto predial, taxa de condomínio: a ponte é de todos, na parte de cima; de ninguém, na parte de baixo” (“Debaixo da Ponte”, Carlos Drummond de Andrade, 1961, ANDRADE, 1987, p. 133).

Chico Buarque desenvolve na *Ode aos Ratos* um enredo que não deixa de apresentar-nos as nuances cotidianamente indizíveis da resistência existencial urbana: “Rato de rua / Aborígine do lodo / Fuça gelada / Couraça de sabão / Quase risonho / Profanador de tumba / Sobrevivente” (“Ode aos Ratos”, Chico Buarque, 2001, WERNECK, 2006, p. 427-428).

Igualmente, Drummond leva seu relato até o trágico fim dos protagonistas, demonstrando no texto os mesmos elementos próprios da luta pela sobrevivência, aludidos no fragmento acima de “Ode aos Ratos”.

Diz-nos isso assim Carlos Drummond de Andrade, depois que seus personagens comeram um pedaço de carne encontrada nos rejeitos do esgoto de um frigorífico: “Fora encontrada num vazadouro, supermercado para quem sabe frequentá-lo, e aqueles o sabiam, de longa e olfativa ciência” (“Debaixo da Ponte”, Carlos Drummond de Andrade, 1961, ANDRADE, 1987, p. 134).

Assim, animalizados pela metáfora da “sabedoria olfativa”, faculdade muito desenvolvida em cães e outros animais irracionais, impingida aos habitantes da ponte, alimentaram-se desse manjar dos deuses do submundo. Eles o temperaram com um pó branco encontrado numa lata jogada no lixo – acreditaram que fosse sal –, e, ainda agora, morreram dois, o terceiro jazia moribundo no hospital, até o momento final da crônica ir para a redação do jornal:

Dores que foram aumentando, mas podiam ser atribuídas ao espanto de alguma parte do organismo de cada um, vendo-se alimentado sem que lhe houvesse chegado notícia prévia de alimento. Dois morreram logo, o terceiro agoniza no hospital. Dizem uns que morreram de carne, dizem outros que do sal, pois era soda cáustica. Há duas vagas debaixo da ponte (“Debaixo da Ponte”, Carlos Drummond de Andrade, 1961, ANDRADE, 1987, p. 134).

Chico Buarque, ao seu turno e com todas as metáforas e véus alegóricos, apresenta-nos a sua “Ode aos Ratos”, uma letra do ano de 2001, cujo teor pode ser classificado como crônica-satírico-humorística.

Composta num intervalo de 40 anos que a separa do texto de “Debaixo da Ponte”, de Carlos Drummond de Andrade, a canção “Ode aos Ratos”, de Chico Buarque e Edu Lobo, já desde seu título, diz-nos um pouco da ironia por meio da qual se pretende fazer reconhecer por seus leitores e ouvintes.

A palavra *ode* em seu intercurso, diz respeito à ideia de poema feito para ser cantado. Esse conceito remonta os primórdios culturais da antiguidade greco-romana, donde de lá chegam-nos notícias por meio de Moisés (2004, p. 372), de que esse formato literário normalmente tinha por preferência “O amor e o vinho ou os prazeres da mesa [como] temas mais frequentes”.

Depois, assevera Moisés, ao longo de seu desenvolvimento enquanto gênero músico-literário, é que a *ode* passa a incorporar em seus assuntos, louvores aos heróis de guerra, às celebridades, remissões a temas religiosos e também a conteúdos notoriamente mais subjetivos durante o Romantismo.

Para atarmos a veia supostamente irônica e satírica do título do poema musicado ao que ele próprio expressa, o ingrediente que nos interessa é aquele que diz respeito ao fato de que a *ode*, em seus primeiros tempos, primava por temas relacionados ao requinte de uma bebida como o vinho, e à fartura dos prazerosos banquetes da Antiguidade.

Ora, vejamos, o texto de Chico Buarque, evidentemente está propondo um poema cantado em louvor dos ratos, donde o título, “Ode aos Ratos”. Por princípio metafórico, então, recriamos uma expressão do poeta-compositor popular Cazuzza, na letra de sua “O Tempo não Pára” (letra na íntegra no corpo dos anexos), para perguntarmos, se “a nossa piscina social está cheia de ratos, porque nossas ideias podem não corresponder aos fatos?”.

Isto é, como se pode propor um elogio, sob ótica da *ode* como celebrante do prazer e da fartura (e essa é a ideia), àqueles que, por ironia do destino, vivem apartados de qualquer tipo de abundância e felicidade (e esses são os fatos)?

Dentro dessa lógica, a de que as ideias não correspondem aos fatos, a resposta que sugerimos, é a de que, justamente pelo paradoxo que opõe “Ode e Ratos” num mesmo plano, o título se investe de forte ironia, satirizando nossos hábitos de viver e de alimentação.

O modelo de apropriação dos factuais do qual Chico Buarque lança mão na “Ode aos Ratos” para compor essa sua crônica-satírico-humorística, é o da fábula⁷⁸.

A partir da estrutura da fábula, o eu-poético buarqueano toma posse em sua canção de fatos semelhantes aos narrados por Carlos Drummond de Andrade em sua crônica “Debaixo da Ponte”, e os reelabora poeticamente. Fazendo isso, Chico Buarque atua como agiu Drummond. Isto é, ao mesmo tempo em que Drummond transforma os fatos sociais em crônicas, Chico Buarque, a partir de fatos semelhantes, transmuta seu poema cantado em crônica cantada, em crônica-canção, fornecendo-nos substrato interpretativo para que leiamos a crônica “Debaixo da Ponte” como uma crônica-poema-em-prosa⁷⁹.

Nos versos “Rato de rua / Irrequieta criatura / Tribo em frenética / Proliferação / Lúbrico, libidinoso / Transeunte / Boca de estômago / Atrás do seu quinhão” (“Ode aos Ratos”, Chico Buarque, 2001. In: WERNECK, 2006, p. 427-428), notamos que Chico Buarque engendra o mesmo procedimento de “percepção do espetáculo da vida” aludido por Afrânio Coutinho quanto à crônica-poema-em-prosa.

Essa mesma leitura do real foi feita por Carlos Drummond de Andrade em sua crônica, sendo assim concretizada em seu fragmento abaixo assinalado:

À tarde surgiu precisamente um amigo que morava nem ele mesmo sabia onde, mas certamente morava: nem só a ponto é lugar de moradia para quem não dispõe de outro rancho. Há bancos confortáveis nos jardins, muito disputados; a calçada, um pouco menos propícia; a cavidade na pedra, o mato. Até o ar é uma casa, se soubermos habita-lo, principalmente o ar da rua. O que morava não se sabe onde vinha visitar os de debaixo da ponte e trazer-lhes uma grande posta de carne (“Debaixo da Ponte”, Carlos Drummond de Andrade, 1961, ANDRADE, 1987, p. 134).

Em ambos os fragmentos, percebemos que ao lado da densidade crítica quanto à realidade dos fatos, associa-se uma atmosfera de cunho

⁷⁸ Preferimos aqui a definição de fábula que nos oferece Massaud Moisés: “Narrativa curta, não raro identificada com o apólogo e a parábola, em razão da moral, implícita ou explícita, que deve encerrar, e de sua estrutura dramática. No geral, é protagonizada por animais irracionais, cujo comportamento, preservando as características próprias, deixa transparecer uma alusão, via de regra satírica ou pedagógica, aos seres humanos” (MOISÉS, 2004, p. 226).

⁷⁹ Diz-nos Afrânio Coutinho, que Crônica-poema-em-prosa, é aquela “de conteúdo lírico”, que se apresenta como um “mero extravasamento da alma do artista ante o espetáculo da vida, das paisagens ou episódios carregados de significação [...]” (MELO, 2003, p.158).

naturalista⁸⁰, que ao mesmo tempo em que espanta pela força realista das cenas que são narradas, nos choca pela densidade dramática que apresenta.

Se a fábula é um tipo de narrativa que revela uma história normalmente experienciada por seres humanos, contudo, contada por animais, podemos entender, então, que os ratos de rua, da crônica-canção de Chico Buarque, são pessoas zoomorfixadas, cuja condição de vida subumana tratou de animalizar.

Eles são transeuntes, procriam, vicejam como pragas. Eles são também habitantes das ruas, das pontes e também “moradores” do ar: assim, ratos e pessoas constituem-se seres solidários numa mesma desgraça: a degradação social.

Carlos Drummond de Andrade e Chico Buarque agem na sociedade não apenas como meros observadores, mas como contadores privilegiados de histórias, deslocam os elementos socioculturais dos factuais do mundo e os reelaboram em crônicas e crônicas-canções.

Na crônica-canção de Chico Buarque, seus personagens se antropomorfizam, uma vez que sua crônica-canção se ambienta na estrutura da fábula: “Vão aos magotes / A dar com um pau / Levando o terror / Do parking ao living / Do shopping-center ao léu / Do cano de esgoto / Pro topo do arranha-céu” (“Ode aos Ratos”, Chico Buarque, 2001. In: WERNECK, 2006, p. 427-428). Eles são seres nocivos à sociedade, se comportam como criminosos, agem na brecha da distração, invadem os espaços nobres e também as periferias.

Inversamente, na crônica de Carlos Drummond de Andrade, seus personagens se animalizam, eles se deixam envolver pelas “leis naturais” da vida:

Debaixo da ponte os três preparam comida. Debaixo da ponte a comeram. Não sendo operação diária, cada um saboreava duas vezes: a carne e a sensação de raridade da carne. E iriam aproveitar o resto do dia dormindo (pois não há coisa melhor, depois de um prazer, do que o prazer complementar do esquecimento), quando

⁸⁰ Alfredo Bosi diz-nos que “O Realismo se tingirá de *naturalismo*, no romance e no conto, sempre que fizer personagens e enredos submeterem-se ao destino cego das “leis naturais” [...] (BOSI, 1994, p. 168). Também ajuda-nos na sobreposição naturalista que praticamos em nossa análise, o que nos diz Affonso Romano de Sant’Anna, durante uma análise da obra *O Cortiço*, de Aluísio de Azevedo: “Os elementos marcam-se pela sua impessoalidade, dissolvidos na comunidade instintiva e animal. Para ressaltar essa horda de seres primitivos, o narrador acentua a degradação dos tipos aproximando-os insistentemente de animais e conferindo-lhes apelidos” (SANT’ANNA, 1990, p. 90).

começaram a sentir dores (“Debaixo da Ponte”, Carlos Drummond de Andrade, 1961, ANDRADE, 1987, p. 134).

Ou seja, nos dois textos seus personagens vivem de fato as circunstâncias animalizantes do submundo, dos bueiros sociais, sentem na própria pele a dor de existirem, assim, brutalizados pela “máquina de viver” e de ser-estar à mercê das próprias atitudes.

Contudo, apesar de procedimentos distintos de apropriação e de transformação dos elementos socioculturais do cotidiano, ambos os poetas-cronistas operam na mesma esfera estética: a da poesia. Como resultante desse procedimento, de um lado, temos um poema em prosa e, de outro lado, uma crônica em versos.

6.11 CRÔNICA-CANÇÃO “O MEU GURI” (IN: WERNECK, 2006, p. 318)

Cai no chão / Um corpo maltrapilho / Velho chorando / Malandro do morro era seu filho / [...] / Menino quando morre vira anjo / Mulher vira uma flor no céu / Pinhos chorando / Malandro quando morre / Vira samba (“Malandro Quando Morre”, Chico Buarque, 1965. In: WERNECK, 2006, p. 138).

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 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, ai 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, ai o meu guri, olha aí
 Olha aí, é o meu guri
 E ele chega
 Chega no morro com o 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
 Olha aí, ai 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, ai o meu guri, olha aí
 Olha aí, é o meu guri

Na esteira da necessária apropriação de fatos sociais do cotidiano para que se tenha uma melhor construção das crônicas contemporâneas, o poema musicado “O Meu Guri”, de Chico Buarque é bem o exemplo de como o eu-lírico buarqueano assimila o seu entorno sociocultural e os transforma em crônicas-canções.

Ante de tudo, podemos afirmar que a canção “O Meu Guri” é daqueles em que somos capturados imediatamente pela singeleza e ingenuidade com que o assunto é exposto: “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” (“O Meu Guri”, Chico Buarque, 1981. In: WERNECK, 2006, p. 318).

Nesses versos em destaque acima, ao lado da ingenuidade cúmplice da mãe do guri, que acata, por convivência ou ignorância, os produtos do “trabalho” de seu filho como se fossem presentes, temos também a ironia da identidade. Essa mãe, de natureza cultural pobre e consciência moral limitada, enxerga, apesar do absurdo que possa transparecer, que a sua cidadania pode ser obtida por meio desse atalho: o furto de documento.

Mesmo em se tratando de um tema tão pesado, como o é a criminalidade, esse poema navega *en passant* por esse horizonte repleto de variantes socioculturais e comportamentais. Assim, o tema mantém-se igualmente suscetível a toda natureza de inferências críticas:

Chega no morro com o 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 / Olha aí, aí o meu guri, olha aí / Olha aí, é o meu guri (“O Meu Guri”, Chico Buarque, 1981, WERNECK, 2006, p. 318).

Então, sob uma roupagem leve e aparentemente descompromissada, e quase que alheia ao teor grave do problema que a letra denuncia, o poema de Chico Buarque apresenta momentos da relação que se estabelece entre mãe e filho, “eu e meu Guri” – “Quando seu moço, nasceu meu rebento” (id. lb.) –, donde, com humor e ironia sutil, levanta o véu da cumplicidade que normalmente encobre esse tipo de relacionamento familiar, mesmo que sob ele se possa ver um contexto de crime.

Seu poema musicado adquire contornos, também, mas não só por isso, de uma crônica biografia lírica, nos moldes aludidos anteriormente por Antônio Cândido, uma vez que nessa apropriação o eu-poético, por meio de uma terceira pessoa do discurso, vai pondo o seu leitor a par, verso após verso, do dia a dia do Guri: “E ele chega / Chega suado e veloz do batente / E traz sempre um presente pra me encabular” (id. Ib.).

Outrossim, esse desprendimento temático também se deixa notar pelos versos “Como fui levando, não sei explicar / Fui assim levando ele a me levar”, nos quais o eu-lírico aparentemente “leva a história” do guri, assim, na leveza intencional desse seu narrar.

Num tom também de leveza, porém, com menor descompromisso do que aquele que aparenta ter tido Chico Buarque, Carlos Drummond de Andrade, em uma crônica de 1958, se apropriou também de fatos sociais ao seu redor. Nessa crônica, ele nos faz o relato da história da captura e julgamento popular de um mau elemento que se aventurava pelas casas alheias, que seria conhecido pelo vulgo Curió.

Ele, Curió, fizera uma “visita” indesejada à casa de uma amiga de Drummond, subtraindo de lá diversas jóias dela que se encontravam numa gaveta e...:

Na noite seguinte, passou foi a patrulha de Cosme e Damião, que, inteirada do fato, pensou logo em Curió. – Curió hoje de tarde estava querendo vender uns troços de ouro, umas correntinhas. – Então me tragam o Curió, que eu quero conversar com ele. Mas por favor, não o maltratem, hem – pediu minha amiga (“O Ladrão”, Carlos Drummond de Andrade, 1958, ANDRADE, 1987, p. 106).

Longe de chamar a nossa atenção pela fragrância vocabular e ou pela tensão simbólica que provoca – tensões as quais seriam mais sensíveis quando despertam no leitor emoções como medo, ódio, desejo de vingança, por exemplo, as quais são usualmente exploradas pela imprensa sensacionalista –, “O Meu Guri” apresenta-nos a história de um garoto que nasce e cresce, aparentemente na periferia geográfica, social e cultural de uma grande cidade, vitimado, de nascença, de todas as carências que as populações mais pobres costumam sofrer: “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” (id. Ib.).

Sem, nome, isto é, sem identidade, mas assumindo por meio da alcunha genérica “guri” a representação de uma personificação coletiva, o personagem de “O Meu Guri” de Chico Buarque, o guri propriamente dito, nos permite identificá-lo com qualquer um dos desvalidos sociais contemporâneos, com o Curió de Drummond também, em qualquer das acepções que se queira imprimir ao termo *desvalido*.

Curió, alcunha igualmente generalizante do personagem correlato do guri buarqueano, portanto, personagem símile desse mesmo tipo de drama social, se reconhece nesse seu papel de malfeitor, sua confissão demonstra a anuência de sua própria consciência sobre o caráter delituoso de seus atos:

Curió apareceu pela manhã, encastrado, com os policiais. Pequeno, modesto, simpático. O vizinho correu para apanhar a arma. “Não faça isso – ordenou-lhe minha amiga. – Vamos conversar sentados no chão, que é melhor”. Cosme e Damião preferiram ficar de pé, Curió não se fez de rogado, e o vizinho adotou o figurino (“O Ladrão”, Carlos Drummond de Andrade, 1958, ANDRADE, 1987, p. 106).

O que acontece com o Curió, personagem de Drummond, contudo, é diferente do que ocorre com o personagem de “O Meu Guri”. Esse personagem, além de parecer não tomar consciência da gravidade de seus atos, ainda conta com a ingenuidade cúmplice da própria mãe, tendo sua vida, dessa forma, conduzida a um desfecho trágico:

E ele chega / Chega estampado, manchete, retrato / Com venda nos olhos, legenda e as iniciais / Eu não entendo essa gente, seu moço / Fazendo alvoroço de mais / 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 (“O Meu Guri”, Chico Buarque, 1981, WERNECK, 2006, p. 318).

Assim, morto e estampado numa página de jornal, o guri se converte em representação paradigmática de toda uma geração de jovens que morrem antes de se tornarem adultos. Envolvidos com o tráfico, furtos, roubos, assassinatos e todo tipo de crimes, essa juventude que estava predestinada a se tornar o futuro do País, se transforma diariamente em versões reprisadas de uma mesma tragédia.

Na crônica-canção dessas mortes anunciadas, dessa tragédia, ao mesmo tempo em que brasileira, global, o dilema social parece não ter fim. Nas crônicas de jornal, os cronistas se aproximam desses fatos sociais e quase sempre

os narram em seus textos, tentando dar-lhes um desfecho um pouco mais feliz. Imprimindo suas subjetividades às crônicas, os autores buscam amenizar, por meio de seu lirismo, o estrondo ouvindo em função do impacto de seus anjos caídos, o que nem sempre conseguem:

E iriam aproveitar o resto do dia dormindo (pois não há coisa melhor, depois de um prazer, do que o prazer complementar do esquecimento), quando começaram a sentir dores (“Debaixo da Ponte”. Carlos Drummond de Andrade, ANDRADE, 1987, p. 134).

6.12 A CRÔNICA-CANÇÃO “PIVETE” (WERNECK, 2006, p. 280)

Inda garoto deixei de ir à escola / Cassaram meu boletim / Não sou ladrão, eu não sou bom de bola / Nem posso ouvir clarim / Um bom futuro é o que jamais me esperou / Mas vou até o fim / Eu bem que tenho ensaiado um progresso / Virei cantor de festim (“Até o Fim”, 1978, de Chico Buarque, WERNECK, 2006, p. 276).

