

A CRÔNICA POÉTICA DE UMA CIDADE: O RIO EM VERSO, CANÇÃO E PROSA

Talita Carlos Tristão¹
Cilene Margarete Pereira²

RESUMO: O diálogo entre a Música Popular Brasileira e Literatura, a partir de uma aproximação temática entre a canção “Subúrbio”, de Chico Buarque de Hollanda, e a crônica “Carioca”, de Fernando Sabino, mostra como ambos os autores compõem uma visão particular da cidade do Rio de Janeiro. Enquanto Chico opta por valorizar o cotidiano da cidade por meio de suas contradições, dando voz aos silenciados (o subúrbio); Sabino ilustra a cidade do cartão-postal, imagem congelada de um ideal já bastante saudado pela *Bossa Nova*.

PALAVRAS-CHAVES: Música Popular Brasileira; Crônica; Rio de Janeiro.

RESUMEN: El diálogo entre la Música Popular Brasileña y la Literatura, desde un enfoque temático entre la canción "Subúrbio" de Chico Buarque de Hollanda y crónica "Carioca", por Fernando Sabino, muestra cómo ambos autores conforman una visión particular de la ciudad de Rio de Janeiro. Mientras el Chico elige a resaltar la vida cotidiana de la ciudad a través de sus contradicciones, dando voz a los silenciados; Sabino ilustra la ciudad de tarjeta postal, la imagen de un ideal congelada ya muy bienvenida por la *Bossa Nova*.

PALABRAS-CLAVES: Música Popular Brasileña; Crónica; Rio de Janeiro.

Da crônica (carioca) à canção popular brasileira: algumas considerações

Em acordo com historiadores, críticos literários e estudiosos do gênero crônica,³ Margarida de Souza Neves, em “Uma escrita do tempo: memória, ordem e progresso nas crônicas cariocas”, afirma que “pela própria etimologia – *chronus*/crônica – é um gênero colado ao tempo” que evidencia uma “relação profunda com o tempo vivido”.

a crônica aparece como portadora por excelência do ‘espírito do tempo’, por suas características formais como por seu conteúdo, pela reação que nela se instaura necessariamente entre ficção e história, pelos aspectos aparentemente casuais do cotidiano, que registra e reconstrói, como pela

¹ Mestranda em Letras da Universidade Vale do Rio Verde (UNINCOR), Três Corações, MG, Brasil. Bolsista da FAPEMIG. Integrante do Grupo de pesquisa *Minas Gerais: diálogos*. E-mail: tataeronald@hotmail.com

² Professora Doutora do Mestrado em Letras da Universidade Vale o Rio Verde (UNINCOR), Três Corações, MG, Brasil. Líder do Grupo de Pesquisa *Minas Gerais: diálogos* e autora de *A assunção do papel social em Machado de Assis*, publicado pela Editora Annablume em parceria com a FAPESP (2007) e *Jogos e Cenas do Casamento*, publicado pelas Editoras Appris e Primas (2011). E-mail: prof.cilene.pereira@unincor.edu.br.

³ Afrânio Coutinho (1986), Antônio Candido (1992), Davi Arrigucci (1987), Jorge de Sá (2005), Massaud Moisés (1985).

complexa trama de tensões e relações sociais que através dela é possível perceber. Pela ‘cumplicidade lúdica’, enfim, que estabelece entre autor e possível leitor no momento de sua escrita e que parece reproduzir-se entre historiador e o tempo perdido em busca do qual arriscamos nossas interpretações, ainda que ancorados em nosso tempo vivido. (NEVES, 1992, p.82).

Entretanto, diz a autora, “na virada do século XIX para o século XX, sem perder seu caráter de narrativa e registro, [a crônica] incorpora uma qualidade moderna: a do lugar reconhecido à subjetividade do narrador” (NEVES, 1992, p.82). Isto é, cada observador acrescentava sua própria visão ao fato que narrava, tornando-a mais pessoal e particular.

Massaud Moisés considera que a crônica brasileira assumiu um caráter *sui generis* – prosa poemática, humor lírico, fantasia – que se afastou do sentido histórico e documentário apresentado pelos franceses. Ao relatar a origem da crônica, é categórico ao afirmar que esta, além de brasileira, é de natureza carioca:

a crônica naturalizou-se brasileira, ou melhor, carioca: é certo que há cronistas, e de mérito, em vários Estados onde a atividade jornalística manifesta vibração algo mais do que noticiosa, - mas também é certo que, pela quantidade, constância e qualidade de seus cultores, a crônica semelha um produto genuinamente carioca. E tal naturalização não se processou sem profunda metamorfose... (MOISES, 1985, p. 246).

Encontramos afirmação semelhante em Margarida de Souza Neves que considera a crônica como um “gênero compulsório da chamada modernidade carioca” (NEVES, 1992, p. 80), a qual ganhou importância a partir da modernização da imprensa e da própria cidade. Para ela, a crônica “por seu estilo literário próprio como pelo suporte de sua difusão, o jornal, atinge um número maior de leitores que qualquer outro gênero”. (NEVES, 1992, p. 82).

Gênero consolidado no Brasil a partir do século XIX, a crônica, desprovida de seu caráter exclusivamente histórico, tem seu espaço afirmado no campo jornalístico e passa a retratar acontecimentos efêmeros e corriqueiros colhidos do cotidiano. É o que se pode notar a partir das afirmações de Jorge de Sá, que postulam que a crônica acompanhou o progresso e a modernização da cidade, sofrendo transformações em sua linguagem e estrutura. A crônica apresentava, assim, o

simples registro formal, o comentário de acontecimentos 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, 2005, p. 9).

Essa transformação na estrutura da crônica ocorreu com a emergência de João do Rio – pseudônimo de Paulo Barreto (1881-1921) – que, percebendo a modernização e a aceleração da cidade, saía às ruas, “subindo morros, frequentando lugares refinados e também a fina flor da malandragem carioca” (SÁ, 2005, p. 8), colhendo tudo que fosse pertinente à construção de sua crônica em lugar de ficar à espera dos fatos nas redações dos jornais.

