

NO TEMPO DO CÃO: UMA LEITURA DE *ESSA GENTE*

<http://dx.doi.org/10.11606/issn.2237-1184.v0i40p199-215>

Daniel Bonomo

RESUMO

O artigo apresenta uma análise de *Essa gente*, título de Chico Buarque publicado em 2019, e procura mostrar como sua narrativa engendra uma intrincada organização ficcional, que se opõe à realidade histórica na forma de um romance que matura seu estilo na relação que estabelece com a época. Em plena crise promovida pela afirmação do bolsonarismo, oferecendo um contraponto à brutalidade do tempo, define esse estilo o uso oportuno do humor, das sutilezas e dos significados que se constroem simbolicamente.

PALAVRAS-CHAVE: Chico Buarque; *Essa gente*; Literatura brasileira contemporânea; Bolsonarismo.

ABSTRACT

This article analyzes *Essa gente*, a novel by Chico Buarque published in 2019. The aim is to show how the narrative engenders an intricate fictional composition, which contrasts with the historical reality in the form of a style that has matured according to the times. At the height of the crisis caused by the consolidation of Bolsonarism, this style is defined by the opportune use of humor, subtleties and meanings that are symbolically constructed, as opposed to the brutality of the moment.

KEYWORDS: Chico Buarque; *Essa gente*; Contemporary Brazilian literature; Bolsonarism.

Não possuiis casa, navio, terra.

Mas tens um cão.

Drummond, “Consolo na praia”¹

Com *Essa gente*, publicado em 2019, Chico Buarque pareceu abrir caminho em sua obra. Ainda que, na construção do livro anterior, *O irmão alemão* (2014), referências diretas à realidade fora do texto desempenhassem papel estruturante, nelas o predomínio do elemento autobiográfico e o foco num caso particular da família Buarque de Holanda — a história de Sergio Günther — concorriam para que a realidade própria do leitor fosse resguardada. Assim, o resultado ficava a meio caminho entre a ficção e o ensaio biográfico, um completando o outro, e o todo por fim cedendo à organização simbólica, à maneira do que se convencionou denominar como autoficção. Em *Essa gente*, as alusões à vida do autor ressurgem, mas sobressai o distanciamento. Apesar de o protagonista, Manuel Duarte, ter nome consonante com Buarque, escrever romances, ser carioca e morar na Zona Sul, no Rio de Janeiro, as afinidades com o autor permanecem genéricas e as diferenças aparecem em número superior. A proximidade é suficiente para a lembrança, mas insuficiente para a identificação, como se o modelo aproveitado no livro anterior sugerisse alterar a receita no seguinte, ou fosse a realidade mesma que o exigisse. Em *Essa gente*, mais que o autor, quem se autoficcionaliza é o personagem escritor, ao ponto de expressar a consciência do gesto. Duarte chega a dizer que seria bom evitar, no romance em que trabalha, “alguns cacoetes autorreferenciais” (BUARQUE, 2019, p. 29). Se irá

¹ In: *Poesia 1930-62*. Ed. crítica preparada por Júlio Castañon Guimarães. São Paulo: Cosac Naify, 2012, p. 432.

evitá-los realmente, é outra história. No que respeita à autorreferência, a indicação de um recuo, na passagem de *O irmão alemão* a *Essa gente*, ou, melhor dizendo, a diluição do ingrediente que se sabe pertencer à realidade do autor na dosagem que mistura biografia e invenção tem, como efeito primeiro, o reforço da ambiguidade, e por consequência o desnorteio da leitura. O leitor não tem a referência inequívoca por onde pegar e seguir, e o autor não vai oferecer um serviço de guia.