Pivete

Francis Hime - Chico Buarque
(1978)

No sinal fechado
Ele vende chiclete
Capricha na flanela
E se chama Pelé
Pinta na janela
Batalha algum trocado
Aponta um canivete
E até
Dobra a Carioca, olerê
Desce a Frei Caneca, olará
Se manda pra Tijuca
Sobe o Borel
Meio se maloca
Agita numa boca
Descola uma mutuca
E um papel
Sonha aquela mina, olerê
Prancha, parafina, olará
Dorme gente fina
Acorda pinel
Zanza na sarjeta
Fatura uma besteira
E tem as pernas tortas
E se chama Mané
Arromba uma porta
Faz ligação direta
Engata uma primeira
E até
Dobra a Carioca, olerê
Desce a Frei Caneca, olará
Se manda pra Tijuca
Na contramão
Dança pára-lama
Já era pára-choque
Agora ele se chama
Emerson
Sobe no passeio, olerê
Pega no recreio, olará
Não se liga em freio
Nem direção
No sinal fechado
Ele transa chiclete
E se chama pivete
E pinta na janela
Capricha na flanela
Descola uma bereta

Batalha na sarjeta
E tem as pernas tortas

Diz-nos a letra da canção “Malandro Quando Morre” (Chico Buarque, 1965, WERNECK, 2006, p. 280), que “malandro, quando morre, vira samba”.

Malandro virar samba pode até refletir aspectos recorrentes da realidade das periferias brasileiras, porém, pode não expressar toda a verdade sobre a malandragem, pelo menos, é o que vemos acontecer no caso da crônica-canção “Pivete”, canção no qual se retrata um pouco desse estereótipo da malandragem recorrente em alguns textos de Chico Buarque.

Como a letra de “Pivete” parece aludir a um dado biográfico de um de seus autores, Chico Buarque, o estereótipo do “malandro” sugerido na letra pode ser também aquele tipo de componente subjetivo que faz da própria vida do autor um grande samba⁸¹, no sentido de que ele, Chico Buarque, exprime em seus poemas-canções, ora significados relacionados à vida nos morros, nos becos, no submundo, ora significados condizentes à vida amorosa, seus temores, decepções, devaneios.

Um episódio de malandragem tipicamente urbana que daria um bom samba, o temos na história contada na crônica “Diploma”, de Carlos Drummond de Andrade (“Diploma”, Carlos Drummond de Andrade, 19/05/1966, ANDRADE, 1976, p. 40-42).

Conta-nos Carlos Drummond de Andrade em sua crônica, que um jovem decidiu dar um presente para a sua mãe. Com esse objetivo, andando pelas ruas, tentando encontrar-lhe um mimo, deparou-se com uma banca de camelô. Tinha de tudo ali: relógio, bibelô, porta-retrato, chaveiro, diploma etc. Mas, espere aí, Diploma? É, isso mesmo, caríssimos, diplomas. O malandro, isto é, o comerciante informal vendia também diplomas.

O jovem, então, entre um “olha o porta-retrato!”, “olha o chaveirinho!”, e coisas do tipo, foi se aproximando lentamente do lado da banca em que estavam os diplomas. Ele não entendia o que seria exatamente um diploma, mas achou a coisa bem bonita, principalmente se pudesse colocar nele uma foto sua, para sua mãe ver e lembrar dele sempre: “O rapaz continuava indeciso. Dar um diploma a sua mãe, no Dias das Mães, era ideia nova, excitante. Não entendia bem

⁸¹ Se o samba de morro tratava de temas diversos como malandragem, favelas, esperteza etc., o samba-canção mudou o foco para o lado subjetivo das dores e ingratidões, especialmente pela ótica do sofredor amoroso, tendo como resquício a temática do bolero, então em voga (HOUAISS, 2006, p. 663).

o que fosse diploma, porém, certamente, sua mãe o merecia” (“Diploma”. Carlos Drummond de Andrade, 19/05/1966, ANDRADE, 1976, p. 41).

Mas, como não tinha espaço na frente do diploma para a sua foto, o camelô sugeriu-lhe que, “nesse caso ela pode pendurar o quadro de costas, e o amigo fica aparecendo” (“Diploma”. Carlos Drummond de Andrade, 19/05/1966, ANDRADE, 1976, p. 41).

Desse fragmento da narrativa drummondiana, o que nos interessa é a percepção de como o cronista enxerta humor aos significados obtidos a partir de uma cena corriqueira nas grandes cidades. Essa apreensão do cotidiano e o humor são elementos fundamentais da crônica contemporânea.

Portanto, devido ao teor de sua substância, a crônica “Diploma” bem que comportaria o rótulo de crônica-conto, já que nesse enredo drummondiano, o cronista é apenas um narrador, é um *outsider*.

O poema cantado “Pivete”, composto com um dos parceiros mais assíduos de Chico Buarque, Francis Hime, poderia até ser fruto de uma inspiração de cunho mais autoral, uma vez que poderia estar recontando tragicomicamente, e também de um modo bastante aumentado, um fato ocorrido com o próprio Chico Buarque, em 1961.

Contando, nos anos de 1961, com 17 anos de idade, o jovem, então mais conhecido como Francisco, que depois cresceu e virou Chico Buarque, juntamente com um amigo e vizinho chamado Olivier, de 16 anos, ambos adolescentes, resolveram “puxar” um carro para dar um “rolê” pelo bairro:

Chico e Olivier escolheram um velho Peugeot, placa 3-2670, que estava estacionado na rua Sorocaba (depois Professor Ernest Marcus), perto da casa dos Buarque de Hollanda. Como o personagem do samba “Pivete”, que Chico haveria de compor tantos anos depois, os dois arrombaram a porta, fizeram a ligação direta e engataram a primeira. Foi tão fácil que, dias mais tarde, reincidiram [isto é, tentaram “puxar” o mesmo veículo]. Só que, naquela madrugada de 29 de dezembro, o cidadão Murilo Forjaz Mathias, dono do carro, tivera o cuidado de retirar o cachimbo, peça sem a qual o automóvel não dá partida. [...] Confundidos com os integrantes de uma quadrilha de “puxadores” profissionais, começaram a apanhar ali mesmo (WERNECK, 2006, p. 28).

Na letra de “Pivete”, parece que encontramos mesmo forte correspondência do que foi dito na recordação biográfica acima com o que se apresenta em seus versos: “Zanza na sarjeta / Fatura uma besteira / E tem as

pernas tortas / E se chama Mané / Arromba uma porta / Faz ligação direta / Engata uma Primeira / E até” (“Pivete”, Francis Hime e Chico Buarque, 1978, WERNECK, 2006, p. 280).

E esse pormenor da letra de “Pivete” exemplifica a diferença entre um ser de classe média e um garoto de rua, mas também nos credencia a dizer que se estamos diante de uma crônica-canção, esta, sem dúvida, é uma crônica cantada que nos remete dualmente, tanto ao fato biográfico relacionado a Chico Buarque, quanto ao teor subjetivo pertinente aos substratos socioculturais cantados pelo eu-lírico.

Contudo, é do ponto de vista de sua matéria-prima, a malandragem urbana, que “Pivete” estaria mais próxima da crônica-conto “Diploma”, de Carlos Drummond de Andrade.

Sem a dubiedade do heterônimo Julinho da Adelaide, como ocorre com a autoria da crônica-canção “Acorda, Amor”, cujo poema é assinado pelo citado pseudônimo buarqueano, “Pivete” se nos apresenta, de fato, como uma crônica biografia lírica, preenchendo os quesitos a que ela são imprescindíveis, especialmente do modo como nos foi dito por Antônio Cândido.

Inserindo em sua letra vários elementos da vida urbana, Chico Buarque e Francis Hime preenchem a rotina diária do menino. Os autores chamam o garoto de “pivete”, mas também de “Pelé”: “E se chama Pelé” e também Emerson: “Agora ele se chama Emerson”, e ainda Mané: “E se chama Mané” (id. Ib.), com um turbilhão de movimentos.

Ele sobe, desce ruas: “Desce a Frei Caneca, olará / Se manda pra Tijuca / Sobe o Borel”; limpa carros “Capricha na flanela”; vende coisas: “No sinal fechado / Ele vende chiclete”; paquera e surfa: “Sonha aquela mina, olerê / Prancha, parafina, olará”; usa drogas: “Agita numa boca / Descola uma mutuca / E um papel”; assalta: “Descola uma bereta / Batalha na sarjeta”; depreda o patrimônio alheio: “Na contramão / Dança pára-lama / Já era pára-choque” (id. Ib.).

A simultaneidade das ações executadas pelo personagem Pivete / Pelé / Mané / Emerson da letra nos remete a um contexto bastante familiar. O dia a dia de qualquer garoto de rua nas grandes cidades do Brasil. Se tratamos no começo de nossa leitura, a letra de “Pivete” como uma crônica biografia lírica, não erramos, pois, como vimos, alguns dos versos verdadeiramente reforçam o dado biográfico referente à adolescência de Chico Buarque.

Contudo, nesse momento, o que passa a nos chamar a atenção também, é o fato de que a letra, na promoção de sua reelaboração dos fatos biográficos, vai lentamente acrescentando ingredientes semânticos que podem aproximar a letra da canção “Pivete” de uma crônica-canção.

Massaud Moisés já nos dissera que na modalidade narrativa da crônica, o cronista atua como se fosse um mero narrador dos fatos.

Da maneira como Carlos Drummond de Andrade narra suas histórias, cujo enredo comum trata de um jovem interessado num presente para a mãe, vemos a adoção de posturas autorais distintas por parte de ambos os escritores. Enquanto Chico Buarque abandona a posição de observador do enredo, passa a ser personagem, ao mesmo tempo em que se transforma, ele também, num narrador da história de “Pivete”, Drummond mantém-se apenas como observador atento dos fatos que relata, preservando-se, assim, do contágio subjetivo ao qual o poeta da canção não conseguiu evitar. Carlos Drummond de Andrade deixa sobressair em sua assimilação da realidade objetiva, a figura de quem registra os temas urbanos, ainda que aparentemente sem o propósito de contar uma história. Contar uma história, aliás, parece ser o propósito de Chico Buarque em sua crônica-canção.

Nesse caso, então, quando aparentemente ocorre na letra um distanciamento dos fatos biográficos, percebemos que o autor Chico Buarque vai cedendo terreno para um eu-lírico, passando a nos contar uma história. Essa história não é mais a sua exclusivamente, pois parece, em alguns momentos da letra, que até nunca poderia ter sido mesmo. A história que ele nos conta agora é a história de qualquer menino de rua, de qualquer menino que se veja numa situação de risco qualquer, quer seja uma situação de risco alimentar, cultural, social, ou afetivo.

Entretanto, partindo do que é particular e se lançando sobre a coletividade, o eu-poético buarqueano retira sua obra do horizonte de observação local, alçando-a para o patamar do que é global.

O menino que de tantos nomes que tem, parece não ter nenhum. A sua trajetória, embora extremamente conturbada, é reconhecível. Suas atuações são simultâneas e desconexas. Nenhuma de suas ações é iniciada e terminada, ainda que se constituam em prerequisites para a realização de uma outra. O garoto de “Pivete”, assumindo que não é ninguém em particular, se investe da condição de ser a expressão de todos nós. Ou seja, em cada um de nós podemos encontrar um

pivete. Em cada esquina de quaisquer cidades pode-se encontrar pivetes. O que queremos dizer é que a condição de existir um *pivete* em cada um de nós, é dizer que essa situação social nos é familiar, próxima, o que não significa que desempenhemos papéis semelhantes no nosso dia a dia.

No conjunto de ações simultâneas que colocamos num único parágrafo anteriormente⁸², a impressão que nos acomete é a de que esse frenesi existencial do menino emerge das ruas como um pedido de socorro. Como se ele quisesse nos dizer “eu não aguento mais!”, me tirem desse lugar, eu quero outra “máquina de viver”.

6.13 A CRÔNICA-CANÇÃO “SUBÚRBIO” (WERNECK, 2006, p. 438)

Quando eu passo no subúrbio / Eu muito bem / Vindo de trem de algum lugar / E aí me dá / Como uma inveja dessa gente / Que vai em frente / Sem nem ter com quem contar / São casas simples / Com cadeiras na calçada / E na fachada / Escrito em cima que é um lar (“Gente Humilde”, Garoto, Vinicius de Moraes, Chico Buarque, 1969, WERNECK, 2006, p. 178).

⁸² Ele sobe, desce ruas: “Desce a Frei Caneca, olará / Se manda pra Tijuca / Sobe o Borel”; limpa carros “Capricha na flanela”; vende coisas: “No sinal fechado / Ele vende chiclete”; paquera e surfa: “Sonha aquela mina, olerê / Prancha, parafina, olará”; usa drogas: “Agita numa boca / Descola uma mutuca / E um papel”; assalta: “Descola uma bereta / Batalha na sarjeta”; depreda o patrimônio alheio: “Na contramão / Dança pára-lama / Já era pára-choque”.

Subúrbio

Chico Buarque (2006)

Lá não tem brisa
Não tem verde-azuis
Não tem frescura nem atrevimento
Lá não figura no mapa
No avesso da montanha,
É labirinto
É contra-senha
É cara a tapa
Fala, Penha
Fala, Irajá
Fala, Olaria
Fala, Acari, Vigário Geral
Fala, Piedade
Casas sem cor
Ruas de pó, cidade
Que não se pinta
Que é sem vaidade
Vai, faz ouvir os acordes
Do choro-canção
Traz as cabrochas e a roda de
samba
Dança teu funk, o rock
Forró, pagode, reggae
Teu hip-hop
Fala na língua do rap
Desbanca a outra
A tal que abusa
De ser tão maravilhosa
Lá não tem moças douradas
Expostas, andam nus
Pelas quebradas teus exus
Não tem turistas
Não sai foto nas revistas
Lá tem Jesus
E está de costas
Fala, Maré
Fala, Madureira
Fala, Pavuna
Fala, Inhaúma
Cordovil, Pilares
Espalha tua voz
Nos arredores
Carrega a tua cruz
E os teus tambores

Em “Subúrbio”, o eu-lírico buarqueano aborda algumas das facetas da periferia carioca. Por periferia, em termos de espaço, a compreensão geral que se tem é a mesma que um dicionário de língua portuguesa como o *Aurélio*, por exemplo, pode nos apresentar. Nesse compêndio, diz-se que o fenômeno da periferia, no Brasil, dá-se numa cidade, isto é, em uma região mais afastada do centro, em geral carente de infraestrutura e serviços urbanos, e que abriga setores de baixa renda da população. E é a partir desse paradigma, portanto, que nos situaremos em nossas discussões doravante empreendidas.

No caso do Rio de Janeiro, ponto de referência contextual da letra, essa ideia de periferia assume um contorno no mínimo curioso. Isso se deve ao fato geográfico de que no Rio de Janeiro, ao invés de a periferia geográfica situar-se no lugar mesmo que a palavra denomina, isto é, nas “bordas” territoriais da cidade, fisicamente materializada pelas grandes favelas do Rio, a periferia, presentificada pelo intenso favelamento da pobreza, está justamente localizada no meio da cidade. É claro que essa periferia geográfica também existe, ainda que haja a ocorrência de favelas no centro da cidade. O que queremos dizer é que a incidência dessa periferia no centro tem uma contundência mais simbólica do que real. Se essas favelas se localizassem apenas nas bordas territoriais, como dita a lógica da ocupação urbana, elas não teriam a mesma força persuasiva no imaginário coletivo como atualmente têm. Elas, por estarem tão próximas, surrealmente instigam-nos o desejo de que elas estivessem distantes, nas bordas. O problema é que, todos os dias, ao amanhecer, elas ainda estão lá, e aumentando. Isso soa meio que consequência inevitável do progresso, que, ao invés de demarcar uma evolução, acentua-nos diariamente a lembrança de nosso fracasso. E, nessa lembrança diuturna, é que reside a maior força de sua contundência simbólica.

Entre grandes bairros de classe média e alta estão a Favela da Rocinha, o Morro do Borel, cara a cara com Leblon, a Urca, a Tijuca e o mar.

A cena territorial carioca, da qual “Subúrbio” é apenas um recorte, soa um tanto quanto paradoxal aos olhos e ainda à compreensão, se considerarmos também o fato de que essa *periferia*, a qual em tese deveria existir meio que à revelia da cidade, tornou a cidade sua refém, portanto, praticamente impossível de ser por ela ignorada:

Uma cidade cresce de forma vertical, mediante a construção de elevados edifícios ou, às vezes, de galerias e instalações subterrâneas. E cresce de forma horizontal, mediante a ocupação de novos espaços, a constante expansão de suas periferias (VESENTINI, 2005, p. 157).

Num ritmo de crescimento às avessas da lógica natural do processo aventado por Vesentini (2005), os *status quo* geográficos e simbólicos no Rio de Janeiro se invertem.

De um lado, tem-se que o centro da cidade, representado pela pobreza generalizada da periferia, expande-se e vai forçando as bordas do espaço social, isto é, a elite e seu *status quo*, cada vez mais para as suas extremidades, quer consideradas sob o prisma da materialidade geográfica do espaço, quer vistas sob o ponto de vista da adesão simbólica a esta contingência de afastamento do centro.

Nisso, vê-se que é a periferia que, invertendo o ciclo natural do processo se expande a partir do centro – cultural, religioso, bélico e social, político e jurídico –, empurrando as estruturas gerencias todas da cidade abismo social abaixo.

Por outro lado, a partir do viés simbólico da inversão que se verifica acompanhada da inversão mais visível pela ótica geográfica, mas não somente a partir dela, considera-se que no nosso mundo prático, o do dia a dia, é que deveriam estar presentes as circunstâncias reais da existência humana.

Noutros termos, dizemos que aqui, no Brasil real, feito de concreto, de asfalto, de lama, de dinheiro, trabalhamos, estudamos, amamos, nos divertimos – mesmo que só às vezes –, enfim, exercitamos o que se chama de *viver*, ou o que Paul Valery chamou de *máquina de viver*.

Entretanto, o que temos na crônica-canção “Subúrbio”, é que a partir da incidência na letra do advérbio locativo *lá*, em vários dos versos do poema, como ocorre em “Lá não tem brisa” (“Subúrbio”, Chico Buarque, 2006. In: WERNECK, 2006, p. 438), por exemplo, abre-se uma dicotomia que propõe a relação simbólica entre um *mundo de cá*, que deveria ser pautado pela realidade, e um *mundo de lá*, normalmente entendido como um mundo mágico e de sonhos. Isso pode ser lido desse modo, tendo em vista que, para o “mundo de cá”, podemos atribuir valores mais objetivos como a matéria, o trabalho, o salário curto, as contras para serem pagas, o aperto dos transportes coletivos, a poluição etc. Igualmente, para o “mundo

de lá”, atribuiríamos valores praticamente opostos, como a não necessidade material, a não necessidade de se ter que trabalhar para viver, a fartura financeira, a inexistência de dívidas, o carro próprio, a lancha, o triciclo, a casa no campo etc.

Na medida, contudo, em que isso se dá na letra do poema como alegoria, como metáfora, proporciona-se um entendimento simbólico de que *aqui*, no centro, na sociedade da elite, é que viveríamos sob a batuta simbólica da fantasia, enquanto que *lá*, no subúrbio geográfico, é o lugar onde se viveriam de fato as questões relacionadas à realidade cotidiana. Nesse sentido, vê-se nessa crônica-poema, que à inversão da lógica da expansão geográfica, alia-se a inversão da lógica simbólica.

Ou seja, os mundos de *aqui* e de *lá*, significando respectivamente mundos que têm conexão, ora com aspectos da realidade, ora com elementos da fantasia, do desejo, da utopia, deveriam ser igualmente representados exemplarmente pelos pares opositivos *vida e morte, real e surreal, experiência e imaginação*.

Porém, a partir dessa inversão também da esfera simbólica das representações sociais apreendidas pelo cronista-compositor de “Subúrbio”, o universo do *cá*, do centro é que passa a ser o mundo da fantasia, da falta de bom senso, dos absurdos políticos, das aberrações jurídicas que beiram à irrealidade.

Enquanto isso, o universo de *lá* é que assumiria a responsabilidade gerencial da sociedade, a partir de seu próprio modelo de “distribuição de renda”, via benefícios diretos de traficantes aos membros das comunidades periféricas, pelo estabelecimento de tribunais de exceção, que unicamente “julgam” segundo seus próprios princípios, pela instituição de organismos paramilitares que passam a funcionar ora como “exércitos”, defendendo as fronteiras do feudo, ora como “policiais”, dirimindo conflitos internos.