São oito horas da noite. A rua está escura, está negra, sob o coruscamento maravilhoso de um turbilhão de estrelas que palpitam, ardem, fulguram, irradiam (...) Saio. É preciso sair. Não é possível deixar de sair (...) Que se fará na rua assim? E eu vou por aí, com uma vontade de descobrir imprevistos, de ver na treva talvez coisas horrendas (...) (RIO *apud* RODRIGUES, 1996, p.63-64).

Com isso, João do Rio ficou conhecido como o cronista mundano por excelência que deu à crônica uma roupagem mais “literária”, recriando o real e inventando personagens. (SÁ, 2005, p.9).

Foi então que eu vi aparecer, carregada de embrulhos, com a sua coifa branca a ondular as duas grandes asas, a figura de bondade da irmã Paula. O guarda tirara o boné, cheio de um carinhoso respeito. Os malandros e os desgraçados, ainda à porta, tinham nos olhos uma expressão de timidez e de alegria.

- *Bonjour*, meu filho, fez a irmã com um gesto cansado. O senhor administrador? O guarda disse qualquer coisa, comovido. Ela arrumou os embrulhos, enxugou as mãos, subiu as escadas da secretaria. A sua coifa alva parecia uma grande borboleta branca... (RIO *apud* RODRIGUES, 1996, p. 70).

Permeado pela metáfora, o trecho mostra a irmã Paula personificada de anjo: “com sua coifa branca a ondular duas grandes asas”, ela é a “figura de bondade” que inspira carinho, respeito e alegria entre as figuras da criminalidade – “malandros e desgraçados”. Esse aspecto particulariza a crônica de João do Rio, que sempre exprimia, em suas observações diárias, o contraste entre o feio e o belo do contexto social carioca. Diante de tais crônicas, “não sabemos mais se estamos lendo uma grande reportagem ou pura literatura”. (RODRIGUES, 1996, p. 70).

Margarida de Souza Neves observa a aproximação da crônica à cinematografia a partir de seu conteúdo e temporalidade:

as crônicas cariocas não se cansam de assinalar o espaço da capital da República como teatro privilegiado onde se dramatiza, por múltiplas encenações, o roteiro da ordem como progresso que se pretende estender ao

país como um todo”; não por acaso o “Rio de Janeiro aparece na letra dos cronistas como síntese e microcosmo do Brasil... (NEVES, 1992, p. 84).

Como anotação diária do cotidiano, as crônicas retratavam as mudanças e transformações ocorridas na capital carioca e republicana, muitas destas associadas a ícones do desenvolvimento. Na virada do século, muitas são as crônicas que utilizam “o bonde como alegoria do progresso”. (NEVES, 1992, p. 84). Observemos um trecho da crônica “Progresso”, de Machado de Assis:

Inauguraram-se os *bonds* de Santa Teresa, - um sistema de alcatruzes ou de escada de Jacó, - uma imagem das coisas deste mundo.

Quando um bond sobe, outro desce; não há tempo em caminho para uma pitada de rapé; quando muito, podem dois sujeitos fazer uma barretada.

O pior é se um dia, naquele subir e descer, descer e subir, subirem uns para o céu e outros descerem ao purgatório, ou quando menos ao necrotério.

Escusado é dizer que as diligências viram esta inauguração com um olhar extremamente melancólico. Alguns burros, afeitos à subida e descida do outeiro, estavam ontem lastimando este novo passo do progresso. (ASSIS, 1998, p.62).

A crônica machadiana se constrói por meio de uma dialética própria: ao mesmo tempo em que se ressalta o valor do progresso, por meio da velocidade impressa ao vai e vem de pessoas levadas pelo *bond*, Machado imprime uma nota melancólica ao revelar o abandono dos animais, personalizando-os.⁴

Em “A vida carioca nos jornais: *Gazeta de notícias* e a defesa da crônica”, Clara Miguel Asperti (2006) aponta que o final do século XIX foi também época de modernização da imprensa, marcando o surgimento de grandes jornais no cotidiano carioca, tais como *Gazeta da Tarde* (1880), *O País* (1884), *A Notícia* (1884), *Diário de Notícias* (1885), *Cidade do Rio* (1888) e a *Gazeta de Notícias* (1875). A proliferação de periódicos na capital fluminense levou a fixação de inúmeros escritores em terras cariocas, aproveitando o *boom* da

⁴ Em *Memorial de Aires* (1908), há uma cena bem semelhante quanto ao dialético progresso trazido pelo trem, na qual o Conselheiro Aires, avesso sempre às discussões, expressa seu costumeiro “tédio à controvérsia”: Ao subir as serras as nossas impressões divergiram um tanto. Campos achava grande prazer na viagem que fâmos fazendo de trem de ferro. Eu confessava-lhe que tivera maior gosto quando ali ia em caleças tiradas a burro, uma atrás das outras, não pelo veículo em si, mas porque ia vendo, ao longe cá embaixo, aparecer pouco a pouco o mar e a cidade com tantos aspectos pinturescos (...). Campos continuou a dizer todo o bem que achava no trem de ferro, como prazer e como vantagem. Só o tempo que a gente poupa! Eu, se retorquisse dizendo-lhe bem do tempo que se perde, iniciaria uma espécie de debate que faria a viagem ainda mais sufocada e curta. Preferi trocar de assunto e agarrei-me aos derradeiros minutos, falei do progresso, ele também, e chegamos satisfeitos à cidade da serra.” (ASSIS, 1997, I, p. 1106).

imprensa local. Segundo Clara Asperti, um periódico de grande circulação e divulgação entre o público foi a *Gazeta de Notícias*, existente desde o século XIX:

A *Gazeta de Notícias* trazia em seu bojo tudo aquilo que os poucos letrados da capital federal (aproximadamente 1,72% da população carioca em 1872 era alfabetizada) desejavam: literatura amena de romances-folhetins, pequenas colunas de crônicas de variedades e seção de piadas, dentre tantas outras. (ASPERTI, 2006, p. 47).