Ao mesmo tempo, o leitor de primeira hora é tomado por uma incômoda familiaridade em *Essa gente*, logo na abertura, na carta datada de 30 de novembro de 2018, com a menção a “acontecimentos recentes no *nosso* país” (p. 5, grifo meu). O leitor é incluído nesse pronome e na referência inconfundível à crise do bolsonarismo antes mesmo de saber que a carta é assinada por um sujeito chamado Duarte. O protagonista é nomeado apenas capítulos depois, quando o destinatário da carta que abre o romance, o editor Petrus, escreve à ex-mulher do escritor, Maria Clara, pedindo que considere “uma reaproximação intelectual, indispensável para o futuro do nosso Duarte, quando nada porque ele é o pai do seu filho” (p. 23). Só nesse momento o leitor fica conhecendo o nome do escritor protagonista. Antes disso o personagem foi definido por uma vizinha como “esse cidadão”, vizinha que, sem dúvida, deve ser incluída entre os moradores do bairro que ele irá chamar, na página seguinte, de “essa gente” (p. 20). A essa altura, quando é revelado o nome do personagem e algo básico como o fato de ser pai, o leitor já foi envolvido por algumas das realidades que compõem o estágio atrapalhado da vida de Duarte, já sabe das crises, já sabe das ex, já leu um dos sonhos de Duarte e foi introduzido à misteriosa história dos cantores *castrati*, que até então corre em separado. O processo parece ir conferindo desse modo importância ao que se apresenta na narrativa direta e indiretamente, em sequência e em paralelo, e o leitor talvez pressinta aí uma chave, entre o que percebe rápido e o que sente entender com atraso, entre o que reconhece com insuspeita obviedade e o que sente não assimilar apesar da evidência.

Essa gente narra uma crise na vida do escritor Manuel Duarte. É uma crise do artista, em primeiro lugar. O novo romance que a editora espera não avança, enquanto o primeiro que escreveu, *O Eunuco do Paço Real*, é relançado em edição kitsch, com brasão e letras douradas, “tendo em vista o crescente sentimento

monárquico no país” (p. 123). Mas à crise intelectual é acrescentada a afetiva. As companheiras de antes, embora mantenham contato, já estão em outra, enquanto a jovem holandesa que despertou seu interesse, Rebekka, tem interesses diversos. É assim também a crise de quem sente a idade chegar, e, com os tempos que mudam, é uma crise da identidade masculina. Duarte observa que Maria Clara, no processo da separação, chamou-lhe “machista” e “misógino” (p. 17), e ao descobrir que não poderia engravidar a companheira seguinte, Rosane, ele reage exaltado, e passa a frequentar prostitutas. Sonha até que uma delas é um travesti e não rejeita “a ideia de experimentar a coisa” (p. 55). Como se vê, a crise atinge traços constitutivos do personagem. Traz por isso as lembranças da mãe adúltera, recordada com ternuras edipianas, e do pai suicida. Alcança além disso o pertencimento de classe do personagem, que fora no passado sócio do Country Club (vendeu o título) e no presente mal se reconhece na coluna social que estampa sua figura em companhia de gente duvidosa. Como a narrativa marca um andamento cotidiano, as crises aparecem misturadas, é a própria vida do personagem que segue. A crise financeira feita de dívidas não se separa da crise do escritor que oferece vender os direitos da obra ou que fica sabendo, não sem afetar a própria vaidade, do jovem autor referido como “a grande revelação da moderna literatura brasileira” (p. 122). A crise do corpo que envelhece, manifestada na prostatite, não se separa da crise do homem que tem a concepção de gênero confrontada. O episódio da visita ao urologista, encaminhando já o leitor para o segmento final da narrativa, reúne exemplarmente alguns desses conflitos, que nem por isso esterilizam a fantasia: “Enquanto ele me manusear a glândula, talvez eu lhe revele as peripécias do meu próximo capítulo” (p. 159).