Se de certo modo esse fenômeno urbano se apresenta como um caso *sui generis* na história da expansão geográfica urbana, tendo em vista que é preceito teórico que as cidades cresçam a partir do centro, como vimos acima com Vesentini (2005), por outro lado ela também é sintoma de que alguma coisa deve estar errada na gestão da coisa pública.

E, é claro que esta dinâmica de ocupação e gestão do espaço é muito séria, principalmente se colocada nos termos de um contexto em que se vê

que o Estado lentamente vai perdendo terreno para essas “forças de ocupação” que agem a partir das brechas periféricas.

Pela relevância do tema, percebe-se que vários segmentos da sociedade debruçam-se sobre essa questão, e cada qual tem sua maneira de se preocupar e propor ou pelo menos sugerir paradigmas de discussão que viabilizem soluções para o problema.

Na literatura, não só com em “Subúrbio”, mas também na crônica de Machado de Assis, em 1888, davam-se os sinais iniciais desse processo de intensa urbanização e forte aglomeração de pessoas nas ruas:

O *cretinismo* nas famílias fluminenses é geral. Não sou eu que o digo; é o Dr. Maximiano de Carvalho⁸³. [...] De mim confesso que, na rua, ando sempre distraído. Às vezes é uma ideia, às vezes é uma tolice, às vezes é o próprio tolo que me distrai, de modo que não posso, em consciência, negar nem afirmar. Depois, a minha rua habitual é a do Ouvidor, onde a gente é tanta e tais as palestras, que não há tempo nem espaço... Mas há outras ruas; deixe estar (“Bons Dias”, Machado de Assis, 27 de abril de 1888. In: ASSIS, 1990, p. 49).

Machado de Assis, nessa confabulação *en passant* sobre o assunto da então em estágio germinal urbanização do Rio, se não discute e tampouco faz proposta séria sobre o problema, talvez seja por que não deixasse de lado sua famosa ironia menipeia – “Às vezes é o próprio tolo que me distrai” (id. lb.).

Isto é, menos importante que a lesão intelectual que lhe pudessem provocar as asneiras alheias, seria a ele mais prejudicial o fato de que as pessoas é que realmente seriam o foco do desalinho.

Afeito às questões mais comezinhas e aparentemente mais sem sentido da sociedade, Machado de Assis se torna o mestre do detalhe, o mago da percepção sarcástica e das entrelinhas psicossociais de sua época.

Também Machado dá-nos nessa sua crônica um significativo exemplo de como um cronista se apropria dos fatos em seu entorno e os transforma em prosa, ao mesmo tempo em que séria, bem-humorada.

Sem valer-se do humor e sequer de ironia, Chico Buarque, na letra de “Subúrbio”, no próprio título já inicia a sua cruzada rumo aos conturbados labirintos geográficos e culturais do Rio, desenvolvendo-o assim nos versos: “Lá não

⁸³ Maximiano Marques de Carvalho (1826-96) foi catedrático de Filosofia no Seminário de São José, e defensor ardente do sistema homeopático.

figura no mapa / No avesso da montanha / É labirinto / É contra-senha / É cara a tapa” (“Subúrbio”, Chico Buarque, 2006, WERNECK, 2006, p. 178).

Esse *lá* ao qual faz alusão o eu-lírico de “Subúrbio”, remete-nos a um lugar simbólico. *Lá*, então, naquele lugar, onde o mapa ignora, permite que dessa ignorância surja também uma figuração de um *onde* em que as estruturas organizadas da sociedade do *centro* não chegam ou nem enxergam.

Na metáfora da montanha que é vista do avesso, temos uma alegoria a qual é empregada para personalizar os porões do submundo social dos subúrbios. É o universo do tráfico, das drogas, dos julgamentos clandestinos.

A diferença é a grande marca social da qual se apropria o eu-poético de “Subúrbio” para fazer de sua canção uma crônica-poema: “Lá não tem moças douradas” (“Subúrbio”, Chico Buarque, 2006, WERNECK, 2006, p. 178), não tem “Garota de Ipanema”.

E não tem mesmo “Moça do corpo dourado, do sol de Ipanema”! (“Garota de Ipanema”, Tom Jobim e Vinicius de Moraes – ver letra na íntegra nos anexos). Podem procurar, lá “são quase todos pretos [...], e quase brancos e pobres como pretos” (“Haiti”, Caetano Velos e Gilberto Gil – ver letra na íntegra). Lá também não se reconhece a métrica no “teu balançado” que “é mais que um poema” (“Garota de Ipanema”, id. lb.).

Lá não tem o romantismo de “Palmeiras onde canta o sabiá” (“Canção do Exílio”, Gonçalves Dias – ver texto na íntegra nos anexos).

Lá é a realidade do mundo, não tem matas verdejantes nem olhos verdes, nem azuis, “Lá não tem brisa / Não tem verde-azuis / Não tem frescura nem atrevimento” (“Subúrbio”, Chico Buarque, 2006, WERNECK, 2006, p. 178). Lá, no “Subúrbio”, a vida real é mais ou menos assim:

Vivem quase nus. No máximo, uma calça em frangalhos e uma camisa de meia. Os seus conhecimentos reduzem-se à marreta, à pá, ao dinheiro; o dinheiro que a pá levanta para o bem-estar dos capitalistas poderosos; o dinheiro, que os recurva em esforços desesperados, lavados de suor, para que os patrões tenham carros e bem-estar (“A Fome Negra”, João do Rio, RIO, 2008, p. 170).

Sem roupa de domingo, sem véu de fantasia, “Subúrbio” conclama para que todos vejam ou apenas detectem o fenômeno inverso da expansão da periferia carioca: “Desbanca a outra / A tal que abusa / De ser tão maravilhosa”

(“Subúrbio”, Chico Buarque, 2006. In: WERNECK, 2006, p. 178). Vai, “Subúrbio”, segue a tua sina e empurra o centro para o labirinto da periferia, “Traz as cabrochas e a roda de samba”. Mostra a tua cara, Olaria, desce para a orla, “Dança teu funk, o rock” (id. lb.).

Cadê “Teu hip-hop”, Vigário Geral? Dança Penha, ao som do “Forró, pagode, reggae”.

Profetiza “Subúrbio”, “Fala na língua do rap”, o que você não tem. Conta-nos de como são as suas “Casas sem cor”, mostra-nos as suas “Ruas de pó...” (id. lb.).

Dessa gente “Que não se pinta / Que é sem vaidade” (id. lb.), é que nos fala a letra de “Subúrbio”.

Pelas ruas da cidade, nem tão maravilhosa o quanto já foi a multidão periférica “Espalha tua voz”. E agora, como se nos dissesse uma advertência, o eu-poético da canção orienta: vai, periferia de todos os mundos, “Vai, faz ouvir os acordes” (id. lb.) desse poema cantado.

E assim, meio desencantado, mesmo sabendo que na periferia, que “Lá tem Jesus”, é inegável não alimentarmos a lembrança de que na fronteira entre cá e o lá, “Nos arredores”, do mundo, cada um “Carrega a tua cruz” (id. lb.).

6.14 A CRÔNICA-CANÇÃO “TRAPAÇAS” (IN: WERNECK, 2006, p. 398)

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 (“Sem Açúcar”, Chico Buarque, 1975, WERNECK, 2006, p. 222).

Trapaças

Chico Buarque (1989)

Contigo aprendi

A perder e achar graça

Pagar e não dar importância

Contigo a trapaça

Por trás da trapaça
 É pura elegância
 Se deres por falta
 Do teu riso esperto
 Dos teus sortilégios
 Entende e perdoa
 Eu ando nas ruas
 Com o sol descolado
 Da tua pessoa

Composto dentro de uma estrutura predominantemente de crônica sentimental, como esta nos foi apresentada por Luiz Beltrão, o poema cantado “Trapaças” foi tema de um filme de Hugo Carvana, *Amor Vagabundo*⁸⁴, de 1989, trama donde se expõe, dentre outros temas, as aventuras e desventuras que podem envolver os relacionamentos humanos sob uma ótica parcializada pela estética do submundo.

Enfatizando essa filiação atinente aos arredores socioculturais da sociedade brasileira, esse filme de Hugo Carvana realiza uma interessante operação de metalinguagem social. Vê-se isso, pois, ao tratar no filme de aspectos concernentes ao reduto *underground* de nossa cultura, o diretor se apropria da competente condição de *persona non grata* de Chico Buarque em relação ao regime político do País, e o escala como um dos atores de *Amor Vagabundo*. O próprio ator, também, é um *underground*.

O elemento curioso e metalinguístico disso fica por conta do fato de que o personagem que Chico vai viver no enredo de Carvana é o Julinho da Adelaide, pseudônimo utilizado por Chico Buarque no mundo real para tentar driblar as turbulências emocionais impostas a ele e a suas obras pelos censores da ditadura militar.

Assim, o eu-lírico da canção, a qual serviu de trilha sonora para o filme, puxa, por meio dos versos de “Trapaças”, o calor dos sentimentos do leitor / ouvinte quanto ao pudor e à moral, na medida em que descreve em sua letra uma cena corriqueira da vida social: um encontro amoroso aparentemente remunerado:

⁸⁴ Hugo Carvana tem uma carreira recheada de sucessos. Dentre suas obras, contam dois títulos de filme bastante interessantes: *Vai Trabalhar, Vagabundo* (1973), e *Vai Trabalhar, Vagabundo II – A Volta* –(1991), ambos tratando comicadamente do submundo da malandragem carioca. Já nesse, *Amor Vagabundo*, de 1989, apesar de manter-se afeito ao estereótipo da malandragem, deixa a comédia um pouco de lado, e bandeia-se para o drama.

“Contigo aprendi / A perder e achar graça / Pagar e não dar importância” (“Trapaças”, Chico Buarque, 1989, WERNECK, 2006, p. 398).

Anazildo Vasconcelos da Silva, professor e ensaísta, disse, em 1974, portanto, bem antes de “Trapaças” e de *Amor Vagabundo*, que a poética de Chico Buarque é uma poética existencial que nos ajuda a compreender o homem inserido no contexto da contemporaneidade:

[...] Enquadrar a poesia de Chico Buarque a uma circunstância, qualquer que seja a natureza desta circunstância, é negar-lhe a validade poética e reduzi-la a coisa nenhuma. Acreditamos [...] que a poesia de Chico Buarque não se prende a um contexto circunstancial, mas a um contexto humano existencial do século XX. Sua poesia, como a poesia de um Fernando Pessoa, de um Carlos Drummond de Andrade, ou de um João Cabral de Melo Neto, pretende significar o homem do século XX inserido na trajetória da Humanidade (VASCONCELOS, Anazildo da Silva, 1974. In: www.pedrostiehl.com.br, consulta em 17/04/2010).

Em “Trapaças”, ao referir-se aparentemente à ideia de amores vendidos, de relacionamentos por interesse, de benevolências sexuais como moeda de troca para se ter amor, o eu-poético demonstra ter feito encaixar em seus versos muito dos fatos que ocorrem no dia a dia atualmente, mas, também, de situações, ao mesmo tempo em que atuais, reconhecíveis, uma vez que não são necessariamente exclusivas de nosso tempo, mas pertencentes à história da humanidade.

Esse mesmo tema, de caráter atemporal, João do Rio apresenta-nos nos fragmento de sua crônica abaixo. Nela, João do Rio discorre sobre o uso de tatuagens, mas, nas entrelinhas de sua crônica, desenha-nos vários tipos sociais que as usam:

Há três casos de tatuagem no Rio, completamente diversos na sua significação moral: os negros, os turcos com o fundo religioso e o bando de meretrizes, dos rufiões e dos humildes que se marcam por crime ou por ociosidade (“Os Tatuadores”, João do Rio, RIO, 2008, p. 63-64).

Em meio deles, como vimos, o cronista coloca as raparigas, cujo atributo essencial para o que aqui descrevemos, deve-se ao fato de que elas vendem um pouco de seu amor em cada esquina:

Há ainda a vaidade imitativa. As barregãs das velas baratas têm sempre um sinalzinho azul na face. É a pacholice, o *grain de beauté*, a gracinha, principalmente para as mulatas e a negras fulas que o consideram o seu maior atrativo (“Os Tatuadores”, João do Rio, RIO, 2008, p. 69).

Assim, tanto Chico Buarque quanto João do Rio, são cronistas-poetas que demonstram compor em suas obras enredos que estão intimamente ligados ao seu tempo, ao de hoje e ao de sempre. E isso o fazem, não de um modo circunstancial, mas conjuntural.

Eles, resgatando das ruas as imagens obscuras às quais a sociedade fecha os olhos da moral ou da ignorância para não ver, chamam-nos a atenção para um problema que não é local, mas universal, uma vez que dizem respeito não a um grupo social ou entidade, mas a uma consciência coletiva de moralidades e comportamentos.

Daí termos nesse poema musicado uma crônica sentimental, na qual Chico Buarque adentra a ambiência da universalidade, na medida em que seu referente sociocultural – a prostituição, por exemplo – não detém uma coloração moral meramente local, já que essa conduta atribuída particularmente às mulheres da vida das duas crônicas encontra também correspondências em níveis mais globais.

Nos versos “Contigo a trapaça / Por trás da trapaça / É pura elegância” (“Trapaças”, Chico Buarque, 1989, WERNECK, 2006, p. 398), temos uma sugestão interpretativa, de que a imagem do *outro*, no lirismo da cena que se descreve em “Trapaças”, possa ser uma mulher, e não um homem.

E, desse ponto de vista, o que podemos entrever, é que essa mulher, que condensa toda a esperteza feminina num enigmático sorriso – “Se deres por falta / Do teu riso esperto” (id. lb.) –, “trapaceia” a lógica de existir no mundo. Isto é, ela subverte os conceitos, os valores conservadores da sociedade. Ela os trai com seu comportamento e atrai, com seus sortilégios de mulher, aqueles que os respeitam.

O caráter universal do assunto é atualizado, mesmo quando a imagem dessa “mulher que trapaceia a sociedade” não está presente.

Ainda que se tratasse de um relacionamento estável, distante da atmosfera da promiscuidade, questão da sexualidade humana seria ainda tema tabu e despertaria igualmente interesses e olhares populares.

Como prova e registro disso, Rubem Braga, em crônica de 1952, conta-nos a história de um casal de amantes que se trancafiou em seu apartamento, e nele jazeram por dias ininterruptos, entregues que estavam um nos braços do outro. Narra o autor, que grande foi o desconforto das outras pessoas e vizinhos diante dessa situação. Batiam à porta, tocavam campainha, faziam alaridos, tudo para tentar interrompê-los em seus dias e noites de amor sem fim:

No oitavo dia sentimos que tudo conspirava contra nós. Que importa a uma grande cidade que haja um apartamento fechado em alguns de seus milhares de edifícios; que importa que lá dentro não haja ninguém, ou que um homem e uma mulher ali estejam, pálidos, se movendo na penumbra como dentro de um sonho? (“Os Amantes”, Rubem Braga, 1952, BRAGA, 1963, p. 177).

Os amantes não conseguiram “trapacear”, isto é, fazer de conta que estava tudo normal. Ao contrário, sem querer, deixaram explícitos os rastros de sua “má conduta” por meio de portas e janelas fechadas.

A mulher, coadjuvante do eu-lírico em “Trapaças”, dissimulou, enganou os olhares curiosos, recebe seu pagamento sem descer do salto, na mais “[...] pura elegância” (“Trapaças”, Chico Buarque, 1989, WERNECK, 2006, p. 398). E, elegantemente, age como se não estivesse fazendo nada que pudesse ser socialmente reprovável.

A relevância de “Trapaças” como crônica-canção dá-se assim, por intermédio da apropriação dessas nuances comportamentais que envolvem as relações sociais, sobre as quais o cronista hábil foca a luz de sua lanterna literária. Esse recurso ganha importância ainda para a aproximação da letra de “Trapaças” com a questão da crônica, na medida em que o poeta-compositor Chico Buarque a constrói de modo sintético.

Com poucos versos, a letra soa quase como se fosse uma notícia de jornal, a qual se figurasse numa manchete de jornal sensacionalista, poderia aparecer assim: “Transou, Recebeu e se Mandou”, com toda a decência e indecência que se pode dar a alguém.

Mas, em se tratando de uma matéria menos voltada para o leitor popular, talvez aparecesse assim reformulado: “O Preço do Amor” é nunca ter que pedir perdão.

Elucubrações à parte, fato é que os textos de Chico Buarque e de Rubem Braga são modelos de crônicas, uma para ser ouvida, cantada, a outra para ser lida, imaginada.

O texto de Braga, voltado para um leitor mais erudito, intitulado “Os Amantes”, o de Chico, mais popular, “Trapaças”, os dois, em mídias distintas, acabam caindo na corrente sanguínea da sociedade.

Nota-se que em tais crônicas, cada uma com sua força própria de persuasão, se “[...] pretende significar o homem do século XX inserido na trajetória da Humanidade” (VASCONCELOS, Anazildo da Silva, 1974. In: www.pedrostiehl.com.br, consulta em 17/04/2010).

Assim, os cronistas de “Trapaças” e de “Os Amantes” se aproximam também do texto de João do Rio, na medida em que, como pano de fundo, trazem à tona em suas crônicas a moralidade social, valor esquecido ou entorpecido nas veias abertas da civilização.

Em ambas as crônicas, portanto, buscamos a leitura de nossa manchete de cada dia. Nas entrelinhas de nossa “máquina de viver”, o substrato sociocultural resultante dessas leituras pode ser a mesmo: “Amou daquela vez como se fosse a última” (“Construção”, Chico Buarque, 1971, WERNECK, 2006, p. 190), isto é, analisamos esta crônica-canção como se ela fosse última. O que, em nosso caso, em função do término das análises, acabou sendo.

7 QUE SERIA A CRÔNICA ENTÃO?

Há quem fale / Que a vida da gente
 É um nada no mundo / É uma gota, é um tempo
 Que nem dá um segundo... [...] / Você diz que é luxo e prazer
 Ele diz que a vida é viver / Ela diz que melhor é morrer
 Pois amada não é / E o verbo é sofrer... / Eu só sei que confio na
 moça
 E na moça eu ponho a força da fé / Somos nós que fazemos a vida
 Como der, ou puder, ou quiser... ("O Que é o Que é?", Gonzaguinha)

Após todas as nossas análises, a primeira conclusão a que chegamos, é a de que tudo aparentemente pode ser considerado como sendo crônica. Isto é, a julgar pelos caminhos de leitura tomados durante nossas investigações, pelo menos todo o cancionário buarqueano poderia ser lido como se fossem crônicas cantadas.

Essa impressão ganha alguma razão, tendo em vista que o próprio estatuto da crônica, enquanto gênero literário esquadrihado em nossa tese por autores como José Marques de Melo, Massaud Moisés, Antônio Cândido, Davi Arrigucci Jr. etc. elencam elementos característicos também de outros gêneros literários como pertencentes também à crônica.

Características como a da apropriação de fatos do cotidiano, a da atualidade dos fatos narrados, a do emprego de humor, da ironia, a da exposição de argumentos sócio-críticos, a da apresentação formal em textos curtos, são fundamentos que ocorrem em outras modalidades literárias.

Vejamos o seguinte, então, em qual romance não encontraríamos ao menos fragmentos, ainda que esparsos, de humor, de ironia, de história? Em que conto não deixaríamos de notar a presença, ainda que sutil, de fatos relacionados ao nosso cotidiano? Em qual poema ou canção não haveríamos ainda de ler teores de crítica social em tão poucas frases?