A primeira ocorrência de uma coluna de crônicas na *Gazeta de Notícias* data de 1875. Denominada como “Folhetim da *Gazeta de Notícias*”, a coluna continha crônicas da atualidade e desde o início de sua circulação, a crônica semanal – fruto de algum produtor ilustre – nunca esteve ausente. (ASPERTI, 2006, p. 50). Machado de Assis assinava uma coluna (a de maior destaque) intitulada “Bons dias”, “formada por crônicas humorísticas, muitas vezes sarcásticas, sempre carregadas de pessimismo e abrigadas no anonimato...” (ARRIGUCCI, 1987, p. 59).

Mais algumas linhas, e vou escrever as minhas iniciais.
Que querem dizer estas iniciais? Perguntava-se em uma casa esta semana.
Uma senhora, em quem a graça e o espírito realçam as mais belas qualidades do coração, - disse-me um amigo, - respondeu:
M.A. quer dizer – primeiramente, “Muito Abelhudo” – e depois, “Muito Amável”. (ASSIS, 1937, p.44).

Observamos, portanto, que a crônica – moderna e contemporânea – foi ganhando cada vez mais espaço e aceitação pública por seu caráter desprezioso, tornando-se “companheira quase que diária do leitor brasileiro” (ARRIGUCCI, 1987, p. 51) na medida em que relatava e descrevia acontecimentos sociais e políticos, mas também os inscritos no dia a dia do cidadão comum.

É como retrato vivo do cotidiano que também seguiu a Moderna Música Popular Brasileira (MMPB), segundo Walnice Nogueira Galvão, compondo “um projeto de ‘dizer a verdade’ sobre a realidade imediata”, cuja proposta residia “nesse compromisso com uma realidade cotidiana e presente, com o ‘aqui e agora’”. (GALVÃO, 1976, p. 93). Para a crítica literária, a MMPB foi um projeto constituído por dois planos, um musical e outro literário, o qual era caracterizado pela “intencionalidade informativa e participante”, pelo “compromisso de interpretação do mundo que nos cerca, particularmente em suas concreções mais próximas, brasileiras”. (GALVÃO, 1976, p. 93-94). Este aspecto de “intencionalidade informativa e participante” da chamada Moderna Música Popular Brasileira, segundo Galvão, a aproxima

da crônica entendida como o relato (literário) das apreensões do cotidiano em busca de seu entendimento.

Conforme aponta Charles Perrone, a relação entre Literatura e Música Popular no Brasil tem raízes na Bossa Nova, sendo o poeta Vinícius de Moraes o “letrista mais produtivo”, “fiel ao estilo que ajudou a forjar, produzindo mais de duzentas letras”. (PERRONE, 1988, p. 27). Vinícius desempenhou papel importante, proporcionando “‘dignidade’ estética à arte de compor”, uma vez que

a simples presença de um poeta largamente respeitado contribuiu para que a música popular passasse a ser mais levada em conta no cenário artístico tanto por parte dos produtores como por parte dos consumidores. (...) Ele consegue adaptar a música ao verso, traz uma nova sofisticação à arte da canção, estimula a reação do público à poesia tocada e cantada, e fornece modelos gerais de dicção e expressividade a serem imitados por outros letristas. (...) Vinícius constrói um palco de comunicação músico-poética no Brasil contemporâneo em cima do qual muitas outras figuras iriam, mais tarde, criar. (PERRONE, 1988, p. 28).

Uma figura de destaque nessa relação entre Literatura e Música Popular Brasileira, revelada nos festivais da canção dos anos 60, foi Chico Buarque de Hollanda – músico, dramaturgo e escritor brasileiro.⁵ Nascido no Rio de Janeiro, filho do historiador Sérgio Buarque de Hollanda, Chico possui, entre sua gama de produção artística, inúmeros discos, livros, peças teatrais e trilhas compostas para filmes. Integrante de uma geração que sofreu a repressão da Ditadura Militar no Brasil, “tornou-se o porta-voz de um povo que não podia falar”, uma vez que sua “obra poético-musical” expressou toda angústia e impossibilidade de opinião calada pela censura do regime militar. (CAVALCANTI, 2007, p. 70). Como compositor, Chico Buarque conseguiu adentrar em territórios populares, revelando, de uma maneira peculiar e poética, a expressão do dia-a-dia, valorizando o mínimo e dando voz aos desprezados socialmente. Essa perspectiva é tratada pelo crítico Luciano Cavalcanti que estudou a relação entre Música Popular Brasileira e Poesia a partir do confronto entre as obras de Chico Buarque e Manuel Bandeira, atentando para a valorização das coisas simples e cotidianas nas poéticas dos dois autores. Para o crítico,

as relações empreendidas tanto por Manuel Bandeira quanto por Chico Buarque com o elemento humilde se tornam constituintes de uma concepção poética, materializando-se na construção do poema, que, como