A confusão das crises é intensificada em *Essa gente* por efeito da construção narrativa. O livro tem forma de diário, numa aceção não convencional. Acompanha um dia a dia por entradas datadas, nem sempre em registro linear. As entradas combinam gêneros diferentes de texto, como narrativas em primeira ou terceira pessoa, carta ou e-mail, falas ao telefone, documentos judiciais ou notícias de imprensa. Não é só Duarte que fala em primeira pessoa, em capítulos que têm mesmo muitas vezes feição confessional. Às vezes é Maria Clara, outras vezes é Rosane. Às vezes aparece o narrador em terceira pessoa para contar um sonho ou

peripécia de Duarte, ou a história dos *castrati*. Essa história abre um plano narrativo próprio, que só irá cruzar bem depois com o principal. Ao se aproximar do fim, o leitor deve perceber que tudo compõe um único enredo, e pode até supor que por trás de tudo sempre esteve, desde o início, o mesmo Duarte, que, satisfazendo um hábito realista, cumpriria com os papéis de personagem, narrador (eventualmente falando de si em terceira pessoa) e uma espécie de autor fictício, organizando os planos e conduzindo a seu modo as vozes que o arranjo combina. No entanto, nos últimos três capítulos, com a morte do protagonista Duarte, narrada primeiro em primeira pessoa, em clima de sonho, depois em terceira, quando é revelado o suicídio, e por último com a reprodução de matéria jornalística, a despeito da objetividade crescente que a mudança na focalização e no estilo sugere, fica abalada definitivamente a suposta tendência para a manutenção do realismo na leitura. Nesse ponto, ou o leitor assume a existência de um outro narrador, que faz as vezes de autor fictício também como editor, reunindo o material que dá forma última à narrativa, ou deve abandonar enfim a ilusão de realidade que conforta a inteligência e aceitar que o princípio estruturante do texto é um artifício, não tem esse compromisso realista, mas algum propósito para ser como é. As duas opções favorecem no livro a complexidade das relações, de um lado, entre o autor, Chico Buarque, e o personagem Manuel Duarte; de outro lado, entre forma e assunto. No primeiro caso, não sendo um defunto escritor, o personagem autor (Duarte) é despedido com o suicídio pelo narrador outro, que fica à sombra do autor verdadeiro (Buarque), e o divórcio tem significado consequente tanto para a obra de Chico Buarque como para a voga da ficção autobiográfica. No segundo caso, fica patente, com a ênfase na construção, de que se trata de um romance sobre escrever um romance, sobre não conseguir e escrever mesmo assim, prometer escrever e não escrever o prometido, dizer escrever e não escrever o que diz, em suma: romance sobre escrever o romance difícil de escrever. Cai o pano e o livro que não sai, isto é, o que Duarte não entrega no enredo, dá lugar ao que se lê, o que foi lido. O procedimento é adiantado na própria ação do romance, mais nitidamente no fim do capítulo em 2 de julho de 2019, quando Duarte mostra a Rebekka o sonho do capítulo de 21 de junho como parte do livro que escreve. Desse momento em diante, desilude o realismo a

inscrição de um segundo nível diegético, que na verdade se mistura em seguida com o plano anterior para formar um só plano de novo e alterar o entendimento do livro como um todo.