A resposta é que em praticamente nenhum destes gêneros as principais características das crônicas deixariam de aparecer. Às vezes, elas surgem neles até em consórcio. Duas, três ou todas elas podem figurar numa mesma obra. E, se isso ocorrer, como faremos para definir o que é e o que não é crônica? E ainda, como dizer o que não é crônica-canção na obra poética de Chico Buarque?

Nossa proposta de resposta a esta questão é não responde-la, mas a de apontar direções.

Nesse sentido, acreditamos que devemos passar por pelo menos duas ideias principais.

A primeira é a de que teríamos de acreditar incondicionalmente que nem tudo que é escrito como crônica pode também ser lido como poema (pois um poema normalmente é escrito em versos) / romance (pois normalmente um romance traz um texto longo) / conto (um conto, necessariamente, traz ao menos um núcleo dramático e, também quase sempre é maior do que o texto tradicional da crônica publicada no jornal) etc., e, igualmente, que nem tudo o que é escrito como poema / romance / conto etc., pelas mesmas razões postas em destaque, pode ser lido como se fosse crônica.

Portanto, por uma questão de economia processual, isto é, para não termos que descrever o que cada um dos gêneros tem de particular e em que medida eles se distanciam ou se aproximam da crônica literária, decidimos fechar com esta primeira ideia.

Assim, o que nos restou e é o que restará a quem também queira se debruçar nesse tipo de análise optando pelo mesmo método, é analisar caso a caso, cotejando, incluindo, excluindo, verificando, até que se chegue a um instante satisfatório de compreensão em que se permita dizer que o que se está analisando pode ou não ser crônica, crônica-canção etc.

A segunda ideia é mais complexa. É a de que os elementos basilares tidos como característicos do gênero crônica, sintetizados acima, e não seu aspecto de representação material – formato curto, publicação em jornal, revista, *sites* etc. – dão a entender que a crônica, de certo modo, seria uma espécie de matriz de todos os demais gêneros.

Assim, ao longo do tempo, e à medida que os gêneros literários foram se desenvolvendo, os rastros característicos da crônica foram neles se dispersando e quase se perdendo, até que foram novamente reunidos, tempos depois, pelos cronistas de viagem, folhetinistas, críticos de rodapé e, mais atualmente, pelos cronistas de jornais e revistas.

Sem querer ser extenso nesse momento de conclusão, já que a própria pergunta, isto é, a dúvida quanto ao que deve ou não ser considerado como crônica já seria suficiente para o propósito de uma escrita conclusiva, acreditamos que seja válido lembrar a obra *As Formas Simples*, de André Jolles.

Sem a pretensão de teorizar fora de tempo, o que queremos apresentar é que entendemos que André Jolles realiza um trabalho que pode ser valioso para resolver esta questão. Seus estudos remontam às origens das representações literárias como a forma Legenda, a Saga, o Mito, a Adivinha, o Ditado, o Caso, o Memorável, o Conto, o Chiste.

Nessa situação, pensamos que, se tal autor (e certamente outros poderão juntar-se a este) se preocupou em encontrar em tais representações literárias as formas simples, isto é, as matrizes da literatura, é bastante provável que ele e outros também tenham se deparado com os fundamentos teóricos e literários da crônica contemporânea:

Se, pelo contrário, tentarmos conhecer e explicar a forma do fenômeno literário, então a situação mudará de aspecto. Desde que nos esforcemos por abstrair a mobilidade, a obra acabada, a criação ímpar e individual do poeta deixará de ser o princípio e passará a ser a conclusão das nossas pesquisas. Não apreendemos a poesia em sua fixação artística definitiva, mas onde ela ganha raízes, isto é, na linguagem (JOLLES, 1976, p. 18).

Apesar de não nos atermos ao pensamento desse autor, é válido ressaltar que sua obra trata, de um lado, da estética e da abordagem interpretativa do belo, que são preocupações, aliás, donde derivaram a teoria dos gêneros literários e de seus diversos formatos. Por essa razão, também, é que acreditamos que seja útil a utilização dessa obra numa investigação futura no tocante à solução da questão ora proposta.

De outro lado, temos que nas '*Formas Simples*' de Jolles, temos os estudos relacionados ao sentido, ao papel da subjetividade do autor na concepção dos significados, fato que também não se constitui preponderante em nossa investigação a respeito da crônica e da canção.

Vê-se, entretanto, que é partir desses dois polos de investigação – o da estética e o da subjetividade do autor – que Jolles aborda a obra de arte e se debruça sobre os mais variados gêneros literários, sugerindo ao seu leitor uma percepção dedutiva e um juízo avaliativo de tais gêneros com relação às suas respectivas validações diante dos pressupostos, ora dos horizontes da estética, ora da fenomenologia do espírito.

Assim, Jolles sugere-nos que à poética dos sentidos e das formas de representação literárias se oporia a genialidade de um poeta. Essa ideia, embora atraente, não representou ser um dos eixos de nossas preocupações nessa tese.

Por isso, é que também, embora de reconhecida importância para a solução da questão levantada no início desta conclusão, deixamos para apresentar esse autor apenas neste final de trabalho. Noutros termos, dizemos que em nosso trabalho não buscamos, em nenhum momento, validar a crônica ou o poema cantado como obras de arte, tampouco ressaltar a importância do autor como artista – o que parece ser um pouco parte da preocupação de Jolles em sua obra – sob quaisquer pontos de vista, mas tratamos sim, aqui, é de verificar nuances de aproximação entre a assimilação de elementos característicos das crônicas em prosa operados pela canção de Chico Buarque.

8 CONCLUSÃO

Nota-se que os autores apresentados como estudiosos do gênero crônica, de alguma maneira, apresentaram classificações um tanto quanto abrangentes sobre esse modelo textual: crônica-poema, crônica-conto, por parte de Massaud Moisés; crônica sentimental, crônica satírico-humorística, de Luiz Beltrão; crônica exposição poética, crônica biografia lírica, da lavra de Antonio Cândido, e, finalmente, crônica-poema-em-prosa, a qual nos chegou de Afrânio Coutinho.

Essas subdivisões, diz-nos o próprio José Marques de Melo, autor que nos apresentou a todas elas, não têm “a pretensão de criar categorias, mas tão somente destacar diferenças entre os modernos cronistas brasileiros” (MELO, 2003, p. 159).

Embora despretensiosa no seu propósito, contudo, tal categorização não deixou de nos abrir um importante leque de investigação literária que abarcou desde a crônica escrita em prosa, passando por modalidades mistas de prosa e verso, e olhe que teve também quem deu-nos notícia de umas crônicas escritas puramente em verso⁸⁵, as quais, se recorrentes nos jornais pela pena de um Drummond, de um Braga, de um Cony ou João do Rio, poderíamos denominar também de “crônicas poemas em versos”, o que talvez soasse um tanto quanto redundante – *poema em verso*, meio estranho.

Partindo do mesmo princípio de aproximação semiótica entre modalidades culturais e textuais aparentemente distintas, como futebol e literatura, prosa e verso, fizemos uma análise relativamente extensa da obra *Estorvo* (1991). Se nessa análise nos detivemos mais do que fosse o recomendável numa tese que se propõe a encontrar traços das crônicas em poemas-canções, foi devido a pelos menos dois dados dali extraídos.

Se, de um lado, a prosa de *Estorvo* não bastou para revelar muito sobre as crônicas-canções de Chico Buarque, por outro lado, pelos temas apresentados em seu texto e pela natureza de suas construções, serviu-nos

⁸⁵ É perfeitamente compreensível que os cronistas literários fossem igualmente poetas, com a circunstância de que algumas de suas poesias narrativas não deixam de ter certo ar de crônica. Crônica em verso – para mencionar apenas um caso – era o que fazia Joaquim Norberto, quando, no poema “A Confissão”, descreveu o Rio de Janeiro do tempo do velho entrudo (COUTINHO, 1986, p. 123-124).

sobremaneira de modo subsidiário, oferecendo-nos sustentáculos aos raciocínios intertextuais nos quais, sempre que necessários, pudéssemos nos apoiar para desfazer alguns “nós” nos poemas buarqueanos. A releitura de *Estorvo* como crônica-conto serviu-nos de leitura de preparação, de análise preliminar.

De mais a mais, dos autores por nós selecionados para sustentar nossos argumentos durante a aproximação dos conteúdos das crônicas em prosa com as letras de Chico Buarque, tornou-se patente em suas exposições a ideia da possibilidade de que as crônicas possam conter, com bastante frequência até, alguma poesia, independentemente de seu formato de manifestação – prosa, verso, tanto faz.

Igualmente, ao mesmo tempo em que os críticos admitem, portanto, a existência de uma crônica-poema, de uma crônica-poema-em-prosa e de uma crônica-exposição poética, por exemplo, não nos dizem haver, ao menos diretamente, a obrigatoriedade de que tais textos devam ser escritos efetivamente em prosa.

É claro que pela praxe e rotina das redações de jornal e de revistas, ou até mesmo pela história do gênero crônica vinculada à crítica de rodapé e ao folhetim, modalidades essencialmente escritas em prosa, espera-se que tais composições ocorram com maior assiduidade, em prosa.

Mas, quase nada, vale lembrar, vindo de teóricos, tampouco das teorias, preconiza que a escritura das crônicas deva ser exclusivamente em prosa.

Igualmente, supomos que o histórico do confeccionar crônica em versos, dada a estatura da prática de um Drummond, de um Rubem Braga, do apego *en passant* ao estilo por parte de um Joaquim Norberto, apesar de contarem como exemplares quase que isolados na tradição em versos do gênero crônica, entendemos que ainda assim eles podem ajudar-nos a validar nossa chancela de que Chico Buarque compõe crônicas-canções.

Principalmente quando deixamos o critério do formato prosa ou verso de lado e abordamos seus poemas-canções, ora como crônicas-contos, ora como crônicas sentimentais, ora como biografias líricas, exemplarmente.

Há ainda que mencionar-se aqui as duas características das crônicas contemporâneas, consideradas essenciais, mas não determinantes à prática da crônica, aventadas por Antônio Cândido.

Para ele, a fidelidade para com o cotidiano de um lado, e a afeição à crítica social de outro, seriam dois dos elementos preponderantes para a constituição da crônica como texto e, conseqüentemente, como gênero literário.

A partir, então, desses dois pólos em que os significados se apóiam no binômio cotidiano e sociedade, poderíamos construir uma lista praticamente interminável de nomes de letras de Chico Buarque, analisadas aqui ou não, dotadas dessas peculiaridades.

Evitando alongamentos desnecessários e, contudo, não sendo omissos, podemos citar ao menos três títulos.

Assim, de um lado, teríamos as canções “Cotidiano”, “O Casamento dos Pequenos Burgueses”, e “Atrás da Porta”, como sendo crônicas exposições poéticas, ou simplesmente crônicas-canções que tratariam dos controversos contornos da convivência diária que vitimam os relacionamentos humanos, especialmente os conjugais. De outro lado, veríamos outras três que seriam impulsionadas pela pragmática social, as crônicas-canções “Construção” (1971), “Geni e o Zepelim” (1977-1978), e “Ode aos Ratos” (2001), letras em que claramente expõem-se as entranhas de uma sociedade que insiste em remediar “o que não tem conserto e nunca terá” (“O Que Será – à flor da terra”, Chico Buarque, 1976, WERNECK, 2006, p. 237).

Outro fator que contribui valiosamente para a validação dos poemas-canções de Chico Buarque como crônicas-canções é o fato de neles encontrarmos com fartura o procedimento que Jorge de Sá chamou de lirismo reflexivo⁸⁶.

Sobremaneira dotadas de fortes doses de lirismo reflexivo, estariam crônicas-canções como “Apesar de Você” (1970), “Deus Lhe Pague” (1971), “Vida” (1980), as quais, além de se comportarem como poemas-canções porta-vozes⁸⁷ de toda uma geração durante a ditadura militar, propuseram também, por intermédio da

⁸⁶ Em outras palavras: a pressa de viver desenvolve no cronista uma sensibilidade especial, que o predispõe a captar com maior intensidade os sinais da vida que diariamente deixamos escapar. Sua tarefa, então, consiste em ser o nosso porta-voz, o intérprete aparelhado para nos devolver aquilo que a realidade não-gratificante sufocou: a consciência de que o lirismo no mundo de hoje não pode ser a simples expressão de uma dor de cotovelo, mas acima de tudo um repensar constante pelas vias da emoção aliada à razão. Esse papel se resume no que chamamos de *lirismo reflexivo* (SÁ, p. 12-13).

⁸⁷ Já fizemos esta citação, mas não nos custa recuperá-la aqui: “Mas não havia como dizer às pessoas: olha, eu não sou isso que vocês pensam”. Anos depois ele admitiria: “Eu sentia às vezes necessidade de dizer coisas que as pessoas esperavam de mim” (WERNECK, 2006, p. 91).

“emoção aliada à razão”, uma perfeita comunhão entre fruição estética e reflexão social.

Igualmente notáveis, crônicas-canções como “Meu Caro Amigo” (1976), “Paratodos” (1993), e “Iracema Voou” (1998) são mais capazes de despertar em seus leitores e ouvintes a reflexão pessoal, instigar a reformulação de conceitos morais, culturais e comportamentais.

Outro forte dado que nos auxilia na aproximação do cancionista de Chico Buarque às crônicas, o encontramos na sua própria história de vida. Primeiro por sua predileção pela escrita de Rubem Braga, depois, por ele próprio ter escrito crônicas em prosa e também outros textos nessa modalidade narrativa. Além disso, ele ainda detém em seu *modus operandi* poético, a mesma semente criativa que a têm os cronistas:

Existe para Chico uma ansiedade mais conseqüente do que a de subir num palco: a dos prazos que se compromete a cumprir. Trata-se, para ele, de um motor quase indispensável. “Sem prazo”, explica, “tudo corre frouxo”. Nesse ponto, não mudou muito desde aquele dia de 1964, em que Luiz Vergueiro lhe pediu um samba para o show *Balança de Orfeu*. Quase tudo o que produz é por encomenda, debaixo da pressão do calendário (WENECK, 2006, p. 97-98).

Esse seu elemento biográfico acentua o viés de pertinência dessa justaposição, na medida em que ao modo dos cronistas, Chico Buarque também compõe suas crônicas-canções sob a pressão do tempo.

Nas redações dos jornais, o tempo de fechamento da edição, o espaço limitado da diagramação e o fantasma da página em branco são alguns dos grandes obstáculos que o cronista tem de driblar. Nos bastidores da criação músico-poética, os principais fantasmas e obstáculos estão bem escondidos dentro de cada cronista-poeta.

Conseqüentemente, como um bom cronista, Chico se sujeita a praticamente às mesmas circunstâncias em certos momentos de seu processo criativo, compondo, para nosso deleite existencial e satisfação intelectual, belíssimas crônicas-canções.

REFERÊNCIAS

- ABBAGNANO, Nicola. *Dicionário de filosofia*. São Paulo: Martins Fontes, 2003.
- ABRUZZESE, Alberto. *O esplendor da linguagem audiovisual*. São Paulo: Studio Nobel, 2006.
- AGUIAR E SILVA, Vitor Manuel de. *Teoria da literatura*. Lisboa: Gráfica de Coimbra, 1999.
- ALBIN, Ricardo Cravo. *Dicionário Houaiss ilustrado de música popular Brasileira*. Rio de Janeiro: Paracatu, 2006.
- ALVES, Júlia Falivene. *A invasão cultural Norte-Americana*. São Paulo: Moderna, 1988.
- ALTHUSSER, Louis. *Aparelhos ideológicos de Estado*. Rio de Janeiro: Graal, 1985.
- ANDRADE, Carlos Drummond de. *Os amáveis assaltantes*. Rio de Janeiro: O Dia, 1998.
- _____. *Boca de luar*. São Paulo: Círculo do Livro, 1984.
- _____. *A bolsa e a vida: crônicas em prosa e verso*. Rio de Janeiro: Record, 1987.
- _____. *Caminhos de João Brandão*. Rio de Janeiro: José Olympio, 1976.
- _____. *Os dias lindos*. Rio de Janeiro: José Olympio, 1978.
- ANDRADE, Mário. *Música e jornalismo*. São Paulo: Edusp / Hucitec, 1993.
- ARENDT, H. *A Condição humana*. Rio de Janeiro: Forense Universitária, 1989.
- ARISTÓTELES, HORÁCIO, LONGINUS. *Crítica e teoria literária na antiguidade*. Rio de Janeiro: Ediouro, 1989.
- ARISTÓTELES. *A poética*. São Paulo: Ars Poética, 1993.
- ARRIGUCCI Jr., Davi. Braga de novo por aqui. In: _____. *Enigma e comentário*. São Paulo: Cia. das Letras, 2001a, p. 29-50.
- ARRIGUCCI Jr., Davi. Fragmentos sobre a Crônica. In: _____. *Enigma e comentário*. São Paulo: Cia. das Letras, 2001b, p. 51-66.
- ARROJO, Rosemary. *Oficina de tradução: a teoria na prática*. São Paulo: Ática, 2003.

ASSIS, Machado de. *Bons dias!:* crônicas de 1888 e 1889. São Paulo: Hucitec, 1990.

_____. *Crônicas escolhidas*. São Paulo: Ática, 1994.

AUERBACH, Erich. *Mimesis*. São Paulo: Perspectiva, 1946.

AZEVEDO, Antonio Carlos do Amaral. *Dicionário histórico de religiões*. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 2002.

BAHIANA, Ana Maria. *Nada será como antes: MPB nos anos 70*. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 1980.

BAKHTIN, Mikhail. *Marxismo e filosofia da linguagem*. São Paulo: Hucitec, 1997.

_____. *Questões de literatura e de estética – a teoria do romance*. São Paulo: UNESP, 1998.

BARROS, D. L. P. *Teoria do discurso: fundamentos semióticos*: São Paulo, 1988.

BARROS e SILVA, Fernando. *Chico Buarque na coleção Folha Explicada*. Brasil: Publifolha, 2004.

BARTHES, Roland. *Elementos de semiologia*. Tradução de Isidoro Blikstein. São Paulo: Cultrix, 1971.

BARTHES, Roland. A literatura hoje. In: *Crítica e verdade*. São Paulo: Perspectiva, 1970, p. 69-80.

_____. *Mitologias*. In: BUONERMINO, Rita. Tradução de Pedro Souza. São Paulo: Bertrand Brasil/Difel, 1987.

_____. O que é a crítica. In: _____. *Crítica e verdade*. São Paulo: Perspectiva, 2003, p. 157-163.

BAUDELAIRE, Charles. *Pequenos poemas em prosa*. Rio de Janeiro: Record, 2006.

BAUDRILLARD, Jean. A precessão dos simulacros. In: _____. *Simulacro e simulação*. Lisboa: Relógio D'água, 1991, p. 7-57.

BEHAR, Lisa Block. A invenção do discurso crítico Latino-americano. In: MARQUES, Reinaldo; BITTENCOURT, Gilda N. (Org.). *Limiares críticos*. Belo Horizonte: Autêntica, 1998.

BENAVIDES, Paulo. *O tempo e os homens*. Edições O Cruzeiro, 1946.

BENDER, Flora; LAURITO, Ilka. *Crônica – História, teoria e prática*. São Paulo: scipione, 1993.

BENNETT, Roy. *Uma breve história da música*. Rio de Janeiro: Zahar, 1986.

BOBBIO, N. et al. *Dicionário de política*. Brasília, Unb, 1995. 2 v.

BOLLE, Adélia Bezerra de Meneses. Talvez o mundo não seja pequeno, nem seja a vida um fato consumado. In: _____ *Chico Buarque de Hollanda*, – seleção de textos, notas, estudo biográfico, histórico e crítico. São Paulo: Abril Educação, 1980, p 03-09.

BOSI, Alfredo. *História concisa da literatura Brasileira*. Rio de Janeiro: Cultrix, 1994.

BOURDIEU, Pierre. *O poder simbólico*. Rio de Janeiro: Bertrand Brasil, 2005.