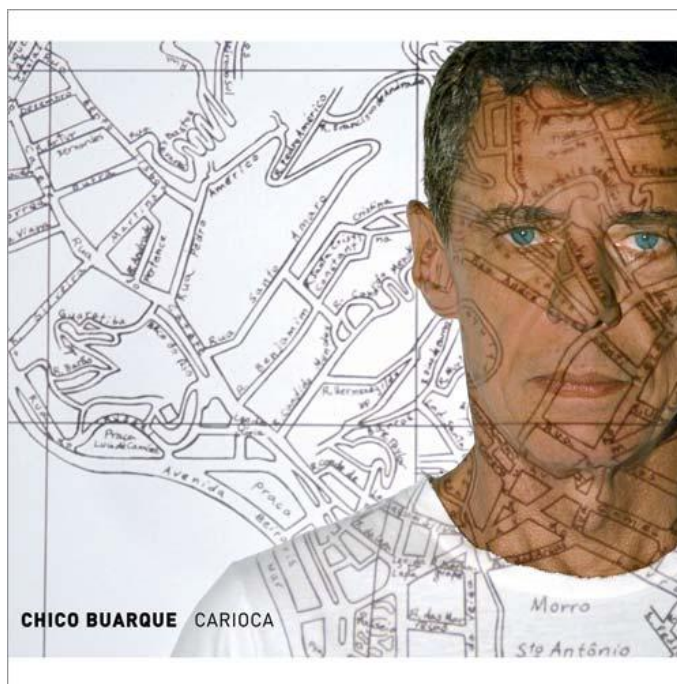
⁵ Fonte: http://pt.wikipedia.org/wiki/Chico_Buarque

diz Arrigucci, na verdade, ‘corresponde a uma inserção do poeta na existência real, no mundo, no mundo misturado do cotidiano.’” (CAVALCANTI, 2007, p. 149).

Nessa perspectiva, a canção “Subúrbio” é um ótimo exemplo dessa particularidade de Chico de captar a poeticidade do mundo misturado do cotidiano e das vivências experimentadas pelas suas personagens.

A crônica poética da cidade: o Rio cantado

Considerando que a canção de Chico Buarque possui a particularidade de descrever e captar aquilo que caracteriza a crônica, a imersão no cotidiano na captura do fugaz e do banal, apresentamos uma leitura da canção “Subúrbio”, presente no álbum *Carioca* (2006), lançado pelo Selo *Biscoito Fino*, e da crônica intitulada também “Carioca”, de Fernando Sabino, mineiro que na esteira de muitos outros adotou o Rio de Janeiro como cidade do coração. Tanto a canção de Chico quanto a crônica de Sabino revelam faces de uma mesma “cidade partida”,⁶ dividida entre a opulência natural e social e a escassez embrionária de outra beleza, outra riqueza.



⁶ Título de um livro de Zuenir Ventura.

Mantendo relações intertextuais óbvias com a música citada, a capa do álbum *Carioca* apresenta uma divisão não muito nítida num primeiro momento. A divisão se dá por meio de um jogo de contrastes: de um lado, temos um mapa – abstração de um dado humano –; de outro, a figura humana, no caso, o próprio compositor, “porta-voz” inequívoco da identidade social do lugar retratado na canção “Subúrbio”. O mapa, no entanto, não retrata o subúrbio carioca, mas parte da cidade, destacando o centro do Rio de Janeiro. Tal fato explica o título do álbum.

Outro contraste, também nascido da oposição entre mapa e figura humana se revela pelo tom de ambos: enquanto o mapa apresenta traçados negros; o rosto do compositor destaca o colorido da pele, da boca e, sobretudo, dos olhos, marca indissociável de Chico. Sua figuração na capa do álbum se inscreve dentro de uma tradição, na qual o compositor aparece como ilustração principal de grande parte de seus discos: ora, em uma feira livre, mordendo espontaneamente uma maçã (*Francisco* - 1987);⁷ ora ilustrando a capa de um almanaque no qual só boca, nariz e, claro, olhos são salientados em meio ao espaço branco (*Almanaque* - 1981).⁸

Às vezes, Chico aparece encarando as lentes de um fotógrafo sem inibição como ocorre no clássico álbum *Construção*, de 1971, ou multiplicado e multifacetado como em *As cidades*, de 1998, em que o compositor assume várias etnias, inchando o significado de “cidades” em suas canções. Por mais que, neste álbum, Chico explore lugares outros que o Rio de Janeiro e o Brasil – passemos pelos Estados Unidos com *Iracema*⁹ e em Macau, Maputo, Meca e Bogotá, Cairo, Lima e Calcutá por meio dos sonhos do eu-lírico de “Sonhos sonhos são” –, seu lugar de saída e chegada é o Rio de Janeiro: a canção que abre o álbum *As cidades* é “Carioca” – nome que Chico dará a seu disco posterior – e a que o encerra é “Chão de Esmeraldas”, composta em parceria com Hermínio Bello de Carvalho, uma belíssima homenagem à Mangueira (escola e comunidade):

Me sinto pisando
Um chão de esmeraldas
Quando levo meu coração
À Mangueira
Sob uma chuva de rosas

⁷ Ver Anexo 1: Capa do Álbum *Almanaque* (1981).

⁸ Ver Anexo 2: Capa do Álbum *Francisco* (1987).

⁹ Uma releitura de *Iracema – a lenda do Ceará* – 1865, de José de Alencar.

Meu sangue jorra das veias
E tingue um tapete
Pra ela sambar (HOLLANDA, 1998, faixa 13).

O segundo contraste, aludido pela oposição entre a não cor e o colorido na capa de *Carioca*, revela, a princípio, um Chico distanciado, apartado do mundo que canta em “Subúrbio”. Ao mesmo tempo, sua figura sobrepõe-se ao mapa, revelando-se como entidade acima da cidade, como se o compositor se transformasse num narrador demiurgo que espia e constrói, do alto, as catástrofes humanas. Vejamos a letra de “Subúrbio”:

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

Vai, faz ouvir os acordes do choro-canção
Traz as cabrochas e a roda de samba
Dança 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, Pilaes
Espalha a tua voz

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

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

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

Fala, Maré
Fala, Madureira
Fala, Meriti, Nova Iguaçu
Fala, Paciência... (HOLLANDA, 2006, faixa 01).