Essa perspectiva última não define em si mesma um propósito, mas anuncia o sentido que vincula no livro o tema e a construção com interesse crítico. A soma do tempo fracionado em diário com a variedade nos tipos de discurso e registro equivale à ausência de seguimento regular na vida do personagem em crise. Até aí tudo bem. Agora, além disso, como sugere na carta primeira, endereçada ao editor, têm certa influência na crise pessoal os “acontecimentos recentes no nosso país” (p. 5). O leitor que volta à carta inicial conhecendo Duarte, vendo ali o escritor pedir dinheiro e dizer que trabalha “sem trégua”, pode desconfiar da importância que ele dá realmente à crise do país. No correr da ação, não parece sempre preocupado, tem suas prioridades. Nas observações que faz sobre como trabalha, é importante sobretudo a relação que mantém com os hábitos e a realidade próxima. Já no começo afirma gostar das “caminhadas peripatéticas”, que trazem a distração necessária para a renovação das ideias “sempre que as letras endurecem no papel” (p. 6). Da maneira como fala, depende do ambiente para escrever, da relação com a cidade e com a sociedade nas quais circula. Mas isso está mudando, já mudou na verdade. No passado, nos quiosques de Ipanema, “tirava proveito de encontros fortuitos” (p. 25), das conversas que por acaso tinha. No presente, “trancado na penumbra, às voltas com meu livro, meu livro, meu livro, andando em círculos numa exígua sala de apartamento, afirmo que não ponho mais os pés na rua, nem para procurar mulher” (p. 48-49). Pouco importa que ainda volte a pôr os pés na rua, a mensagem é clara nesse sentido: não se sente o mesmo, “como se viesse de uma temporada fora” (p. 20), diz pouco antes, e a cidade fosse outra, a gente parecesse outra, o tempo fosse outro. No presente, não se sente em casa, muito menos no condomínio onde passou a morar, Edifício Saint Eugene (nome que disfarça, mas nem tanto, uma inclinação dos condôminos). Nessa realidade transformada, Duarte não trabalha mais como antes. E se diz a princípio, janeiro de 2019, que “folheia sem ânimo a política” (p. 48-49), mais tarde, junho do mesmo ano, tem uma opinião diferente: “Admito que em manhãs como a de hoje perco horas acompanhando notícias nebulosas do país, mas talvez subconscientemente

eu esteja o tempo todo a maturar um novo estilo de escrita” (p. 150). Sendo um só romance o que se escreve na ação e o que se lê em *Essa gente* do início ao fim, o resultado talvez seja então esse estilo que maturou com a época, se fez com a novidade, e procurou se aproximar, assim como é, de uma certa consciência do tempo.

Contudo, em que pese à arquitetura negativa que associa a crise do personagem com a crise da época e define um sentido principal no romance, a leitura de *Essa gente* tem leveza e há mesmo quem se surpreenda com o suicídio no desfecho. Um dos fatores responsáveis por isso é o humor. Como observou Leyla Perrone-Moisés, sendo um componente essencial à história crítica do gênero, o humor é tão relevante à visão que o romance contemporâneo produz das mazelas de agora como foi indispensável para os grandes ficcionistas no passado, de Cervantes a Machado de Assis (cf. 2016, p. 47). Ele não é assim a ocorrência intermitente em *Essa gente* de passagens cômicas apenas, mas um elemento imprescindível à estrutura. Surge integrado à ação, confere aparência de gratuidade aos eventos e vai temperando aos poucos todo o decurso narrativo. Emprega finamente a ironia e a autoironia, que não se afastam dos assuntos sensíveis. Tem papel decisivo porque, como ficou dito, a alternância entre a dissimulação e a evidência é uma chave para a leitura. O humor colabora por isso também com os usos figurados, opera em conjunto com os recursos simbólicos ou alegorizantes inventados no texto. Na conta desses recursos, não entra só a história fantástica dos *castrati*. É possível até que o apelo dessa fábula à alegoria distraia a atenção que merecem outras formas simbólicas igualmente cruciais no romance.

Já nas primeiras páginas uma delas solicita o olhar atento do leitor. Trata-se do sonho no qual o personagem sobrevoa o Rio de Janeiro e vai admirando a paisagem bonita, da janela do avião. Logo a máquina falha, solta fumaça, passa a voar em círculos. Duarte vê nisso a imagem da própria vida, do compromisso que parece ter com os erros que repete. As rasantes levam o sonhador ora próximo ao cemitério, ora à maternidade. Com a certeza do acidente, as coisas ganham urgência, as pessoas começam a rezar, Bíblias são distribuídas e o comandante “puxa uma ave-maria” (p. 16). Duarte, que não sabe rezar, é olhado com ódio pelos passageiros crentes. Perto do fim, porém, acorda “enrolado no lençol com a