BOULEZ, Pierre. Considerações gerais. In: _____. *A música hoje*. São Paulo: Perspectiva, 1972, p. 13-32.

BRAGA, Rubem. *A borboleta amarela*. Rio de Janeiro: Editora do Autor, 1963.

_____. *Recado de primavera*. Rio de Janeiro: Record, 1991.

_____. *Um cartão de Paris*. Rio de Janeiro: Record, 1997.

_____. *Histórias do homem rouco*. Rio de Janeiro: José Olympio, 1949 e Jornal O Dia, 1998.

_____. *As boas coisas da vida*. Rio de Janeiro: Record, 2003.

_____. Rubem. *Ai de ti, Copacabana*. Rio de Janeiro: Record, 2006.

BRANDÃO, R. O. *As figuras de linguagem*. São Paulo: Ática, 1989.

BRESSNE, Ronaldo (Org.). *Esta história está diferente – dez contos para canções de Chico Buarque*. São Paulo: Cia. das Letras, 2010.

BUARQUE, Chico. *Benjamim*. São Paulo, Companhia das Letras, 1995.

_____. *Budapeste*. São Paulo, Companhia das Letras, 2003.

_____. *Chapeuzinho amarelo*. Rio de Janeiro: José Olympio, 2007.

_____. *Chico Buarque – a série*. Rio de Janeiro: EMI/RWR Comunicações, 2006, 13 DVDs.

_____. *Essencial*. Rio de Janeiro: SONY / BMG, 2008. 4 CDs e 1 DVD.

_____. *Estorvo*. São Paulo: Cia. das Letras, 1991.

_____. *Leite derramado*. São Paulo: Cia. Das Letras, 2009.

_____. *Fazenda modelo – novela pecuária*. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 1974.

_____. *Ópera do malandro*. São Paulo: Círculo do Livro, 1978.

_____. *Paratodos*. São Paulo: Evoluir, 2005.

_____. GUERRA, Ruy. *Calabar – o elogio da traição*. São Paulo: Círculo do Livro, 1973.

_____. PONTES, Paulo. *Gota D'água*. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 1976.

BUENO, André. A educação pela imagem & outras miragens. In: _____. *Formas da crise: estudos de literatura, cultura e sociedade*. Rio de Janeiro: Graphia, 2002.

BRYSON, Bill. *Crônicas de um país bem grande*. São Paulo: Cia. das Letras, 2001.

BULFINCH, T. *O Livro de ouro da mitologia*. Rio de Janeiro: Ediouro, 2000.

CADEMARTORI, Lígia. *Períodos literários*. São Paulo: Ática, 1993.

CALADO, C. *Tropicália, a história de uma revolução musical*. Rio de Janeiro: Editora 34, 1997.

CALVINO, Ítalo. Visibilidade. In: _____. *Seis propostas para o novo milênio*. São Paulo: Cia. das Letras, 1990.

CAMPOS, Augusto de. *balanço da bossa e outras bossas*. São Paulo: Perspectiva, 1993.

_____. *Poesia, antipoesia, antropofagia*. São Paulo: Cortes & Moraes, 1978.

CAMPOS, Humberto. *Últimas crônicas*. Rio de Janeiro: José Olympio, 1936.

CÂNDIDO, Antonio. *Literatura e sociedade*. São Paulo: Nacional, 1975.

_____. A vida ao rés-do-chão. In: CÂNDIDO, Antonio. et al. *A crônica: o gênero, sua fixação e suas transformações no Brasil*. Campinas: Editora da Unicamp; Rio de Janeiro: Fundação Casa de Rui Barbosa, 1992. p. 13-22.

CARA, Salete de Almeida. *A poesia lírica*. São Paulo: Ática, 1998.

CARPENTIER, Alejo. *A literatura do maravilhoso*. São Paulo: Vértice, 1987.

CARVALHAL, Tânia Franco. *Literatura comparada*. São Paulo: Ática.

CARVALHO, B. A. *A globalização em xeque*. São Paulo: Atual, 2000.

CASTRO, Ruy. *Chega de saudade: a história e as histórias da bossa nova*. São Paulo: Cia. Das Letras, 1990.

CATANI, A. M. *O que é capitalismo*. São Paulo: Brasiliense, 1989.

CHAUÍ, Marilena. *Conformismo e resistência*. São Paulo: Brasiliense, 1986.

_____. *Convite à filosofia*. São Paulo: Ática, 1997.

_____. *Cultura e democracia: o discurso competente e outras falas*. São Paulo: Moderna, 1981.

CHEDIAK, Almir. *Songbook – Chico Buarque*. Brasil: Lumiar, 1999.

CHIAMPI, Irlemar. O Romance latino-americano do pós-boom se apropria dos gêneros da cultura de massas. In: _____. *Revista Brasileira de Literatura Comparada*, v. 3, n. 3, 1996, p. 75-85.

CÍCERO, Antonio. Poesia e paisagens urbanas. In: _____. *Finalidade sem fim*. Ensaios sobre poesia e arte. São Paulo: Cia. das Letras, 2005. p. 14-30.

COMPAGNON, Antoine. *Os cinco paradoxos da modernidade*. Belo Horizonte: UFMG, 1999.

COSTA, Caio Túlio. *Cale-se*. São Paulo: A Girafa, 2003.

COULANGES, F. *A cidade antiga*. São Paulo: Edipro, 1989.

COUTINHO, Afrânio. Ensaio e Crônica. In: _____. *A literatura no Brasil*. 3. ed. Rio de Janeiro: José Olympio; Niterói: EDUFF, 1986. v.6.

COUTINHO, Eduardo. O Pós-Modernismo e a Literatura Latino-Americana Contemporânea. In: _____. *Literatura comparada na América Latina*. Rio de Janeiro: EdUERJ, 2003. p. 103-112.

CLASTRES, Pierre. *Crônica dos índios Guayaki*. Rio de Janeiro: Editora 34, 1995.

CONY, Carlos Heitor. *O ato e o fato: o som e a fúria das crônicas contra o Golpe de 1964*. Rio de Janeiro: Objetiva, 2004.

CRAVEIRO, Paulo Fernando. *A mulher no silêncio*. Recife: Imprensa Universitária, 1964.

CULLER, Jonathan. Literatura e Estudos Culturais. In: _____. *Teoria literária: uma introdução*. São Paulo: Beca, 1999. p. 48-58.

DaMATTA, Roberto. *Carnavais, malandros e heróis*. Rio de Janeiro: Rocco, 1997.

DINIZ, Julio. Música Popular – Leituras e Desleituras. In: OLINTO, Heidrun; SCHOLLHAMMER, Karl Erik (Org.). *Literatura e mídia*. Rio de Janeiro: PUC/RIO, São Paulo: Loyola, 2002.

DINIZ, Julio César V. *Uns Caetanos* (estudo de composições). 1987. Dissertação (Mestrado) – Pontifícia Universidade Católica, Rio de Janeiro, 1987.

DOLABELA, M. Da canção pré- e tropicalista de Caetano Veloso – 1965-1969. *Suplemento literário Minas Gerais*, Minas Gerais, n. 984, 10 ago. 1985.

DUARTE, Paulo Sergio; NAVES, Santuza Cambraia (Org.). *Do Samba-canção à Tropicália*. Rio de Janeiro: FAPERJ / Relume Dumará, 2003.

DUBOIS, Jean et al. *Dicionário de linguística*. São Paulo: Cultrix, s/d.

DYLAN, Bob. *Crônicas*. São Paulo: Planeta do Brasil, 2005.

ECO, Umberto. Apontamentos sobre a semiótica da recepção. In: _____. *Os limites da interpretação*. 2. ed. São Paulo: Perspectiva, 2004. p. 1-19.

_____. Do modo de formar como engajamento para com a realidade. In: _____. *Obra aberta*. São Paulo: Perspectiva, 1969. p. 227-62.

_____. Intentio lectoris: apontamentos sobre a semiótica da recepção. In: _____. *Os limites da interpretação*. 2. ed. São Paulo: Perspectiva, 2004. p.1-19.

_____. *Interpretação e superinterpretação*. São Paulo: Martins Fontes, 2001.

EAGLETON, Terry. *Ideologia*. São Paulo: UNESP, 1997.

EIKHENBAYUM, et al. *Teoria da literatura: formalistas russos*. Porto Alegre: Globo, 1973. p. 141-153.

ELIADE, Mircea. *Mito e realidade*. São Paulo: Perspectiva, 1972.

FAVARETTO, C. *Tropicália alegoria alegria*. São Paulo: Ateliê, 1996.

FAVARETTO, C. et al. Caetano Veloso, o poeta da MPB. *CULT - Revista Brasileira de Literatura*, São Paulo, ano 5, n. 49, 2001.

FEDRO. *Fábulas*. São Paulo: Escala, 2006.

FERNANDES, Frederico. Poesia oral e estudos literários. In: _____. *A voz em performance*. Tese (Doutorado em Letras) – Universidade Estadual Paulista, Assis, 2003, p. 19-72.

FERNANDES, Rinaldo. *Chico Buarque do Brasil*. Brasil: Garamond, 2004.

FERREIRA, Aurélio Buarque de Holanda. *Novo dicionário aurélio da língua portuguesa*. Curitiba: Positivo, 2009.

FIGURAS DO BRASIL - 80 Autores em 80 anos de Folha. São Paulo: Publifolha, 2002.

- FERRARA, Lucrecia D'Aléssio. *Leitura sem palavras*. São Paulo: Ática, 2007.
- FISCHER, Steven Roger. *Uma breve história da linguagem*. Osasco: Novo Século, 2009.
- FONSECA, M. A. *O homem que come*. São Paulo: Brasiliense, 1982.
- GALINDO, Claudia Sabbag Ozawa. *A representação do feminino na poesia cantada: o que há entre D. Dinis e Chico Buarque*. Tese de Doutorado. PPG/Letras: UEL, 2009.
- GALVÃO, Walnice Nogueira. *Guimarães rosa*. São Paulo: Publifolha, 2000. (Coleção Folha Explica)
- GARCIA-CANCLINI, Nestor. Culturas Híbridas, Poderes Oblíquos. In: _____. *Culturas híbridas: estratégias para entrar e sair da modernidade*. São Paulo: Edusp, 1997. p. 283-349.
- GEERTZ, Clifford. *A interpretação das culturas*. Rio de Janeiro: LTC, 1989.
- GIDDENS, Anthony. *Política, sociologia e teoria social*. São Paulo: UNESP, 1998.
- GOLDMANN, Lucien. *Dialética e cultura*. Rio de Janeiro: Paz e Terra, 1987.
- GONÇALVES, Rita de Cássia Sanches. *A arte drummondiana na era de supremacia midiática*. Dissertação (Mestrado) - Universidade Estadual de Londrina, Londrina, 2004.
- GRANDES Textos del periodismo Argentino. Buenos Aires: Editorial Perfil, 1997.
- GULLAR, Ferreira. *Vanguarda e subdesenvolvimento* (ensaios sobre arte). Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 1969.
- HAUSER, Arnold. *História social da literatura e da arte*. São Paulo: Mestre Jou, 1972.
- HABERMAS, Jürgen. *O Discurso filosófico da modernidade*. São Paulo: Martins Fontes, 2002.
- HALL, Stuart. Nascimento e Morte do Sujeito Moderno. In: _____. *A Identidade cultural na pós-modernidade*. Rio de Janeiro: DP&A, 1999. p. 23-47.
- HELENA, L. *Uma literatura antropofágica*. 2. ed. Fortaleza: UFC, 1982.
- HOLLANDA, Heloísa Buarque de. *Pós-modernismo e política*. Rio de Janeiro: Rocco, 1992.
- HOLANDA, Sergio Buarque de. *Raízes do Brasil*. São Paulo: Companhia das Letras, 1995.

HOMEM, Wagner. *Chico Buarque*. São Paulo: Leya, 2009.

HOUAISS, Antonio. *Dicionário Houaiss ilustrado de música popular Brasileira*. Rio de Janeiro: Paracatu, 2006.

_____. Prefácio. In: BARRETO, Lima. *Vida urbana – artigos e crônicas*. São Paulo: Brasiliense, 1961. p. 9-35.

HUTCHEON, Linda. Teorizando o Pós-Moderno: rumo a uma poética. In: _____. *Poética do pós-modernismo*. Rio de Janeiro: Imago, 1991. p. 19-40.

INÁCIO, Inês C. ; LUCA, Tânia Regina de. *O Pensamento medieval*. São Paulo: Ática, 1991.

JAGUAR. Chico Buarque de Hollanda (Entrevista). In: SOUZA, Tárík (Org.). *O som do pasquim*. Rio de Janeiro: Desiderata, 2009. p. 14-59.

JAKOBSON, Roman. *Linguística e comunicação*. São Paulo: Cultrix, 1973.

JAUSS, Hans Robert et al. *A literatura e o leitor*. Rio de Janeiro: Paz e Terra, 1979.

JOVCHELOVITCH, Sandra. Vivendo a vida com os outros: intersubjetividade, espaço público e representações sociais. In: GUARESCHI, Pedrinho; JOVCHELOVITCH, Sandra (Org.). *Textos em representações sociais*. Petrópolis: Vozes, 1995. p. 63-85.

JOLLES, André. Introdução. In: _____. *Formas simples*. São Paulo: Cultrix, 1976. p. 12-29.

JUNG, Carl Gustav (Org.). *O Homem e seus símbolos*. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 1977.

JUNG, Carl Gustav. *Os tipos psicológicos*. Tradução de Álvaro Cabral. Rio de Janeiro: Zahar, 1981.

JUNQUEIRA, V. H. G. A intertextualidade em processo. *Revista de Letras*, v. 31, p. 11-16, 1991.

KELLNER, Douglas. Guerras entre Teorias e Estudos Culturais. In: _____. *A cultura da mídia*. Bauru: EDUSC, 2001. p. 25-74.

KONDER, L. *O que é dialética*. São Paulo: Brasiliense, 1981.

KONZEN, Paulo Cezar. *Crônica e crítica: comicidade e contestação em Luis Fernando Verissimo*. Dissertação (Mestrado) – Universidade Estadual de Londrina, Londrina, 2000.

KOTHE, F. R. Intertextualidade e literatura comparada. In: _____. *Literatura e sistemas intersemióticos*. São Paulo: Cortez, 1981. p. 133-51.

KOTHE, Flávio R. *A alegoria*. São Paulo: Ática, 1986.

LACERDA, Oswaldo. *Teoria elementar da música*. São Paulo: Ricordi Brasileira, 1961.

LAFETÁ, João Luiz. Modernismo: projeto estético e ideológico. In: _____. *1930: A crítica e o modernismo*. São Paulo: Duas Cidades, 2000. p. 19-38.

LARANJEIRA, M. Semiótica, semanálise, poesia e tradução. In: _____. *Poética da tradução*. São Paulo: Edusp, 1993. p. 75-121.

LEITE, Dante Moreira. *Psicologia e literatura*. São Paulo: Unesp/Hucitec, 1987.

LENTZ, Luiza Maria. *Fotografia do cotidiano: a consagração do instante em Rubem Braga e Alice Ruiz*. 2006. Dissertação (Mestrado) – Universidade Estadual de Londrina, Londrina, 2006.

LIMA, Luiz Costa. A análise sociológica da literatura. In: _____. *Teoria da literatura em suas fontes*. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 2002b, p. 661-687.

_____. Introdução. In: STENDHAL. *Crônicas italianas*. São Paulo: Maxlimond, 1981. p. 5-10.

_____. Estruturalismo e crítica literária. In: _____. *Teoria da literatura em suas fontes*. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 2002c. p. 777-815.

_____. O new criticism nos Estados Unidos. In: _____. *Teoria da literatura em suas fontes*. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 2002a. p. 551-583.

LOPES, Paulo Eduardo. *A desinvenção do som: leituras dialógicas do Tropicalismo*. São Paulo: USP (tese de Doutorado), 1996. Campinas: Pontes, 1999.

MAAR, W. L. *O que é política*. São Paulo: Brasiliense, 1994.

MARCUSE, Herbert. *A ideologia da sociedade industrial: o homem unidimensional*. Rio de Janeiro: Zahar, 1973.

_____. *Eros e civilização: uma interpretação filosófica do pensamento de Freud*. Rio de Janeiro: Zahar, 1981.

MARIZ, Vasco. A canção-de-protesto: Chico Buarque. In: _____. *A canção Brasileira*. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira; Brasília INL, 1977. p. 265-274.

MÁRQUEZ, Gabriel García. *Crônica de uma morte anunciada*. Rio de Janeiro: Record, 1997.

MARTINEAU, Henri. Introdução. In: Stendhal. *O vermelho e o negro*. São Paulo: Difusão Europeia do Livro, 1958. p.7-37.

MATOS, Cláudia Neiva de; TRAVASSOS, Elizabeth; MEDEIROS, Fernanda Teixeira de (Orgs.). *Palavra cantada: poesia, música e voz*. Rio de Janeiro: 7Letras, 2008.

MELLO, José Eduardo Homem de. Chico Buarque. In: _____. *Música popular Brasileira*. São Paulo: Melhoramentos / USP, 1976. p. 23-24.

MELO, José Marques de. *A Crônica*. In: _____. *Jornalismo opinativo – gêneros opinativos no jornalismo brasileiro*. 3. ed. Campos do Jordão: Mantiqueira, 2003. p. 148-162.

MENDONÇA, Antônio Sérgio; SÁ, Álvaro. *Poesia de vanguarda no Brasil: de Oswald de Andrade ao poema visual*. Rio de Janeiro: Antares, 1983.

MENEZES, Adélia Bezerra de. *Desenho mágico - poesia e política em Chico Buarque*. Brasil: Ateliê, 2000.

MENEZES, Philadelpho. *Poesia concreta e visual*. São Paulo: Ática, 1988.

MENEZES, Philadelpho. *Poesia sonora – poéticas experimentais da voz no século XX*. São Paulo: Educ, 1992.

MESSEDER PEREIRA, Carlos A. *O que é contracultura*. São Paulo: Brasiliense, 1985.

MOISÉS, Massaud. A crônica. In: _____. *A criação literária*. 10. ed. São Paulo: Cultrix, 1982. p. 101-120. v.2.

_____. *Dicionário de termos literários*. São Paulo: Cultrix, 1999/2004.

MOLES, Abraham. *O kitsch*. São Paulo: Perspectiva, 1975.

MORAES, Denis de (Org.). *Sociedade midiaticizada*. Rio de Janeiro: Mauad, 2006.

MORAES, J. Jota de. A paixão pela máquina. In: _____. *Música da modernidade – origens da música de nosso tempo*. São Paulo: Brasiliense, 1983. p. 33-39.

MOTTA, Carlos Guilherme. O quinto ato conclusivo. In: _____. *Ideologia da cultura brasileira*. São Paulo: Ática, 1980. p. 84-109.

MUGGIATI, R. *Rock – da utopia à incerteza (1967-1984)*. São Paulo: Brasiliense, n. 100, s/d. v.2.

NARLOCH, Leandro. *Guia politicamente incorreto da história do Brasil*. São Paulo: Leya, 2009.

NÖTH, Winfried. *Panorama da semiótica*. São Paulo: AnnaBlume, 1995.

ONG, Walter. A oralidade da linguagem. In: _____. *Oralidade e cultura*. Campinas: Papyrus, 1998. p. 13-24.

OTSUKA, Edu Teruki. Leitura de Estorvo, de Chico Buarque. In: _____. *Marcas da catástrofe*. São Paulo: Nankin Editorial: 2001. p.137-184.

PAIANO, Enor. *Tropicalismo: bananas ao vento no coração do Brasil*. São Paulo: Scipione, 1996.

PATROLINI, Vasco. *Crónica familiar*. Espanha: Unigraf, 1990.