Segundo o *Moderno Dicionário da Língua Portuguesa Michaelis*,¹⁰ o vocábulo “subúrbio” significa: 1. Região que se segue ao arrabalde e que, embora fora da cidade, pertence à jurisdição dela. 2. Arrabalde ou vizinhança da cidade ou de qualquer povoação. Observamos, através da definição do termo, que o sentido contido no título da canção de Chico é literal, pois o compositor menciona os bairros situados na periferia do Rio de Janeiro - menos favorecidos, socialmente esquecidos - como se desejasse dar-lhes visibilidade e voz. Esta intenção é nítida se nos atentarmos para o verbo que acompanha a nomeação desses espaços: o imperativo “Fala”, que compõe, em companhia dos bairros citados, uma espécie de

¹⁰ Versão online disponível em <http://michaelis.uol.com.br/moderno/portugues/index.php?lingua=portugues-ortugues&palavra=suburbio>

refrão insistente: “Fala, Penha/ Fala, Irajá/ Fala, Olaria/ Fala, Acari, Vigário Geral /Fala, Piedade”.

Este eu lírico que fala em “Subúrbio” está – como já assinala a figura de Chico na capa do álbum – fora do contexto mencionado. O indicativo disso é o advérbio “lá” que se contrapõe ao “aqui”, lugar de enunciação do discurso do eu poético. O mundo do “lá” configura-se como espaço da ausência: “não tem brisa”; “não tem verdes-azuis”; “não tem frescura nem atrevimento”; em resumo: “Lá não figura no mapa”; “No avesso da montanha, é labirinto”. Mais uma vez, a canção dialoga com a capa do álbum na alusão aos “verdes-azuis” (famosos olhos de Chico, filho da classe média paulista). Esse espaço da ausência está relacionado à própria figuração no mapa, pois, como já dissemos, o mapa esboçado contempla a região mais central do Rio de Janeiro e não seu subúrbio. Esses versos, portanto, têm uma significação maior na totalidade da canção, pois afirmam o lugar de exclusão do subúrbio, ocupando um lugar marginal ao centro cultural, histórico e financeiro do Rio. Lugar esquecido e lembrado por este eu lírico que não parece fazer parte dele, mas que assume a sua voz ao exigir a “fala” do outro:

Fala, Maré
Fala, Madureira
Fala, Pavuna
Fala, Inhaúma
Cordovil, Pilares
Espalha a tua voz
Nos arredores

O que caracteriza esse espaço ausente é “o avesso da montanha”, “o labirinto”. Mais uma vez, há o reforço dessa ideia de marginalia, já que a montanha, espaço natural turístico do Rio, tem em seu avesso o escondido labirinto do mundo suburbano, desorganizado, sem cor e beleza estética (turística): “Casas sem cor/ Ruas de pó, cidade/ Que não se pinta/ Que é sem vaidade”.

Esse “lá” se constrói em oposição a um “aqui”, aproximado espacialmente do eu lírico de Chico, mas que não é citado textualmente. Neste “aqui”, vemos assomar os símbolos do imaginário carioca:

Lá não tem moças douradas
Expostas, andam nus
(...)
Não tem turistas

Não sai foto nas revistas

Se o “lá” é o subúrbio, o “aqui” é a zona sul com seus atrativos turísticos. Na canção, Chico não está apenas contrastando regiões opostas de uma mesma cidade, mostrando-a dividida, partida, mas aludindo a toda uma tradição músico-poética que cantou e mitificou a zona sul carioca. Se a Bossa Nova alardeava a beleza carioca e a harmonia natural de sua paisagem ao som do violão e da voz delicada, por vezes idealizando o Rio e mantendo-se distante de seus desencantos sociais; a canção de Chico revela o outro lado desta cidade, percorrendo as particularidades estéticas do labirinto humano:

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

Nestes versos, notamos um ecletismo de estilos musicais, alguns difundidos e apreciados como gêneros marginais, tais como o funk e o rap. Os versos “Fala na língua do rap/ Desbanca a outra/ A tal que abusa/ De ser tão maravilhosa” se transformam numa contundente crítica social, pois o eu lírico se apropria do rap, um estilo musical bastante improvisado e pontuado pela força das palavras, para duelar e “desbancar a outra/ a tal que abusa”.¹¹ Mais uma vez sem nomear explicitamente o “aqui”, ele comparece na canção por meio alusivo: a “outra” é aquela que estampa as revistas e manchetes publicitárias, cartão-postal. O recado dado pelo eu lírico de Chico é claro: o subúrbio deve utilizar sua própria força, se munir de palavras e duelar verbalmente com a outra parte urbana, capitalista, egoísta, que oprime, escraviza, explora. Desse modo, a canção “Subúrbio” vai aos poucos se transformando uma convocatória que anula a ausência de voz em troca de um pronunciamento real que evidencia suas particularidades, sua força, sua beleza própria, sempre por meio do sugestivo “Fala”. Essa atitude de enfrentamento e de valorização da música como veículo de comunicação e construção de identidade foi uma prerrogativa do samba, gênero também

¹¹ O flerte de Chico Buarque com o Rap vem não só por intermédio do compositor carioca, mas também se deve à sua influência no meio musical. Recentemente, em um show em Belo Horizonte, Chico devolveu a paródia feita pelo *rapper* Criolo da canção “Cálice”, saudando a chegada “jovem artista” na “língua do rap”.

marginal no início do século XX. Claudia Matos, em *Acertei no milhar*, observa que as letras de samba

por muito tempo constituíram o principal, senão o único, documento verbal que as classes populares do Rio de Janeiro produziram autônoma e espontaneamente. Através delas, vários segmentos da população habitualmente relegados ao silêncio histórico impuseram sua linguagem e sua mensagem a ouvidos frequentemente cerrados à voz do povo. (MATOS, 1982, p. 22).

Tal é a atitude do sujeito lírico de Chico Buarque: dar voz aqueles que se encontram silenciados pelo sistema, oprimidos pela divisão espacial e social da cidade do Rio de Janeiro. “Lá” onde todos os gêneros se encontram (funk; rap; samba; forró; pagode; reggae) e as pessoas se entendem numa língua não oficial: “Dá uma ideia”, “A chapa é quente”.