televisão ligada: a partir de hoje, por decreto presidencial, posso ter quatro armas de fogo em casa” (p. 17). Ou seja, para além da sugestão do narrador, que faz do voo sem rumo uma espécie de metáfora da própria trajetória, não é difícil relacionar a queda em andamento com uma ideia de país desgovernado, em rota de colisão. A informação a respeito do decreto presidencial em janeiro de 2019 é uma referência direta a Jair Bolsonaro e faz da realidade, para a qual acorda, o verdadeiro pesadelo. Outro sonho, não muito depois, reitera o procedimento alusivo. Neste, enquanto faz sua caminhada, Duarte tem uma ideia genial e sente que é preciso anotá-la. Vai até um quiosque, ouve um “não” categórico do brutamente a quem pede caneta e papel, é auxiliado em seguida pela menina do vôlei de praia que lhe oferece a caneta, mas, mal anotou a ideia, “uma onda gigantesca explodiu na calçada, arrastando de roldão cadeiras, mesas, ombrelones, o troglodita do quiosque, a menina do vôlei e Duarte” (p. 31). A onda vai fazer o escritor “capotar três vezes dentro da avalanche salgada”, além de apagar a ideia brilhante. Levando em conta o contexto, tanto o histórico como o da narrativa, não será exagero ver na onda que atropela e arrasta a imagem para a eclosão do novo período. Para um sujeito como Duarte, que, não faz muito tempo, “estava à toa na vida”, gastando a reserva dos direitos autorais pedindo ostras frescas no *delivery* e assistindo a seriados de televisão na companhia de Rosane (p. 21), a novidade é uma pancada.

Da forma como são narrados, os dois sonhos têm algo em comum: o aspecto cômico, que se mistura a um estado aflitivo progressivo, mas atenua a impressão da gravidade da crise vivida; e a sutileza da continuidade, a ausência de aviso, a introdução do sonho no decurso da narrativa como se não fosse um. Assim, o leitor irá estranhar nessas passagens o aumento dos nexos ilógicos, mas só terá mesmo certeza de que lê um sonho ao verificar que o personagem desperta. Essas duas qualidades, isto é, a atenuação do sentido grave das coisas pelo uso do humor e a escolha pela sutileza, e pelo efeito de continuidade que ela produz, modulam a economia formal que interessa destacar no romance. As referências à realidade fora do livro e o sentido que obtêm no livro dependem dessa modulação, que se vale da linguagem fluente, de agradável leitura. Não significa eliminar do quadro a brutalidade nem transigir com o horror que o atravessa de parte a parte. A

inclusão de um dado tirado da realidade como a notícia, em abril de 2019, do músico negro assassinado no Rio de Janeiro por soldados que dispararam oitenta vezes contra um carro (p. 89); a cena do assaltante executado “muitas vezes, como se mata uma barata” (p. 70), ou a do espancamento covarde de um pobre “com cara de índio velho” (p. 47), em cena demorada e engulhosa, atestam a impossibilidade de dar à fruição do texto um sentido ameno. O gesto caricatural com que se retrata especialmente a nova e extrema direita não diminui do mesmo modo a ameaça que ela constitui. Porém, sem enxergar no humor mais que uma expressão do alienamento no personagem, sem olhar para a relação das ironias e das sutilezas com a reincidência da brutalidade, sem investigar a que ponto esses expedientes chegam e sem refletir sobre como a administração dos recursos simbólicos em *Essa gente* tira vantagem disso para opor uma forma de representação à pornografia da violência que se enraíza historicamente e se renova com o bolsonarismo, não se pode fazer justiça à tarefa que a leitura crítica do romance requer. No que segue, serão observados alguns aspectos que pretendem contribuir nesse sentido.