PAZ, Octávio. O ritmo. In: _____. *O arco e a lira*. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 1982. p. 59-138.

PELEGRINI, Tânia. A mídia. In: _____. *A imagem e a letra: aspectos da ficção brasileira contemporânea*. Campinas: Mercado de Letras; São Paulo: FAPESP, 1999. p. 175-212.

PEIRCE, Charles Sanders. *Semiótica*. São Paulo: Perspectiva, 2000.

PERRONE-MOISÉS, Leyla. O lugar crítico. In: _____. *Texto, crítica, escritura*. São Paulo: Ática, 1993. p. 15-34.

PESSOA, Marcelo. *Caetano Veloso: uma versão absurda do perfeito idiota latino-americano*. Entrevista realizada para a pesquisa do programa PIBIC/CNPq. São Paulo, 1998.

PESSOA, Marcelo. Estorvo – uma crônica interrompida. *Revista Eletrônica História em Reflexão*. Jan./jan., 2008. Disponível em: <http://www.historiaemreflexao.ufgd.edu.br>.

PESSOA, Marcelo. *A palavra cantada pôde espantar e ao mesmo tempo parecer exótica: a canção de Caetano Veloso*. 2003. Dissertação (Mestrado). – Universidade Estadual Paulista, São José do Rio Preto, 2003.

POLAR, Antonio Cornejo. Problemas e perspectivas da crítica literária Latino-Americana. In: _____. *O condor voa*. Belo Horizonte: UFMG, 2000. p. 15-32.

PONTE PRETA, Stanislaw. *Gol de padre e outras crônicas*. São Paulo: Ática, 2000.

POUND, Esra. *ABC da Literatura*. São Paulo: Cultrix, 1970.

PROENÇA FILHO, D. *A linguagem literária*. São Paulo: Brasiliense, 1989.

_____. *Pós-modernismo e literatura*. São Paulo: Ática, 1995.

REIS, Carlos, LOPES, Ana Cristina M. *Dicionário de teoria narrativa*. São Paulo: Ática, 1988.

RIBEIRO, S. C. N. *Objeto não identificado: a trajetória de Caetano Veloso*. (Dissertação de Mestrado). Rio de Janeiro: Museu Nacional, 1988.

RIO, João do. *A alma encantada das ruas*. São Paulo: Cia. das Letras, 2008.

RODRIGUES, Nelson. *O melhor do romance, contos e crônicas*. São Paulo: Cia. Das Letras, 1993.

SÁ, Jorge de. *A crônica*. São Paulo: Ática, 2008.

SAMUEL, Rogel. *Novo manual de teoria literária*. Petrópolis, RJ: Vozes, 2007.

SANCHES, P. A. Ensaio Geral auxilia compreensão histórica do Brasil dos 60 e 70. *Folha de S. Paulo*. São Paulo, caderno Ilustrada, 5 de março de 1999.

SANTAELLA, Lúcia. *Arte e cultura – equívocos do elitismo*. São Paulo: Cortez, 1990.

_____. *Culturas e artes do pós-humano – da cultura das mídias à cibercultura*. São Paulo: Paulus, 2003.

SANT'ANNA, Affonso Romano de. *Análise estrutural de romances Brasileiros*. São Paulo: Ática, 1990.

_____. *Paródia, paráfrase e cia*. São Paulo: Ática, 1988. (Série Princípios)

SCHWARZ, Roberto. A carroça, o bonde e o poeta modernista. In: _____. *Que horas são?* São Paulo: Cia. das Letras, 1989.

_____. *O pai de família e outros estudos*. São Paulo: Paz e Terra, 1992.

SEABRA, Armandino. *Crônicas*. São Paulo: Rumo Gráfica, 1978.

SILVA, Ana Paula Ramão da. *Imagens do mar nas crônicas de Rubem Braga*. 2005. Dissertação (Mestrado) – Universidade Estadual de Londrina, Londrina, 2005.

SILVA, Anazildo Vasconcelos da. *A poética e a nova poética de Chico Buarque*. Brasil: Sophos, 1980.

SIMON, Luiz Carlos Santos. *Além do visível: contos Brasileiros e imagens na era do pós-modernismo*. 1999. Tese (Doutorado) – Universidade Estadual do Rio de Janeiro, Rio de Janeiro, 1999.

_____. *Do jornal ao livro: a trajetória da crônica entre a polêmica e o sucesso*. *temas e matizes*, n.5, julho de 2004, p. 55-61.

SOUZA, Claudeir Aparecido de. *Música e poesia nas canções de malandragem de Chico Buarque: a tradição poética e a música popular*. 2007. Dissertação (Mestrado) – Universidade Estadual de Maringá, Maringá, 2007.

SROUR, Robert Henry. *Poder, cultura e ética nas organizações*. Rio de Janeiro: Elsevier, 1998.

SUASSUNA, Ariano. *A pedra do reino*. Projeto Quadrante, DVD Globo Marcas, 2007.

SUSSEKIND, Flora. Rodapés, Tratados e ensaios: a formação da crítica brasileira moderna. In: _____. *Papéis colados*. Rio de Janeiro: Editora UFRJ, 1993. p. 13-33.

TABORDA, Felipe (Org.). *A imagem do som de Chico Buarque – 80 artistas contemporâneos*. Brasil: Francisco Alves, 1999.

TADIE, Jean-Yves. O Farol de Alexandria. In: _____. *A crítica literária no século XX*. Rio de Janeiro: Bertrand do Brasil, 1992. p. 9-16.

_____. Os Formalistas Russos. In: _____. *A crítica literária no século xx*. Rio de Janeiro: Bertrand do Brasil, 1992. p. 16-45.

_____. Sociologia da Literatura. In: _____. *A crítica literária no século xx*. Rio de Janeiro: Bertrand do Brasil, 1992. p. 163-192.

TAT I T, Luiz. *Análise Semiótica Através das Letras*. São Paulo: Ateliê, 2001.

_____. A construção do sentido na canção popular. In: _____. *Musicando a semiótica - ensaios* São Paulo: Annablume, 1997. p. 87-98.

TINHORÃO, José Ramos. *Cultura popular – temas e Questões*. Rio de Janeiro: Editora 34, 2001.

_____. *Pequena história da música popular: da modinha ao tropicalismo*. São Paulo: Art, 1986.

TOGNOLLI, C. Espeto no Vespeiro (a Máfia do Dendê). *Revista Caros Amigos*. São Paulo, p. 26-33, março de 1998.

TRESIDDER, Jack. *O grande livro dos símbolos*. Rio de Janeiro: Ediouro, 2003.

VALENTE, Heloisa de Araújo Duarte. A voz na música contemporânea – (Presto Vivace). In: _____, *Os cantos da voz: entre o ruído e o silêncio*. São Paulo: Annablume, 1999. p. 153-166.

VALERY, Paul. Poesia e pensamento abstrato. In: BARBOSA, João A. (Org.). *Variedades*. São Paulo: Iluminuras, 1991. p. 201-218.

VELOSO, Caetano. Dostoievski, Ariano e a Pernambucália. *Folha de S. Paulo*. São Paulo, caderno Ilustrada, 02 de novembro de 1999.

_____. *Letra Só*. São Paulo: Companhia das Letras, 2003.

_____. *Verdade tropical*. São Paulo: Cia. das Letras, 1997

VENTURA. Zuenir. 1968 – o ano que não terminou. São Paulo: Planeta, 2008.

_____. *Minhas histórias dos outros*. São Paulo: Planeta, 2005.

VESENTINI, José William. *Sociedade e espaço: geografia geral e do Brasil*. São Paulo: Ática, 2005.

VICENTINO, Cláudio; DORIGO, Gianpaolo. *História geral e do Brasil*. São Paulo: Scipione, 2005.

WERNECK, Humberto (Org.). *Crônicas*. São Paulo: Cia. das Letras, 2005.

_____. *Tantas palavras*. São Paulo: Companhia das Letras, 2006. Reportagem biográfica de Chico Buarque.

WILLER, Cláudio. *Geração beat*. Porto Alegre: L&PM, 2009.

WISNIK, José Miguel. A gaia ciência: literatura e música popular no Brasil. In: _____. *Sem receita*. São Paulo: Publifolha, 2004. p. 215-259.

_____. *O som e o sentido: uma outra história das músicas*. São Paulo: Cia. Das Letras, 1989.

_____. *veneno remédio: o futebol e o Brasil*. São Paulo: Cia. Das Letras, 2008.

XAVIER, Ronaldo Caldeira. *Latim no direito*. Rio de Janeiro: Forense, 2005.

ZAPPA, Regina. *Chico Buarque: cidade submersa*. Brasil: Casa da Palavra, 2006.

ZUMTHOR, Paul. *O Espaço oral: a letra e a voz*. São Paulo: Cia. das Letras, 1993. p. 35-116.

ANEXOS

Urbi et orbi

À cidade e ao mundo. Expressão constante na bênção do Sumo Pontífice para indicar que ele fala para a Urbe (a cidade de Roma) e para o mundo inteiro (XAVIER, 2005, p. 192).

ANEXO A – Discografia de Chico Buarque – relação completa, de 1966 a 2008.

Certificados tirados do site da ABPD (Associação Brasileira de Produtores de Discos).

1. □ 1966: *Chico Buarque de Hollanda*.
2. □ 1966: *Morte e Vida Severina*.
3. □ 1967: *Chico Buarque de Hollanda* volume 2.
4. □ 1968: *Chico Buarque de Hollanda* (compacto).
5. □ 1968: *Chico Buarque de Hollanda* volume 3.
6. □ 1969: *Umas e Outras* (compacto).
7. □ 1969: *Chico Buarque na Itália*.
8. □ 1970: *Apesar de Você*.
9. □ 1970: *Per un Pugno di Samba*.
10. □ 1970: *Chico Buarque de Hollanda - Nº4*.
11. □ 1971: *Construção*.
12. □ 1972: *Quando o Carnaval Chegar*.
13. □ 1972: *Caetano e Chico Juntos e ao Vivo*.
14. □ 1973: *Chico Canta*.
15. □ 1974: *Sinal Fechado*.
16. □ 1975: *Chico Buarque & Maria Bethânia ao Vivo*.
17. □ 1976: *Meus Caros Amigos*.
18. □ 1977: *Cio da Terra* (compacto).
19. □ 1977: *Os Saltimbancos*.
20. □ 1977: *Gota d'Água*.
21. □ 1978: *Chico Buarque*.
22. □ 1979: *Ópera do Malandro*.
23. □ 1980: *Vida*.
24. □ 1980: *Show 1º de Maio* (compacto).
25. □ 1981: *Almanaque*.
26. □ 1981: *Saltimbancos Trapalhões*.
27. □ 1982: *Chico Buarque en Español*.
28. □ 1983: *Para Viver um Grande Amor*.
29. □ 1983: *O Grande Circo Místico*.
30. □ 1984: *Chico Buarque (Vermelho)*.
31. □ 1985: *O Corsário do Rei*.
32. □ 1985: *Malandro*.
33. □ 1986: *Chico Buarque 20 Anos de Sucesso*.
34. □ 1986: *Melhores Momentos de Chico & Caetano*.
35. □ 1986: *Trilha Sonora do Filme "Ópera do Malandro"*.
36. □ 1987: *Francisco*.
37. □ 1988: *Dança da Meia-Lua*.
38. □ 1989: *Chico Buarque*.
39. □ 1990: *Chico Buarque ao vivo Paris Le Zenith* (disco de ouro).
40. □ 1993: *Paratodos* (disco de ouro).
41. □ 1995: *Uma Palavra*.
42. □ 1997: *Terra*.
43. □ 1998: *As Cidades* (disco de ouro).
44. □ 1998: *Chico Buarque da Mangueira*.
45. □ 1999: *Chico ao Vivo* (disco de ouro).
46. □ 2001: *Chico e as Cidades* (DVD) (disco de ouro).
47. □ 2001: *Cambaio*.
48. □ 2002: *Chico Buarque Duetos*.

49. □ 2003: *Chico ou o País da Delicadeza Perdida* (DVD).
 50. □ 2004: *Perfil - Chico Buarque*.
 51. □ 2005: *Meu Caro Amigo* (DVD) (disco de platina).
 52. □ 2005: *A Flor da Pele* (DVD) (disco de platina).
 53. □ 2005: *Vai passar* (DVD) (disco de platina).
 54. □ 2005: *Anos Dourados* (DVD) (disco de platina).
 55. □ 2005: *Estação Derradeira* (DVD) (disco de platina).
 56. □ 2005: *Bastidores* (DVD) (disco de platina).
 57. □ 2006: *O Futebol* (DVD).
 58. □ 2006: *Romance* (DVD).
 59. □ 2006: *Uma Palavra* (DVD).
 60. □ 2006: *Cinema* (DVD).
 61. □ 2006: *Saltimbancos* (DVD).
 62. □ 2006: *Roda Viva* (DVD).
 63. □ 2006: *Carioca* (CD + DVD com o documentário *Desconstrução*).
 64. □ 2007: *Carioca - Ao Vivo*.
 65. □ 2007: *Carioca Ao Vivo* (DVD).
 66. □ 2008: *Chico Buarque Essencial*.
- In: <http://www.bairrodocatete.com.br/chicobuarque2.html>, consulta em 17/04/2010.

ANEXO B – Letras de Canções e Poemas de outros poetas-compositores com trechos ou nomes citados, mas não analisados integralmente.

Canto do povo de um lugar

Caetano Veloso (Disco *Jóia*, 1975)

Todo dia o sol levanta
E a gente canta ao sol de todo dia
Finda a tarde a terra cora
E a gente chora Porque finda a tarde
Quando a noite a lua mansa
E a gente dança venerando a noite

Canção do Exílio

(Gonçalves Dias)

Minha terra tem palmeiras
Onde canta o Sabiá;
As aves que aqui gorjeiam,
Não gorjeiam como lá.

Nosso céu tem mais estrelas,
Nossas várzeas têm mais flores,
Nossos bosques têm mais vida,
Nossa vida mais amores.

Em cismar, sozinho, à noite,
Mais prazer encontro eu lá;
Minha terra tem palmeiras,
Onde canta o Sabiá.

Minha terra primores,
Que tais não encontro eu cá;
Em cismar – sozinho, à noite –
Mais prazer encontro eu lá;
Minha terra tem palmeiras,
Onde canta o sabiá.

Não permita Deus que eu morra,
Sem que eu volte para lá;
Sem que desfrute os primores
Que não encontro por cá;
Sem qu'inda aviste as palmeiras,
Onde canta o Sabiá.

(Coimbra, julho de 1841)

Garota de Ipanema

Composição: Antônio Carlos Jobim / Vinícius de Moraes

Olha que coisa mais linda
Mais cheia de graça
É ela menina
Que vem e que passa
Num doce balanço, a caminho do mar
Moça do corpo dourado
Do sol de Ipanema
O seu balançado é mais que um poema
É a coisa mais linda que eu já vi passar
Ah, porque estou tão sozinho
Ah, porque tudo é tão triste
Ah, a beleza que existe
A beleza que não é só minha
E também passa sozinha
Ah, se ela soubesse
Que quando ela passa
O mundo inteirinho se enche de graça

In: <http://letras.terra.com.br/tom-jobim/20018/>, acesso em 15/04/2010, às 16:15h.

Haiti

Caetano Veloso / Gilberto Gil

Quando você for convidado pra subir no adro
Da Fundação Casa de Jorge Amado
Pra ver do alto a fila de soldados, quase todos pretos
Dando porrada na nuca de malandros pretos
De ladrões mulatos
E outros quase brancos
Tratados como pretos
Só pra mostrar aos outros quase pretos
(E são quase todos pretos)
E aos quase brancos, pobres como pretos
Como é que pretos, pobres e mulatos
E quase brancos quase pretos de tão pobres são tratados
E não importa se olhos do mundo inteiro
Possam estar por um momento voltados para o largo
Onde os escravos eram castigados

E hoje um batuque, um batuque
 Com a pureza de meninos uniformizados
 De escola secundária em dia de parada
 E a grandeza épica de um povo em
 formação
 Nos atraí, nos deslumbra e estimula
 Não importa nada
 Nem o traço do sobrado, nem a lente do
 Fantástico
 Nem o disco de Paul Simon
 Ninguém, ninguém é cidadão
 Se você for ver a festa do Pelô
 E se você não for
 Pense no Haiti
 Reze pelo Haiti
 O Haiti é aqui, O Haiti não é aqui
 E na TV se você vir um deputado
 Em pânico mal dissimulado
 Diante de qualquer, mas qualquer mesmo
 Qualquer qualquer
 Plano de educação que pareça fácil
 Que pareça fácil e rápido
 E vá representar uma ameaça de
 democratização
 Do ensino de primeiro grau
 E se esse mesmo deputado defender a
 adoção da pena capital
 E o venerável cardeal disser que vê tanto
 espírito no feto
 E nenhum no marginal
 E se, ao furar o sinal, o velho sinal
 vermelho habitual
 Notar um homem mijando na esquina da
 rua
 Sobre um saco brilhante de lixo do Leblon
 E quando ouvir o silêncio sorridente de
 São Paulo
 Diante da chacina: 111 presos indefesos
 Mas presos são quase todos pretos
 Ou quase pretos, ou quase brancos quase
 pretos de tão pobres
 E pobres são como podres
 E todos sabem como se tratam os pretos
 E quando você for dar uma volta no
 Caribe
 E quando for trepar sem camisinha
 E apresentar sua participação inteligente
 no bloqueio a Cuba
 Pense no Haiti
 Reze pelo Haiti
 O Haiti é aqui, O Haiti não é aqui

In: <http://www.caetanoveloso.com.br>,
 acesso em 15/04/2010, às 15:55h.

O Que É, O Que É?

Composição: Gonzaguinha
 Eu fico
 Com a pureza
 Da resposta das crianças
 É a vida, é bonita
 E é bonita...
 Viver!
 E não ter a vergonha
 De ser feliz
 Cantar e cantar e cantar
 A beleza de ser
 Um eterno aprendiz...
 Ah meu Deus!
 Eu sei, eu sei
 Que a vida devia ser
 Bem melhor e será
 Mas isso não impede
 Que eu repita
 É bonita, é bonita
 E é bonita...
 E a vida!
 E a vida o que é?
 Diga lá, meu irmão
 Ela é a batida
 De um coração
 Ela é uma doce ilusão
 Hê! Hô!...
 E a vida
 Ela é maravilha
 Ou é sofrimento?
 Ela é alegria
 Ou lamento?
 O que é? O que é?
 Meu irmão...
 Há quem fale
 Que a vida da gente
 É um nada no mundo
 É uma gota, é um tempo
 Que nem dá um segundo...
 Há quem fale
 Que é um divino
 Mistério profundo
 É o sopro do criador
 Numa atitude repleta de amor...
 Você diz que é luxo e prazer
 Ele diz que a vida é viver
 Ela diz que melhor é morrer
 Pois amada não é
 E o verbo é sofrer...
 Eu só sei que confio na moça
 E na moça eu ponho a força da fé
 Somos nós que fazemos a vida
 Como der, ou puder, ou quiser...

Sempre desejada
 Por mais que esteja errada
 Ninguém quer a morte
 Só saúde e sorte...
 E a pergunta roda
 E a cabeça agita
 Eu fico com a pureza
 Da resposta das crianças
 É a vida, é bonita
 E é bonita...