Uma imagem que evidencia o abandono do subúrbio está na que descreve o maior símbolo do Rio, seu maior cartão-postal: o Cristo-Redentor. Se na canção de Tom Jobim, o “Cristo está de braços abertos sob a Guanabara” – entenda-se zona sul –, como que a protegendo; na de Chico, a imagem é seu reverso: “Lá tem Jesus / E está de costas”. Estes dois singelos versos são construídos por meio de um deslocamento proposital duplo: deslocamento semântico e deslocamento imagético (e mitificado). O primeiro ocorre quando eu lírico da canção opta pelo pouco usual “Jesus” no lugar de “Cristo” – termo que nos remete rapidamente à imagem turística. Essa troca causa um estranhamento inicial no ouvinte-leitor da canção que demora em decodificar a imagem criada. Se na zona sul o Cristo estende os braços protegendo os seus; nas beiras da cidade este não se encontra, ou melhor, é uma presença ausente. Certamente a canção de Chico está falando do mesmo Cristo, mas ao mesmo tempo mostra que, no subúrbio, o Cristo é outro. A troca de nome, de referencial, ajuda a evidenciar o segundo deslocamento, agora imagético: aquele que é cantado como protetor do povo do Rio de Janeiro negligencia o subúrbio.¹² Assim, a imagem mítica (fundadora de uma noção acreditada por todos) se esvai, revelando na canção uma ótica perversa que promove cada vez mais o distanciamento entre as partes da cidade. Por isso, o eu lírico conclama:

Fala, Maré
Fala, Madureira

¹² Os versos de Chico se inserem também em outra tradição que nega a proteção do Cristo, como os versos de Cazusa em “Um trem para as estrelas”: “Estranho o teu Cristo, Rio/ Que olha tão longe, além /Com os braços sempre abertos / Mas sem proteger ninguém”.

Fala, Pavuna
Fala, Inhaúma
Cordovil, Pilares
Espalha a tua voz
Nos arredores
Carrega a tua cruz
E os teus tambores

Em meio à voz tímida do subúrbio que se levanta por meio do pedido do eu lírico, surge uma indagação limitadora: “Que futuro tem/ Aquela gente toda”. A resposta é dada pelo próprio eu lírico num tom brincalhão e irônico; mais uma vez a referência é a tradição músico-poética (e um grande mestre de Chico Buarque): Tom Jobim e suas “Águas de março”:

É pau, é pedra
É fim de linha
É lenha, é fogo, é foda.¹³

O uso do verbo “ser” no presente do indicativo (“é”) sugere que a realidade social descrita na canção, com seus amores e dissabores, belezas e ausências, permanecerá. Não por acaso, a canção volta a evocar a fala dos subúrbios, terminando pelo bairro da Paciência, zona oeste do Rio de Janeiro. A circularidade da canção promove um novo retorno, no qual ao mesmo tempo em que se propõe a guerra verbal, o duelo entre as palavras e as imagens e as partes da cidade, ocorre a evidência de uma comunhão entre todos.

Da canção à crônica: a cidade “Carioca” de Fernando Sabino

Fernando Sabino, mineiro de origem, mas carioca de sucesso e consideração, obteve reconhecimento literário no Rio de Janeiro. Cronista desde a adolescência, Sabino foi responsável por importantes contribuições ao gênero em sua época; no entanto, sua marca está presente nos cronistas da atualidade.

A crônica “Carioca”¹⁴ é também uma passeada pelas ruas do Rio de Janeiro; mas, ao contrário da canção de Chico, esse passear é despreocupado e tranquilo e não se move pelas entranhas desiguais da cidade. Sabino propõe mesmo um reconhecimento de paisagens já

¹³“É pau, é pedra, é o fim do caminho/ É um resto de toco, é um pouco sozinho” (“Águas de março”).

¹⁴ Ver Anexo 3.

conhecidas do imaginário associado ao Rio: das ruas do centro velho salta logo para a zona sul – não a zona sul dos morros, mas a das praias democráticas de Copacabana e Ipanema:

Em meio à conversa, um se despede em largos gestos e se atira no ônibus que se detém para ele fora do ponto, a caminho da Zona Sul.

Copacabana, Arpoador, Ipanema, Leblon — praias cheias de cariocas, como se todos os dias da semana fossem domingos ou feriados. Espalhados na areia, ou andando no calçadão, se misturam jovens e velhos de calção, mulheres em sumárias roupas de banho, gente bonita ou feia, alta ou baixa, magra ou gorda, na mais surpreendente exibição de naturalidade em relação ao próprio corpo de que é capaz o ser humano. (SABINO, 2001, p. 598).

Ao contrário de “Subúrbio”, nenhum índice de insubordinação ao sistema: o cronista-narrador se atém no belo e na promoção de uma harmonia entre as pessoas, não importando se pertencem ao “lá” ou ao “aqui”. Copacabana, Arpoador, Ipanema, Leblon são territórios de confluência e convergência, sempre ao redor do braço turístico da Guanabara.

A crônica de Sabino é, assim como a canção de Chico, bastante espacial: tomada de lugares e pessoas circunstanciadas a estes espaços. No início do texto, o narrador parece atender a uma definição do que é ser carioca: “CARIOCA, como se sabe, é um estado de espírito: o de alguém que, tendo nascido em qualquer parte do Brasil (ou do mundo) mora no Rio de Janeiro e enche de vida as ruas da cidade.” (SABINO, 2001, p. 597). Sua definição de “carioca” passa evidentemente pela associação à cidade, ou melhor, às ruas da cidade. Se carioca é, assim, transitar e sentir a cidade em sua efervescência. Essa ebulição se faz sentir no centro e na agitação de seus transeuntes, metamorfoseados, na crônica de Sabino, em “gente do povo”:

porteiros, garçons, cabineiros, operários, mensageiros, sambistas, favelados. Ou simplesmente os que as notícias de jornal chamam de *populares*: esses que se detêm horas e horas na rua, como se não tivessem mais o que fazer, apreciando um incidente qualquer, um camelô exibindo no chão a sua mercadoria, um propagandista fazendo mágicas. (SABINO, 2001, p. 597).