A onda que estoura e derruba Duarte no sonho desencadeia um processo no livro, parece abrir todo um campo simbólico ligado à forma como Duarte vive e encara a vida. Ondas simbolizam tradicionalmente mudança (cf. BUTZER; JACOB, 2008, p. 422) e não é apenas a do sonho que se deixa caracterizar assim. No capítulo de 27 de fevereiro de 2019, “pegar jacaré”, como faz, implica um modo de resistir à mudança e entrar no jogo de novo, ter a sensação de que pode com o tempo, ainda que por um tempo, é oferecer combate. A construção do trecho é um dos pontos altos no romance. A cena abre em plena ação. A primeira onda, de quatro ou cinco metros de altura, põe medo, o personagem hesita, não vai se arriscar. É preciso ter segurança, nadar um pouco mais, deixar passar uma, duas, três, para finalmente descer “no bojo da onda perfeita”, para “flutuar sobre as espumas até o raso, quase ralando o peito na areia” (p. 57-58). Vitorioso e naturalmente vaidoso com a proeza, Duarte “retorna à arrebenção repetidamente, e logo não havia mais onda para ele, cavalgava qualquer uma até de costas” (p. 58). O “sexagenário”, como diz, sente “reviver suas peripécias de moleque praieiro” (p. 58). Isso faz efetivamente suspender a crise não só porque

leva à abstração da idade. Pairar sobre a turbulência e rebater a quebradeira, aguentar o turbilhão e transpor renovadamente *da capo* a arrebentação é ter o seu tanto de controle sobre a realidade convulsiva que o excede. É certo que uma satisfação dessa ordem não poderia durar muito. Boiando “no remanso além da arrebentação” (p. 59), lembra-se de quando, ainda menino, se afogou em condições parecidas, e se deixa levar por uma correnteza diagonal, até que, súbito, vem a câimbra fulminante, consequência do esforço que fez e causa do afogamento iminente. Será “impossível se manter na superfície, quanto mais nadar contra aquela corrente de refluxo” (p. 59), e só não será o fim porque é resgatado por Agenor, o salva-vidas. Não poder nadar nessas circunstâncias significa efetivamente sucumbir, e vai devolver o personagem à realidade da pior forma. Noutras passagens, poder nadar é visto como certa competência admirável na vida. Por exemplo, quando Duarte sugere a Maria Clara que o traduza para o inglês “como digamos uma campeã olímpica de crawl que se dedicasse a disputar medalhas no nado de costas” (p. 66); ou quando observa encantado (e indiscreto) Rebekka dando “uma demonstração de nado debaixo da água, quatro metros de ponta a ponta na piscina, ida e volta, ida e volta, ida e volta” (p. 141). Mas ver as coisas nesses termos talvez seja um romantismo deslocado no tempo. Talvez não seja má ideia o filho usar a roupa de borracha e aprender a surfar ondas gigantes, como Duarte imagina (p. 58). Ou talvez não tenha nada tão competente nesta época como o 4x4 do advogado Fúlvio, que, em dia de temporal, passa por cima, por baixo, por onde for necessário: “Diante de uma poça que é uma verdadeira piscina no asfalto [...] Fúlvio sobe com duas rodas na calçada, pisa fundo” (p. 38).

Outro conjunto simbólico relevante entra em cena no romance com a presença de um cão, o labrador de Maria Clara. O nome do cão é Faulkner e não admira, afinal a dona tem intimidade com autores de língua inglesa, a exemplo de Shakespeare, que traduz no momento. É também o companheiro inseparável do filho, que, à diferença do cão, não tem nome no livro. De todo modo, a importância de Faulkner vai se revelando na relação que mantém com Duarte. A relação tem início por acaso, quando o escritor leva para o próprio apartamento o cachorro e o passeador, porque na ocasião Maria Clara não estava em casa para recebê-los, e se desenvolve porque faz parte da reaproximação à ex-mulher e ao filho. Atendendo