O Tempo Não Pára

Composição: Cazuza / Arnaldo Brandão

Disparo contra o sol
 Sou forte, sou por acaso
 Minha metralhadora cheia de mágoas
 Eu sou um cara
 Cansado de correr
 Na direção contrária
 Sem pódio de chegada ou beijo de
 namorada
 Eu sou mais um cara
 Mas se você achar
 Que eu tô derrotado
 Saiba que ainda estão rolando os dados
 Porque o tempo, o tempo não pára
 Dias sim, dias não
 Eu vou sobrevivendo sem um arranhão
 Da caridade de quem me detesta
 A tua piscina tá cheia de ratos
 Tuas ideias não correspondem aos fatos
 O tempo não pára

Eu vejo o futuro repetir o passado
 Eu vejo um museu de grandes novidades
 O tempo não pára
 Não pára, não, não pára
 Eu não tenho data pra comemorar
 Às vezes os meus dias são de par em par
 Procurando uma agulha num palheiro
 Nas noites de frio é melhor nem nascer
 Nas de calor, se escolhe: é matar ou
 morrer
 E assim nos tornamos brasileiros
 Te chamam de ladrão, de bicha,
 maconheiro
 Transformam o País inteiro num puteiro
 Pois assim se ganha mais dinheiro
 A tua piscina tá cheia de ratos
 Tuas ideias não correspondem aos fatos
 O tempo não pára
 Eu vejo o futuro repetir o passado
 Eu vejo um museu de grandes novidades
 O tempo não pára
 Não pára, não, não pára
 Dias sim, dias não
 Eu vou sobrevivendo sem um arranhão
 Da caridade de quem me detesta
 A tua piscina tá cheia de ratos
 Tuas ideias não correspondem aos fatos
 O tempo não pára
 Eu vejo o futuro repetir o passado
 Eu vejo um museu de grandes novidades
 O tempo não pára
 Não pára, não, não pára

In:

<http://letras.terra.com.br/cazuza/45005/>,
 acesso em 15/04/2010, às 16:05h.

ANEXO C – Letras de Canções de Chico Buarque com trechos ou nomes citados, mas não analisadas integralmente.

Obs.: aqui aparecem em ordem alfabética de título.

Anos dourados

Tom Jobim - Chico Buarque (1986)

Parece que dizes
Te amo, Maria
Na fotografia
Estamos felizes
Te ligo afobada
E deixo confissões
No gravador
Vai ser engraçado
Se tens um novo amor
Me vejo a teu lado
Te amo?
Não lembro
Parece dezembro
De um ano dourado
Parece bolero
Te quero, te quero
Dizer que não quero
Teus beijos nunca mais
Teus beijos nunca mais
Não sei se eu ainda
Te esqueço de fato
No nosso retrato
Pareço tão linda
Te ligo ofegante
E digo confusões no gravador
É desconcertante
Rever o grande amor
Meus olhos molhados
Insanos, dezembros
Mas quando eu me lembro
São anos dourados
Ainda te quero
Bolero, nossos versos são banais
Mas como eu espero
Teus beijos nunca mais
Teus beijos nunca mais

As Atrizes

Chico Buarque (2006)

Naturalmente
Ela sorria
Mas não me dava trela
Trocava a roupa
Na minha frente

E ia bailar sem mais aquela
Escolhia qualquer um
Lançava olhares
Debaixo do meu nariz
Dançava colada
Em novos pares
Com um pé atrás
Com um pé a fim

Surgiram outras
Naturalmente
Sem nem olhar a minha cara
Tomavam banho
Na minha frente
Para sair com outro cara
Porém nunca me importei
Com tais amantes
Os meus olhos infantis
Só cuidavam delas
Corpos errantes
Peitinhos assaz
Bundinhas assim
Com tantos filmes
Na minha mente
É natural que toda atriz
Presentemente represente
Muito para mim

Atrás da porta

Francis Hime - Chico Buarque
(1972)

Quando olhaste bem nos olhos meus
E o teu olhar era de adeus
Juro que não acreditei
Eu te estranhei
Me debrucei sobre teu corpo e duvidei
E me arrastei e te arranhei
E me agarrei nos teus cabelos
No teu peito
Teu pijama
Nos teus pés
Ao pé da cama
Sem carinho, sem coberta
No tapete atrás da porta
Reclamei baixinho
Dei pra maldizer o nosso lar
Pra sujar teu nome, te humilhar
E me entregar a qualquer preço

Te adorando pelo avesso
Pra mostrar que ainda sou tua
Só pra provar que inda sou tua ...

Até o fim

Chico Buarque (1978)

Quando nasci veio um anjo safado
O chato dum querubim
E decretou que eu tava predestinado
A ser errado assim
Já de saída a minha estrada entortou
Mas vou até o fim
Inda garoto deixei de ir à escola
Cassaram meu boletim
Não sou ladrão, eu não sou bom de bola
Nem posso ouvir clarim
Um bom futuro é o que jamais me
esperou
Mas vou até o fim
Eu bem que tenho ensaiado um
progresso
Virei cantor de festim
Mamão contou que eu faço um bruto

A voz do dono e o dono da voz

Chico Buarque (1981)

Até quem sabe a voz do dono
Gostava do dono da voz
Casal igual a nós, de entrega e de abandono
De guerra e paz, contras e prós
Fizeram bodas de acetato - de fato
Assim como os nossos avós
O dono pensa a voz, a voz resulta um prato
Que gira para todos nós
O dono andava com outras doses
A voz era de um dono só
Deus deu ao dono os dentes, Deus deu ao dono as nozes
Às vezes só deu seu dó
Porém a voz ficou cansada após
Cem anos fazendo a santa
Sonhou se desatar de tantos nós
Nas cordas de outra garganta
A louca escorregava nos lencóis
Chegou a sonhar amantes
E, rouca, regalar os seus bemóis
Em troca de alguns brilhantes
Enfim, a voz firmou contrato
E foi morar com novo algoz
Queria-se pensar, queria ser um prato
Girar e se esquecer, veloz
Foi revelada na assembleia - ateia
Aquele situação atroz

sucesso
Em Quixeramobim
Não sei como o maracatu começou
Mas vou até o fim
Por conta de umas questões paralelas
Quebraram meu bandolim
Não querem mais ouvir as minhas
mazelas
E a minha voz chinfrim
Criei barriga, minha mula empacou
Mas vou até o fim
Não tem cigarro, acabou minha renda
Deu praga no meu capim
Minha mulher fugiu com o dono da venda
O que será de mim?
Eu já nem lembro pronde mesmo que
vou
Mas vou até o fim
Como já disse era um anjo safado
O chato dum querubim
Que decretou que eu tava predestinado
A ser todo ruim
Já de saída minha estrada entortou
Mas vou até o fim

A voz foi infiel trocando de traqueia
 E o dono foi perdendo a voz
 E o dono foi perdendo a linha - que
 tinha
 E foi perdendo a luz e além
 E disse: Minha voz, se vós não sereis
 minha
 Vós não sereis de mais ninguém
 (O que é bom para o dono é bom para
 a voz)

Basta um dia

Chico Buarque (1975)
 Pra mim
 Basta um dia
 Não mais que um dia
 Um meio dia
 Me dá
 Só um dia
 E eu faço desatar
 A minha fantasia
 Só um
 Belo dia
 Pois se jura, se esconjura
 Se ama e se tortura
 Se tritura, se atura e se cura
 A dor
 Na orgia
 Da luz do dia
 É só
 O que eu pedia
 Um dia pra aplacar
 Minha agonia
 Toda a sangria
 Todo o veneno
 De um pequeno dia
 Só um
 Santo dia
 Pois se beija, se maltrata
 Se como e se mata
 Se arremata, se acata e se trata
 A dor
 Na orgia
 Da luz do dia
 É só
 O que eu pedia, viu
 Um dia pra aplacar
 Minha agonia
 Toda a sangria
 Todo o veneno
 De um pequeno dia
Bastidores
 Chico Buarque (1980)
 Chorei, chorei
 Até ficar com dó de mim

E me tranquei no camarim
 Tomei o calmante, o excitante
 E um bocado de gim
 Amaldiçoei
 O dia em que te conheci
 Com muitos brilhos me vesti
 Depois me pinte, me pinte
 Me pinte, me pinte
 Cantei, cantei
 Como é cruel cantar assim
 E num instante de ilusão
 Te vi pelo salão
 A caçoar de mim
 Não me troquei
 Voltei correndo ao nosso lar
 Voltei pra me certificar
 Que tu nunca mais vais voltar
 Vais voltar, vais voltar
 Cantei, cantei
 Nem sei como eu cantava assim
 Só sei que todo o cabaré
 Me aplaudiu de pé
 Quando cheguei ao fim
 Mas não bisei
 Voltei correndo ao nosso lar
 Voltei pra me certificar
 Que nunca mais vais voltar
 Cantei, cantei
 Jamais cantei tão lindo assim
 E os homens lá pedindo bis
 Bêbados e febris
 A se rasgar por mim
 Chorei, chorei
 Até ficar com dó de mim

Bye bye, Brasil

Roberto Menescal - Chico Buarque
(1979)

Oi, coração
 Não dá pra falar muito não
 Espera passar o avião
 Assim que o inverno passar
 Eu acho que vou te buscar
 Aqui tá fazendo calor
 Deu pane no ventilador
 Já tem fliperama em Macau
 Tomei a costeira em Belém do Pará
 Puseram uma usina no mar
 Talvez fique ruim pra pescar
 Meu amor
 No Tocantins
 O chefe dos parintintins
 Vidrou na minha calça Lee
 Eu vi uns patins pra você
 Eu vi um Brasil na tevê
 Capaz de cair um toró
 Estou me sentindo tão só
 Oh, tenha dó de mim
 Pintou uma chance legal
 Um lance lá na capital
 Nem tem que ter ginásial
 Meu amor
 No Tabariz
 O som é que nem os Bee Gees
 Dancei com uma dona infeliz
 Que tem um tufão nos quadris
 Tem um japonês trás de mim
 Eu vou dar um pulo em Manaus
 Aqui tá quarenta e dois graus
 O sol nunca mais vai se pôr
 Eu tenho saudades da nossa canção
 Saudades de roça e sertão
 Bom mesmo é ter um caminhão
 Meu amor
 Baby, bye bye
 Abraços na mãe e no pai
 Eu acho que vou desligar
 As fichas já vão terminar
 Eu vou me mandar de trenó
 Pra Rua do Sol, Maceió
 Peguei uma doença em Ilhéus
 Mas já tô quase bom
 Em março vou pro Ceará
 Com a benção do meu orixá
 Eu acho bauxita por lá
 Meu amor
 Bye bye, Brasil
 A última ficha caiu
 Eu penso em vocês night and day
 Explica que tá tudo okay

Eu só ando dentro da lei
 Eu quero voltar, podes crer
 Eu vi um Brasil na tevê
 Peguei uma doença em Belém
 Agora já tá tudo bem,
 Mas a ligação tá no fim
 Tem um japonês trás de mim
 Aquela aquarela mudou
 Na estrada peguei uma cor
 Capaz de cair um toró
 Estou me sentindo um jiló
 Eu tenho tesão é no mar
 Assim que o inverno passar
 Bateu uma saudade de ti
 Tô a fim de encarar um siri
 Com a benção do Nosso Senhor
 O sol nunca mais vai se pôr

Cara a cara

Chico Buarque (1969)

Tenho um peito de lata
 E um nó de gravata
 No coração
 Tenho uma vida sensata
 Sem emoção
 Tenho uma pressa danada
 Não paro pra nada
 Não presto atenção
 Nos versos desta canção
 Inútil
 Tira a pedra do caminho
 Serve mais um vinho
 Bota vento no moinho
 Bota pra correr
 Bota força nessa coisa
 Que se a coisa pára
 A gente fica cara a cara
 Cara a cara cara a cara
 Bota lenha na fonalha
 Põe fogo na palha
 Bota fogo na batalha
 Bota pra ferver
 Bota força nessa coisa
 Que se a coisa pára
 A gente fica cara a cara
 Cara a cara cara a cara
 Tenho um metro quadrado
 Um olho vidrado
 E a televisão
 Tenho um sorriso comprado
 A prestação
 Tenho uma pressa danada
 Não paro pra nada
 Não presto atenção

Nas cordas desse violão
Inútil
Tira a pedra do caminho (etc.)
Tenho o passo marcado
O rumo traçado sem discussão
Tenho um encontro marcado
Com a solidão
Tenho uma pressa danada
Não moro do lado
Não me chamo João
Não gosto nem digo que não
É inútil
Tira a pedra do caminho (etc.)
Vou correndo, vou-me embora
Faço um bota-fora
Pega um lenço agita e chora
Cumpre o seu dever
Bota força nessa coisa
Que se a coisa pára
A gente fica cara a cara
Cara a cara cara a cara
Com o que não quer ver

Com Açúcar, com afeto

Chico Buarque (1966)
 Com açúcar, com afeto
 Fiz seu doce predileto
 Pra você parar em casa
 Qual o quê
 Com seu terno mais bonito
 Você sai, não acredito
 Quando diz que não se atrasa
 Você diz que é operário
 Vai em busca do salário
 Pra poder me sustentar
 Qual o quê
 No caminho da oficina
 Há um bar em cada esquina
 Pra você comemorar
 Sei lá o quê
 Sei que alguém vai sentar junto
 Você vai puxar assunto
 Discutindo futebol
 E ficar olhando as saias
 De quem vive pelas praias
 Coloridas pelo sol
 Vem a noite e mais um copo
 Sei que alegre ma non troppo
 Você vai querer cantar
 Na caixinha um novo amigo
 Vai bater um samba antigo
 Pra você rememorar
 Quando a noite enfim lhe cansa
 Você vem feito criança
 Pra chorar o meu perdão
 Qual o quê
 Diz pra eu não ficar sentida
 Diz que vai mudar de vida
 Pra agradar meu coração
 E ao lhe ver assim cansado
 Maltrapilho e maltratado
 Ainda quis me aborrecer
 Qual o quê
 Logo vou esquentar seu prato
 Dou um beijo em seu retrato
 E abro os meus braços pra você

Construção

Chico Buarque (1971)
 Amou daquela vez como se fosse a
 última
 Beijou sua mulher como se fosse a
 última
 E cada filho seu como se fosse o
 único
 E atravessou a rua com seu passo
 tímido
 Subiu a construção como se fosse

máquina
 Ergueu no patamar quatro paredes sólidas
 Tijolo com tijolo num desenho mágico
 Seus olhos embotados de cimento e lágrima
 Sentou pra descansar como se fosse
 sábado
 Comeu feijão com arroz como se fosse um
 príncipe
 Bebeu e soluçou como se fosse um
 naufrago
 Dançou e gargalhou como se ouvisse
 música
 E tropeçou no céu como se fosse um
 bêbado
 E flutuou no ar como se fosse um pássaro
 E se acabou no chão feito um pacote flácido
 Agonizou no meio do passeio público
 Morreu na contramão atrapalhando o
 tráfego
 Amou daquela vez como se fosse o último
 Beijou sua mulher como se fosse a única
 E cada filho seu como se fosse o pródigo
 E atravessou a rua com seu passo bêbado
 Subiu a construção como se fosse sólido
 Ergueu no patamar quatro paredes mágicas
 Tijolo com tijolo num desenho lógico
 Seus olhos embotados de cimento e tráfego
 Sentou pra descansar como se fosse um
 príncipe
 Comeu feijão com arroz como se fosse
 máquina
 Dançou e gargalhou como se fosse o
 próximo
 E tropeçou no céu como se ouvisse música
 E flutuou no ar como se fosse sábado
 E se acabou no chão feito um pacote tímido
 Agonizou no meio do passeio naufrago
 Morreu na contramão atrapalhando o
 público
 Amou daquela vez como se fosse máquina
 Beijou sua mulher como se fosse lógico
 Ergueu no patamar quatro paredes flácidas
 Sentou pra descansar como se fosse um
 pássaro
 E flutuou no ar como se fosse um príncipe
 E se acabou no chão feito um pacote
 bêbado
 Morreu na contramão atrapalhando o
 sábado

Corrente

(Este é um samba que vai pra frente)
 Chico Buarque (1976)

Eu hoje fiz um samba bem pra frente
 Dizendo realmente o que é que eu
 acho
 Eu acho que o meu samba é uma
 corrente
 E coerentemente assino embaixo
 Hoje é preciso refletir um pouco
 E ver que o samba está tomando jeito
 Só mesmo embriagado ou muito louco
 Pra contestar e pra botar defeito
 Precisa ser muito sincero e claro
 Pra confessar que andei sambando
 errado
 Talvez precise até tomar na cara
 Pra ver que o samba está bem
 melhorado
 Tem mas é que ser bem cara de
 tacho
 Não ver a multidão sambar contente
 Isso me deixa triste e cabisbaixo
 Por isso eu fiz um samba bem pra
 frente
 Dizendo realmente o que é que eu
 acho
 Eu acho que o meu samba é uma
 corrente
 E coerentemente assino embaixo
 Hoje é preciso refletir um pouco
 E ver que o samba está tomando jeito
 Só mesmo embriagado ou muito louco
 Pra contestar e pra botar defeito
 Precisa ser muito sincero e claro
 Pra confessar que andei sambando
 errado
 Talvez precise até tomar na cara
 Pra ver que o samba está bem
 melhorado
 Tem mas é que ser bem cara de
 tacho
 Não ver a multidão sambar contente
 Isso me deixa triste e cabisbaixo
 Por isso eu fiz um samba bem pra
 frente
 Dizendo realmente o que é que eu
 acho

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 pra eu me
 cuidar
 E essas coisas que diz toda mulher

Diz que está me esperando pro 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 pra eu não me afastar
 Meia-noite ela jura eterno amor
 E me aperta pra 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

Deus lhe pague

Chico Buarque (1971)
 Por esse pão pra comer, por esse chão
 pra dormir
 A certidão pra nascer e a concessão
 pra sorrir
 Por me deixar respirar, por me deixar
 existir
 Deus lhe pague
 Pelo prazer de chorar e pelo ``estamos
 aí"
 Pela piada no bar e o futebol pra
 aplaudir
 Um crime pra comentar e um samba
 pra distrair
 Deus lhe pague
 Por essa praia, essa saia, pelas
 mulheres daqui
 O amor malfeito depressa, fazer a
 barba e partir
 Pelo domingo que é lindo, novela,
 missa e gibi
 Deus lhe pague
 Pela cachaça de graça que a gente tem
 que engolir
 Pela fumaça, desgraça, que a gente
 tem que tossir
 Pelos andaimes, pingentes, que a
 gente tem que cair
 Deus lhe pague
 Por mais um dia, agonia, pra suportar e
 assistir
 Pelo rangido dos dentes, pela cidade a
 zunir
 E pelo grito demente que nos ajuda a
 fugir
 Deus lhe pague
 Pela mulher carpideira pra nos louvar e
 cuspir
 E pelas moscas-bicheiras a nos beijar e
 cobrir
 E pela paz derradeira que enfim vai nos
 redimir
 Deus lhe pague

Ela desatinou

Chico Buarque (1968)
 Ela desatinou
 Viu chegar quarta-feira
 Acabar brincadeira
 Bandeiras se desmanchando
 E ela ainda está sambando
 Ela desatinou
 Viu morrer alegrias
 Rasgar fantasias

Os dias sem sol raiando
 E ela ainda está sambando
 Ela não vê que toda gente
 Já está sofrendo normalmente
 Toda cidade anda esquecida
 Da falsa vida da avenida onde
 Ela desatinou
 Viu morrer alegrias
 Rasgar fantasias
 Os dias sem sol raiando
 E ela ainda está sambando
 Quem não inveja a infeliz
 Feliz no seu mundo de cetim
 Assim debochando
 Da dor, do pecado
 Do tempo perdido
 Do jogo acabado