Há uma diferença pontual entre a notícia de jornal e a crônica: enquanto esta leva ao povo o cotidiano elevado ao poético; o noticiarista narra o convencional sem alardes poéticos, sem lhe descobrir a novidade na mesmice. Dessa maneira, sutilmente, Sabino pontua a distinção entre os ofícios por mais que o habitat de ambos seja o jornal.

A retirada do poético no singelo e no banal é tarefa do cronista Sabino que, para isso, convoca seu leitor a se maravilhar com o Rio que percorre e descreve. Este aspecto pontua

particularmente a crônica de Sabino: sua narração ocorre de maneira a simular a conversa com o leitor, como se ambos estivessem frente a frente, sentados na varanda ou numa mesa de um bar, olhando, os dois, as pessoas que passam. Absortos pela narração amigável e próxima de Sabino, somos convidados a enxergar uma cidade particular, onde não há sobressaltos e disparidades:

Todo mundo é ‘meu chapa’, ‘velhinho’, ‘nossa amizade’. Todos se tratam pelo nome de batismo a partir do primeiro encontro.

(...)

As ruas do Rio, mesmo em dias comuns, vivem cheias como em festejos contínuos. Todos andam de um lado para outro, a passeio, sem parecer que estejam indo especialmente a lugar nenhum. (SABINO, 2001, p. 597).

Conforme propõe o cronista, depois de admirar a cidade – passeio que a crônica de Sabino propõe ao leitor inexperiente do Rio de Janeiro –, “sentirá vontade de integrar-se a ela, regressar ao bulício das ruas e ao excitante convívio dos cariocas”. (SABINO, 2001, p. 598). Sua descrição promove a imagem de um Rio dotado de vivacidade e beleza, capaz de seduzir o leitor que “estará correndo sério risco de ficar no Rio para sempre e se tornar carioca também” (SABINO, 2001, p. 598).

Considerações finais

As relações entre Música Popular Brasileira e Literatura, a partir de uma aproximação temática entre a canção “Subúrbio”, de Chico Buarque de Hollanda, e a crônica “Carioca”, de Fernando Sabino, mostram que ambos os textos descrevem a cidade do Rio de Janeiro, observando, no entanto, elementos diversos, que compõem um cenário bastante diferenciado de uma mesma e única cidade. Enquanto Chico valoriza o cotidiano da cidade por meio de suas contradições, dando voz aos silenciados pela metrópole; Sabino opta por ilustrar a cidade do cartão-postal, imagem congelada de um ideal já bastante saudado pela Bossa Nova.

REFERÊNCIAS

ARRIGUCCI, Davi. Fragmentos sobre a crônica. In: *Enigma e comentário – Ensaios sobre literatura e experiência*. São Paulo: Companhia das Letras, 1987.

ASPERTI, Clara Miguel. *A vida carioca nos jornais: Gazeta de notícias e a defesa da crônica*. Rio de Janeiro: Contemporânea, 2006, vol. IV, n.7. Disponível em: http://www.contemporanea.uerj.br/pdf/ed_07/06CLARA.pdf. Acesso em 30/11/11.

ASSIS, Joaquim Maria Machado de. *Obra completa*. Rio de Janeiro: Edições W. M. Jackson, 1937. Disponível também em: <http://machado.mec.gov.br/images/stories/pdf/cronica/macr04.pdf>. Acesso em 03/01/12.

ASSIS, Joaquim Maria Machado de. *Para gostar de ler - Fuga do hospício e outras crônicas*. São Paulo: Ed. Ática, 1998, vol. 26.

ASSIS, Joaquim Maria Machado de. *Obra completa*. COUTINHO, Afrânio (org.). Rio de Janeiro: Nova Aguilar, 1997.

CANDIDO, Antonio. *A vida ao rés do chão*. In: *A crônica: o gênero, sua fixação e suas transformações no Brasil*. Rio de Janeiro: Fundação Casa de Rui Barbosa, 1992.

CAVALCANTI, Luciano Marcos Dias. *Poesia e música em Chico Buarque*. In: *Música popular brasileira e poesia: a valorização do “pequeno” em Chico Buarque e Manuel Bandeira*. Belém: Paka-Tatu, 2007.

COUTINHO, Afrânio. *A literatura no Brasil*. Rio de Janeiro: José Olympio, 1986.

GALVÃO, Walnice Nogueira. *MMPB: uma análise ideológica*. In: *Saco de gatos: ensaios críticos*. São Paulo: Duas Cidades, 1976.
http://pt.wikipedia.org/wiki/Chico_Buarque. Acesso em 01/12/11.

HOLLANDA, Chico Buarque de. *Carioca*. Rio de Janeiro: Biscoito Fino, 2006.

MATOS, Claudia. *Acertei no milhar: samba e malandragem no tempo de Getúlio*. Rio de Janeiro: Paz e Terra, 1982.

Moderno Dicionário da Língua Portuguesa Michaelis – versão online – disponível em: <http://michaelis.uol.com.br/moderno/portugues/index.php?lingua=portugues-portugues&palavra=suburbio>. Acesso em 03/01/12.

MOISES, Massaud. *A crônica*. In: *A criação literária*. São Paulo: Ed. Cultrix, 1985.

NEVES, Margarida de Souza. *Uma escrita do tempo: memória, ordem e progresso nas crônicas cariocas*. In: *A Crônica: o gênero, sua fixação e suas transformações no Brasil*. Rio de Janeiro: Fundação Casa de Rui Barbosa, 1992.