ao pedido de Maria Clara é que vai começar a passear o cachorro. Mas o cão é irrequieto, voluntarioso, transtorna o passeio e interfere com isso no trabalho do escritor peripatético: “Agora, atrelado a ele, sou obrigado a andar torto e seguir caminhos indesejados, à mercê de suas digressões. A cada meio minuto me sujeito a marcar passo, interrompendo o fluxo do meu pensamento para vê-lo fazer suas necessidades” (p. 87). Não tem jeito de ser fortuita a contraposição tão marcada entre as atividades do espírito no escritor e as fisiológicas no cão. Maria Clara havia recomendado já num capítulo anterior não esquecer, na hora do passeio, o saquinho “para a caca” (p. 76). Acontece que esse tipo de necessidade não é a única coisa que movimenta o cão, atormentando a caminhada e o pensamento: “Se sou eu a parar na calçada, a fim de fixar na mente algum lampejo, ele me puxa pela guia para se estranhar com um gato ou um pit bull” (p. 87). É um cão encrenqueiro e impulsivo, e as coisas ficam piores ainda no apartamento do escritor: “É realmente impossível dar vazão às minhas fantasias na presença daquele cachorro que late, rosna, fareja sob a porta” (p. 89). Como as notícias nebulosas que escuta, também o ruidoso Faulkner parece contribuir, portanto, para o estilo novo que Duarte matura. Ao que tudo indica, no livro, o nome do cão, dado pela tradutora de Shakespeare, insinua uma soma entre “o som e a fúria” que não se resume à concepção da vida feita de transe e trabalho em vão, de contingência e transitoriedade, como nos antológicos versos de Macbeth, retomados no título também famoso do romance de William Faulkner.² Em *Essa gente*, se o “pobre ator” que se agita por um instante no palco for Duarte, quem está cheio de “bulha e fúria” é o presente, e o labrador de Maria Clara encarna algo do signo da época, e é por isso também que, como os outros da sua raça, é “exímio nadador” (p. 106), não se intimida com a arrebentação, antes pelo contrário.

² O título exato do romance de Faulkner é *The sound and the fury*, publicado em 1929. Os versos de Shakespeare constam da quinta cena do quinto ato de *Macbeth*: “Life’s but a walking shadow; a poor player,/ That struts and frets his hour upon the stage,/ And then is heard no more: it is a tale/ Told by an idiot, full of sound and fury,/ Signifying nothing” (SHAKESPEARE, 1977, p. 154). Na tradução de Carlos Alberto Nunes: “[...] A vida é apenas/ uma sombra ambulante, um pobre cômico/ que se empavona e agita por uma hora/ no palco, sem que seja, após, ouvido;/ é uma história contada por idiotas,/ cheia de fúria e muita barulheira/ que nada significa” (SHAKESPEARE, 1998, p. 131). Na tradução de Manuel Bandeira: “[...] Que a vida/ É uma sombra ambulante: um pobre ator/ Que gesticula em cena uma hora ou duas,/ Depois não se ouve mais; um conto cheio/ De bulha e fúria, dito por um louco,/ Significando nada” (SHAKESPEARE, 1989, p. 111).

Na cena da praia com o filho e o cachorro, aliás, no fim Duarte corre atrás do filho que corre atrás do cão que corre atrás de Duarte (p. 107). Esse Duarte que corre do cachorro é o mesmo que pouco depois se identifica com um gato, ao falar da relação que teve com Rosane: “Passei por este apartamento como um gato, a me esgueirar entre os objetos da dona” (p. 108-109). A comparação tem um antecedente importante no livro. Já nos primeiros capítulos, o leitor fica sabendo que Duarte teve um gato, ou talvez gata, presente de Maria Clara (cf. p. 34). O gato não vive mais porque caiu (ou se lançou) da janela do apartamento: “Eu ficava puto quando o gato unhava o jornal e mijava em cima, agora tenho saudade dele. Há quem diga que os angorás são suicidas, já a diarista garante que ele saltou atrás de um beija-flor” (p. 14). Como o pai de Duarte, o gato prefigura o suicídio e desse modo reforça o espelhamento com o protagonista. Mas o que completa mesmo essa correspondência é a oposição que se tensiona no jogo entre cão e gato. No sonho do avião, vendo a cidade da janela, entre as coisas que Duarte observa aparecem “um gato eriçado, um olho de cão” (p. 16), e os dois podem até ficar despercebidos do leitor, em meio às outras várias coisas que apelam à atenção no episódio. Agora, se o gato em certa medida projeta Duarte no livro, cabe perguntar quem o cão projeta, sempre em certa medida. A resposta deve levar ao então presidente Jair Bolsonaro, sem prejuízo da ambiguidade inerente à construção simbólica, e sem ofensa à comunidade simpática dos labradores.