Fica

Chico Buarque (1965)
 Diz que eu não sou de respeito
 Diz que não dá jeito
 De jeito nenhum
 Diz que eu sou subversivo
 Um elemento ativo
 Feroz e nocivo
 Ao bem-estar comum
 Fale do nosso barraco
 Diga que é um buraco
 Que nem queiram ver
 Diga que o meu samba é fraco
 E que eu não largo o taco
 Nem pra conversar com você
 Mas fica
 Mas fica ao lado meu
 Você sai e não explica
 Onde vai e a gente fica
 Sem saber se vai voltar
 Diga ao primeiro que passa
 Que eu sou da cachaça
 Mais do que do amor
 Diga e diga de pirraça
 De raiva ou de graça
 No meio da praça, é favor
 Mas fica
 Mas fica ao lado meu
 Você sai e não explica
 Onde vai e a gente fica
 Sem saber se vai voltar
 Diz que eu ganho até folgado
 Mas perco no dado
 E não lhe dou vintém
 Diz que é pra tomar cuidado
 Sou um desajustado
 E o que bem lhe agrada, meu bem

Mas fica
 Mas fica, meu amor
 Quem sabe um dia
 Por descuido ou poesia
 Você goste de ficar

Geni e o zepelim

Chico Buarque (1977-1978)
 De tudo que é nego torto
 Do mangue e do cais do porto
 Ela já foi namorada
 O seu corpo é dos errantes
 Dos cegos, dos retirantes
 É de quem não tem mais nada
 Dá-se assim desde menina
 Na garagem, na cantina
 Atrás do tanque, no mato
 É a rainha dos detentos
 Das loucas, dos lazarentos
 Dos moleques do internato
 E também vai amiúde
 Co'os velhinhos sem saúde
 E as viúvas sem porvir
 Ela é um poço de bondade
 E é por isso que a cidade
 Vive sempre a repetir
 Joga pedra na Geni
 Joga pedra na Geni
 Ela é feita pra apanhar
 Ela é boa de cuspir
 Ela dá pra qualquer um
 Maldita Geni
 Um dia surgiu, brilhante
 Entre as nuvens, flutuante
 Um enorme zepelim
 Pairou sobre os edifícios
 Abriu dois mil orifícios
 Com dois mil canhões assim
 A cidade apavorada
 Se ficou paralisada
 Pronta pra virar geleia
 Mas do zepelim gigante
 Desceu o seu comandante
 Dizendo - Mudei de ideia
 - Quando vi nesta cidade
 - Tanto horror e iniquidade
 - Resolvi tudo explodir
 - Mas posso evitar o drama
 - Se aquela famosa dama
 - Esta noite me servir
 Essa dama era Geni
 Mas não pode ser Geni
 Ela é feita pra apanhar
 Ela é boa de cuspir

Ela dá pra qualquer um
 Maldita Geni
 Mas de fato, logo ela
 Tão coitada e tão singela
 Cativara o forasteiro
 O guerreiro tão vistoso
 Tão temido e poderoso
 Era dela, prisioneiro
 Acontece que a donzela
 - e isso era segredo dela
 Também tinha seus caprichos
 E a deitar com homem tão nobre
 Tão cheirando a brilho e a cobre
 Preferia amar com os bichos
 Ao ouvir tal heresia
 A cidade em romaria
 Foi beijar a sua mão
 O prefeito de joelhos
 O bispo de olhos vermelhos
 E o banqueiro com um milhão
 Vai com ele, vai Geni
 Vai com ele, vai Geni
 Você pode nos salvar
 Você vai nos redimir
 Você dá pra qualquer um
 Bendita Geni
 Foram tantos os pedidos
 Tão sinceros tão sentidos
 Que ela dominou seu asco
 Nessa noite lancinante
 Entregou-se a tal amante
 Como quem dá-se ao carrasco
 Ele fez tanta sujeira
 Lambuzou-se a noite inteira
 Até ficar saciado
 E nem bem amanhecia
 Partiu numa nuvem fria
 Com seu zepelim prateado
 Num suspiro aliviado
 Ela se virou de lado
 E tentou até sorrir
 Mas logo raiou o dia
 E a cidade em cantoria
 Não deixou ela dormir
 Joga pedra na Geni
 Joga bosta na Geni
 Ela é feita pra apanhar
 Ela é boa de cuspir
 Ela dá pra qualquer um
 Maldita Geni

Gente humilde

Garoto - Vinícius de Moraes - Chico Buarque (1969)
 Tem certos dias
 Em que eu penso em minha gente
 E sinto assim
 Todo o meu peito se apertar
 Porque parece
 Que acontece de repente
 Feito um desejo de eu viver
 Sem me notar
 Igual a como
 Quando eu passo no subúrbio
 Eu muito bem
 Vindo de trem de algum lugar
 E aí me dá
 Como uma inveja dessa gente
 Que vai em frente
 Sem nem ter com quem contar
 São casas simples
 Com cadeiras na calçada
 E na fachada
 Escrito em cima que é um lar
 Pela varanda
 Flores tristes e baldias
 Como a alegria
 Que não tem onde encostar
 E aí me dá uma tristeza
 No meu peito
 Feito um despeito
 De eu não ter como lutar
 E eu que não creio
 Peço a Deus por minha gente
 É gente humilde
 Que vontade de chorar

Desprezo e horror

E mesmo nas galeras és nocivo
 És um estorvo, és um tumor
 A lei fecha o livro, te pregam na cruz
 E depois chamam os urubus
 Se pensas que burlas as normas penais
 Insuflas, agitas e gritas demais
 A lei logo vai te abraçar, infrator
 Com seus braços de estivador
 Se pensas que pensas (etc.)

Hino de Duran

(Hino da Repressão)
 Chico Buarque (1979)
 Se tu falas muitas palavras sutis
 E gostas de senhas, sussurros, ardis
 A lei tem ouvidos pra te delatar
 Nas pedras do teu próprio lar
 Se trazes no bolso a contravenção
 Muambas, baganas e nem um tostão
 A lei te vigia, bandido infeliz
 Com seus olhos de raio-x
 Se vives nas sombras, frequentas
 porões
 Se tramas assaltos ou revoluções
 A lei te procura amanhã de manhã
 Com seu faro de dobermann
 E se definitivamente a sociedade só se
 tem

Hino da repressão

(Segundo turno)
 Chico Buarque (1985)
 Se atiras mendigos
 No imundo xadrez
 Com teus inimigos
 E amigos, talvez
 A lei tem motivos
 Pra te confinar
 Nas grades do teu próprio lar
 Se no teu distrito
 Tem farta sessão
 De afogamento, chicote
 Garrote e punção
 A lei tem caprichos
 O que hoje é banal
 Um dia vai dar no jornal
 Se manchas as praças
 Com teus esquadrões
 Sangrando ativistas
 Cambistas, turistas, peões
 A lei abre os olhos
 A lei tem pudor
 E espeta o seu próprio inspetor
 E se definitivamente a sociedade só te
 tem desprezo e horror
 E mesmo nas galeras és nocivo, és um
 estorvo, és um tumor
 Que Deus te proteja
 És preso comum
 Na cela faltava esse um

Já passou

Chico Buarque (1980)
 Já passou, já passou
 Se você quer saber
 Eu já sarei, já curou
 Me pegou de mau jeito
 Mas não foi nada, estancou
 Já passou, já passou
 Se isso lhe dá prazer
 Me machuquei, sim, supurou
 Mas afaguei meu peito
 E aliviou
 Já falei, já passou
 Faz-me rir, faz-me engasgar
 Me deixa catatônico
 Com a perna bamba
 Mas já passou, já passou
 Recolha o seu sorriso
 Meu amor, sua flor
 Nem gaste o seu perfume
 Por favor

Que esse filme

Já passou

Juca

Chico Buarque (1965)
 Juca foi autuado em flagrante
 Como meliante
 Pois sambava bem diante
 Da janela de Maria
 Bem no meio da alegria
 A noite virou dia
 O seu luar de prata
 Virou chuva fria
 A sua serenata
 Não acordou Maria
 Juca ficou desapontado
 Declarou ao delegado
 Não saber se amor é crime
 Ou se samba é pecado
 Em legítima defesa
 Batucou assim na mesa
 O delegado é bamba
 Na delegacia
 Mas nunca fez samba
 Nunca viu Maria

Levantados do Chão

Milton Nascimento / Chico Buarque
(1997)

Como então? Desgarrados da terra?
Como assim? Levantados do chão?
Como embaixo dos pés uma terra
Como água escorrendo da mão?

Como em sonho correr numa estrada?
Deslizando no mesmo lugar?
Como em sonho perder a passada
E no oco da Terra tombar?

Como então? Desgarrados da terra?
Como assim? Levantados do chão?
Ou na planta dos pés uma terra
Como água na palma da mão?

Habitar uma lama sem fundo?
Como em cama de pó se deitar?
Num balanço de rede sem rede
Ver o mundo de pernas pro ar?

Como assim? Levitante colono?
Pasto aéreo? Celeste curral?
Um rebanho nas nuvens? Mas como?
Boi alado? Alazão sideral?

Que esquisita lavoura! Mas como?
Um arado no espaço? Será?
Choverá que laranja? Que pomo?
Gomo? Sumo? Maná?

Linha de montagem

Novelli - Chico Buarque (1980)

Linha linha de montagem
A cor a coragem
Cora coração
Abecê abecedário
Ópera operário
Pé no pé no chão
Eu não sei bem o que seja
Mas sei que seja o que será
O que será que será que se veja
Vai passar por lá
Pensa pensa pensamento
Tem sustém sustento
Fé café com pão
Com pão com pão companheiro
Pára paradeiro
Mão irmão irmão
Na mão, o ferro e ferragem
O elo, a montagem do motor
E a gente dessa engrenagente

Dessa engrenagente
Dessa engrenagente
Dessa engrenagente sai maior
As cabeças levantadas
Máquinas paradas
Dia de pescar
Pois quem toca o trem pra frente
Também de repente
Pode o trem parar
Eu não sei bem o que seja
Mas sei que seja o que será

Malandro quando morre

Chico Buarque (1965)
 Cai no chão
 Um corpo maltrapilho
 Velho chorando
 Malandro do morro era seu filho
 Lá no morro
 De amor o sangue corre
 moça chorando
 Que o verdadeiro amor sempre é o que
 morre
 Menino quando morre vira anjo
 Mulher vira uma flor no céu
 Pinhos chorando
 Malandro quando morre
 Vira samba

Mambordel

Chico Buarque (1975)
 O rei pediu quartel
 Foi proclamada a república
 Neste bordel
 Eu vou virar artista
 Ficar famosa, falar inglês
 Autografar com as unhas
 Eu vou, nas costas do meu freguês
 Eu cobro meia entrada
 Da estudantada que não tem vez
 Aqui no meu teatro
 Grupo de quatro paga por três
 O rei pediu quartel
 Foi proclamada a república
 Neste bordel
 Faço qualquer negócio
 Passo recibo, aceito cartão
 Faço facilitado, financiado
 E sem correção
 Ao povo nossas carícias
 Ao povo nossas carências
 Ao povo nossas delícias
 E nossas doenças

Não sonho mais

Chico Buarque (1979)
 Hoje eu sonhei contigo
 Tanta desdita, amor
 Nem te digo
 Tanto castigo
 Que eu tava aflita de te contar
 Foi um sonho medonho
 Desses que às vezes a gente sonha
 E baba na fronha
 E se urina toda
 E quer sufocar

Meu amor
 Vi chegando um trem do candango
 Formando um bando
 Mas que era um bando de orangotango
 Pra te pegar
 Vinha nego humilhado
 Vinha morto-vivo
 Vinha flagelado
 De tudo que é lado
 Vinha um bom motivo
 Pra te esfolar
 Quanto mais tu corria
 Mais tu ficava
 Mais atolava
 Mais te sujava
 Amor, tu fedia
 Empestava o ar
 Tu, que foi tão valente
 Chorou pra gente
 Pediu piedade
 E olha que maldade
 Me deu vontade
 De gargalhar
 Ao pé da ribanceira
 Acabou-se a liça
 E escarrei-te inteira
 A tua carniça
 E tinha justiça
 Nesse escarrar
 Te rasgamo a carcaça
 Descemo a ripa
 Viramo as tripa
 Comemo os ovo
 Ai, e aquele povo
 Pôs-se a cantar
 Foi um sonho medonho
 Desses que às vezes a gente sonha
 E baba na fronha
 E se urina toda
 E já não tem paz
 Pois eu sonhei contigo
 E caí da cama
 Ai, amor, não briga
 Ai, diz que me ama
 E eu não sonho mais

O futebol

Chico Buarque (1989)

para Didi para Pagão
para Pelé e Canhoteiro)

Para Mané, Didi, Pagão,
 Pelé e Canhoteiro
 Para estufar esse filó
 Como eu sonhei
 Só
 Se eu fosse o Rei
 Para tirar efeito igual
 Ao jogador
 Qual
 Compositor
 Para aplicar uma firula exata
 Que pintor
 Para emplacar
 em que pinacoteca, nega
 Pintura mais fundamental
 Que um chute a gol
 Com precisão
 De flecha e folha seca
 Parafusar algum João
 Na lateral
 Não
 Quando é fatal
 Para avisar a finta enfim
 Quando não é
 Sim
 No contrapé
 Para avançar na vaga geometria
 O corredor
 Na paralela do impossível, minha
 nega
 No sentimento diagonal
 Do homem-gol
 Rasgando o chão
 E costurando a linha
 Parábola do homem comum
 Roçando o céu
 Um
 Senhor chapéu
 Para delírio das gerais
 No coliseu
 Mas
 Que rei sou eu
 Para anular a natural catimba
 Do cantor
 Paralisando esta canção capenga,
 nega
 Para captar o visual
 De um chute a gol
 E a emoção
 Da ideia quando ginga
 (Para Mané para Didi para Mané
 Mané para Didi para Mané

O cio da terra

Milton Nascimento - Chico Buarque
(1977)

Debulhar o trigo
Recolher cada bago do trigo
Forjar no trigo o milagre do pão
E se fartar de pão
Decepar a cana
Recolher a garapa da cana
Roubar da cana a doçura do mel
Se lambuzar de mel
Afagar a terra
Conhecer os desejos da terra
Cio da terra, a propícia estação
E fecundar o chão

O que será que será

Que todos os avisos não vão evitar
Porque todos os risos vão desafiar
Porque todos os sinos irão repicar
Porque todos os hinos irão consagrar
E todos os meninos vão desembestar
E todos os destinos irão se encontrar
E o mesmo Padre Eterno que nunca foi lá
Olhando aquele inferno, vai abençoar
O que não tem governo, nem nunca terá
O que não tem vergonha nem nunca terá
O que não tem juízo

O que será (À flor da terra)

Chico Buarque (1976)

O que será que será
Que andam suspirando pelas alcovas
Que andam sussurrando em versos e
trovas
Que andam combinando no breu das
tocas
Que anda nas cabeças, anda nas
bocas
Que andam acendendo velas nos
becos
Que estão falando alto pelos botecos
Que gritam nos mercados, que com
certeza
Está na natureza, será que será
O que não tem certeza, nem nunca
terá
O que não tem conserto, nem nunca
terá
O que não tem tamanho
O que será que será
Que vive nas ideias desses amantes
Que cantam os poetas mais delirantes
Que juram os profetas embriagados
Que está na romaria dos mutilados
Que está na fantasia dos infelizes
Que está no dia-a-dia das meretrizes
No plano dos bandidos, dos
desvalidos
Em todos os sentidos, será que será
O que não tem decência, nem nunca
terá
O que não tem censura, nem nunca
terá
O que não faz sentido

Olê, Olá

Chico Buarque (1965)
 Não chore ainda não
 Que eu tenho um violão
 E nós vamos cantar
 Felicidade aqui
 Pode passar e ouvir
 E se ela for de samba
 Há de querer ficar
 Seu padre toca o sino
 Que é pra todo mundo saber
 Que a noite é criança
 Que o samba é menino
 Que a dor é tão velha
 Que pode morrer
 Olê olê olê olá
 Tem samba de sobra
 Quem sabe sambar
 Que entre na roda
 Que mostre o gingado
 Mas muito cuidado
 Não vale chorar
 Não chore ainda não
 Que eu tenho uma razão
 Pra você não chorar
 Amiga me perdoa
 Se eu insisto à toa
 Mas a vida é boa
 Para quem cantar
 Meu pinho, toca forte,
 Que é pra todo mundo acordar
 Não fale da vida
 Nem fale da morte
 Tem dó da menina
 Não deixa chorar
 Olê olê olê olá
 Tem samba de sobra
 Quem sabe sambar
 Que entre na roda
 Que mostre o gingado
 Mas muito cuidado
 Não vale chorar
 Não chore ainda não
 Que eu tenho a impressão
 Que o samba vem aí
 E um samba tão imenso
 Que eu às vezes penso
 Que o próprio tempo
 Vai parar pra ouvir
 Luar, espere um pouco
 Que é pro meu samba poder chegar
 Eu sei que o violão
 Está fraco, está rouco
 Mas a minha voz
 Não cansou de chamar

Olê olê olê olá
 Tem samba de sobra
 Ninguém quer sambar
 Não há mais quem cante
 Nem há lugar mais lugar
 O sol chegou antes
 Do samba chegar
 Quem passa nem liga
 Já vai trabalhar
 E você, minha amiga
 Já pode chorar

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
 Cria, 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 incontestado
 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 a 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

Primeiro de maio

Milton Nascimento - Chico
Buarque (1977)

Hoje a cidade está parada
E ele apressa a caminhada
Pra acordar a namorada logo ali
E vai sorrindo, vai aflito
Pra mostrar, cheio de si
Que hoje ele é senhor das suas mãos
E das ferramentas
Quando a sirene não apita
Ela acorda mais bonita
Sua pele é sua chita, seu fustão
E, bem ou mal, é seu veludo
É o tafetá que Deus lhe deu
E é bendito o fruto do suor
Do trabalho que é só seu
Hoje eles hão de consagrar
O dia inteiro pra se amar tanto
Ele, o artesão
Faz dentro dela a sua oficina
E ela a tecelã
Vai fiar nas malhas do seu ventre
O homem de amanhã

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
A cerveja dele é sagrada
A vontade dele é a mais justa
A minha paixão é piada
A sua risada me assusta
Sua boca é um cadeado
E meu corpo é uma fogueira
Enquanto ele dorme pesado
Eu rolo sozinha na esteira

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
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 (etc.)
A roda da saia, a 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 (etc.)
O samba, a viola, a roseira
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 (etc.)

Trapaças

Chico Buarque (1989)
Contigo aprendi
A perder e achar graça
Pagar e não dar importância
Contigo a trapaça
Por trás da trapaça
É pura elegância
Se deres por falta
Do teu riso esperto
Dos teus sortilégios

Entende e perdoa
 Eu ando nas ruas
 Com o sol descolado
 Da tua pessoa

Vai passar

Francis Hime - Chico Buarque (1984)

Vai passar
 Nessa avenida um samba popular
 Cada paralelepípedo
 Da velha cidade
 Essa noite vai
 Se arrepiar
 Ao lembrar
 Que aqui passaram sambas imortais
 Que aqui sangraram pelos nossos pés
 Que aqui sambaram nossos
 ancestrais
 Num tempo
 Página infeliz da nossa história
 Passagem desbotada na memória
 Das nossas novas gerações
 Dormia
 A nossa pátria mãe tão distraída
 Sem perceber que era subtraída
 Em tenebrosas transações
 Seus filhos
 Erravam cegos pelo continente
 Levavam pedras feito penitentes
 Erguendo estranhas catedrais
 E um dia, afinal
 Tinham direito a uma alegria fugaz
 Uma ofegante epidemia
 Que se chamava carnaval
 O carnaval, o carnaval
 (Vai passar)
 Palmas pra ala dos barões famintos
 O bloco dos napoleões retintos
 E os pigmeus do boulevard
 Meu Deus, vem olhar
 Vem ver de perto uma cidade a cantar
 A evolução da liberdade
 Até o dia clarear
 Ai, que vida boa, olerê
 Ai, que vida boa, olará
 O estandarte do sanatório geral vai
 passar
 Ai, que vida boa, olerê
 Ai, que vida boa, olará
 O estandarte do sanatório geral
 Vai passar