PERRONE, Charles. *O dinamismo cultural dos anos 60*. In: *Letras e letras da MPB*. Trad. José Luiz P. Machado. Rio de Janeiro: Elo, 1988.

SÁ, Jorge. *A crônica*. São Paulo: Ática, 2005.

SABINO, Fernando. *Livro aberto*. Rio de Janeiro: Record, 2001.

ANEXO 1



ANEXO 2



ANEXO 3 “Carioca” (Fernando Sabino)

CARIOCA, como se sabe, é um estado de espírito: o de alguém que, tendo nascido em qualquer parte do Brasil (ou do mundo) mora no Rio de Janeiro e enche de vida as ruas da cidade.

A começar pelos que fazem a melhor parte sua população, a gente do povo: porteiros, garçons, cabineiros, operários, mensageiros, sambistas, favelados. Ou simplesmente os que as notícias de jornal chamam de *populares*: esses que se detêm horas e horas na rua, como se não tivessem mais o que fazer, apreciando um incidente qualquer, um camelô exibindo no chão a sua mercadoria, um propagandista fazendo mágicas. A improvisação é o seu forte, e irresistível a inclinação para fazer o que bem entende, na convicção de que no fim da certa — se não deu é porque não chegou ao fim.

E contrariando todas as leis da ciência e as previsões históricas, acaba dando certo mesmo porque, como afirma ele, Deus é brasileiro — e sendo assim, muito possivelmente carioca.

Pois também sou filho de Deus — ele não se cansa de repetir, reivindicando um direito qualquer. Que pode ser pura e simplesmente o de dar um jeitinho, descobrir um ‘macete’, arranjar lugar para mais um.

Toda relação começa por ser pessoal, e nos melhores termos de camaradagem. Para conseguir alguma coisa em algum lugar, conhece sempre alguém que trabalha lá: procure o Juca no primeiro andar, sugere ele; ou o Nonô, no Gabinete, diga que fui eu que mandei. Até os porteiros, serventes ou ascensoristas têm prestígio e servem de acesso aos figurões. Todo mundo é ‘meu chapa’, ‘velhinho’, ‘nossa amizade’. Todos se tratam pelo nome de batismo a partir do primeiro encontro. E se tornam amigos de infância a partir do segundo, com tapas nas costas e abraços efusivos em plena rua, para celebrar este extraordinário acontecimento que é o de se terem encontrado.

A maioria dos encontros é casual, e em geral em plena rua — pois ninguém resiste às ruas do Rio: a gente se vê por aí, quando puder eu apareço. Os compromissos de hora marcada são mera formalidade de boa educação, da boca para fora. Mesmo estabelecido, de pedra e cal, há uma sutileza qualquer na conversa, que escapa aos ouvidos incautos do estrangeiro, indicando se são ou não para valer. Na linguagem do carioca, ‘pois não’ quer dizer ‘sim’, ‘pois sim’ quer dizer ‘não’; ‘com certeza’, ‘certamente’, ‘sem dúvida’ são afirmações categóricas que em geral significam apenas uma possibilidade.

Encontrando-se ou se desencontrando, como se mexem! As ruas do Rio, mesmo em dias comuns, vivem cheias como em festejos contínuos. Todos andam de um lado para outro, a passeio, sem parecer que estejam indo especialmente a lugar nenhum. As esquinas, as portas dos botequins e casas de comércio, os shopping-centers cada vez mais numerosos, todos os lugares, mesmo de simples passagem, são obstruídos por aglomerações de pessoas a conversar em grande animação.

E como conversam! Falam, gesticulam, cutucam-se mutuamente, contam anedotas, riem, calam-se para ver passar uma bela mulher, dirigem-lhe galanteios amáveis, voltam a conversar. Ninguém parece estar ouvindo ninguém, todos falam ao mesmo tempo, numa sequência de gargalhadas. Em meio à conversa, um se despede em largos gestos e se atira no ônibus que se detém para ele fora do ponto, a caminho da Zona Sul.

Copacabana, Arpoador, Ipanema, Leblon — praias cheias de cariocas, como se todos os dias da semana fossem domingos ou feriados. Espalhados na areia, ou andando no calçadão, se misturam jovens e velhos de calção, mulheres em sumárias roupas de banho, gente bonita ou feia, alta ou baixa, magra ou gorda, na mais surpreendente exibição de naturalidade em relação ao próprio corpo de que é capaz o ser humano.

Do Leblon em diante, convém por hoje não se aventurar: São Conrado, Barra, Jacarepaguá, Floresta da Tijuca — o dia não terá mais fim. Em vez disso, se o visitante, depois de se deslumbrar com a Lagoa Rodrigo de Freitas, dobrar uma esquina do Jardim Botânico, Botafogo ou Flamengo, de repente se verá numa rua sossegada, ladeira acima, com casarões antigos cobertos de azulejos que o atiram aos tempos coloniais. Laranjeiras, Cosme Velho — uma viela tortuosa o conduz a um recôndito Largo do Boticário, de singela beleza arquitetônica, que faz lembrar Florença.

Se o visitante subir esta outra rua, logo se verá cercado de verde por todos os lados, à sombra de frondosas árvores onde cantam passarinhos e esvoaçam borboletas — podendo até mesmo surpreender num galho as macaquices de um sagui.

E do alto do morro, verá a paisagem abrir-se a seus pés, exibindo lá embaixo a cidade inteira, do Corcovado ao Pão de Açúcar, entre montanhas e o mar. Depois de admirá-la, sentirá vontade de integrar-se a ela, regressar ao bulício das ruas e ao excitante convívio dos cariocas.

A partir deste instante estará correndo sério risco de ficar no Rio para sempre e se tornar carioca também.

Artigo recebido em agosto de 2012.
Artigo aceito em outubro de 2012.