Dois argumentos devem ser acrescentados, a fim de sustentar essa interpretação: o primeiro decorre da representação manifesta de Bolsonaro em *Essa gente*. Num dos primeiros capítulos, o assunto é a estátua dourada em tamanho natural que Rosane encosta à janela do apartamento no Leblon, para ser vista, e na qual pendura uma faixa verde-amarela, isto é, a presidencial (p. 13). Depois, em capítulo avançado, Duarte chega a agarrar a estátua pelo pescoço e a derrubá-la com um golpe de judô (p. 110). Mais tarde, num dos momentos mais críticos do personagem, sem poder escrever e dormindo muito, diz que “sonhava com o presidente da República” (p. 170). Não há outro referente possível aí, dado o contexto. Quer dizer, não há dificuldade em reconhecer as referências diretas a Bolsonaro, nas representações unívocas que se apresentam, mas é preciso ver

também, por isso mesmo, a representação indireta e equívoca no cão, por exemplo, quando o passeador de Faulkner, no início do romance, mostra ao porteiro do prédio de Maria Clara “o saquinho plástico cheio de cocô” (p. 8). Ora, após o ataque que sofreu durante a campanha à presidência, a facada no abdome, Bolsonaro teve que carregar uma bolsa de colostomia, entre setembro de 2018 e janeiro de 2019. A analogia é engenhosa e irrecusável num certo sentido. Que a turbulência de Faulkner pareça apenas espontaneidade é coerente com a estratégia simbólica. O outro argumento tem a ver com circunstâncias bastante concretas da época da redação do romance. Notadamente vinculado à esquerda, Chico Buarque não só foi hostilizado em diferentes ocasiões durante o período em que se afirmou no país a nova extrema direita, como também foi desmerecido pelo próprio Jair Bolsonaro.³ Responder às grosserias com agudeza de espírito e não poupar o presidente da investida derrisória do poeta não espanta por essas e outras tantas razões. Os lugares que ocupam no espaço público, ademais da condição simbólica, dão à investida igualmente um sentido que ultrapassa a ideia de revide pessoal.

É próprio, porém, à representação simbólica que um significado não se imponha sobre outros. Mesmo Faulkner tem bons momentos no livro. O cão simultaneamente é e não é o que pode ser no contexto. Considerando a narrativa como um todo e como suas representações integram um repertório cultural a depender da leitura, a presença do cão implica não apenas os sentidos construídos na relação que estabelece com o presente. Na história das representações visuais, como símbolo ou atributo, a ambivalência justamente caracteriza a significação da imagem do cachorro nos seus diferentes usos, da fidelidade à inimizade, por vezes subentendendo também a morte e os mundos inferiores (cf. KRETSCHMER, 2019, p. 195-98). Além disso, a representação do cão é ligada à melancolia, pelo menos

³ Em outubro de 2019, o então presidente fez pouco caso do Prêmio Camões concedido à obra de Chico Buarque naquele ano, dizendo que assinaria o diploma da premiação até 31 de dezembro de 2026, isto é, até o fim de um hipotético segundo mandato sequencial.

desde a famosa gravura de Albrecht Dürer, *Melencolia I*.⁴ Sem pretender forçar com isso a nota, a presença do cão em *Essa gente* tem mais essa possibilidade: acusar na composição do quadro narrativo um sentido melancólico latente.⁵ O próprio riso e a atitude irônica não são refratários à melancolia, ao contrário disso.⁶ Mas o interesse dessa combinação em *Essa gente* concerne à tática de vestir com falso colorido a infelicidade instaurada e a tragédia a caminho. Como foi dito, a alguns costuma surpreender o suicídio no fim. Isso ocorre porque a gravidade da melancolia no personagem é disfarçada pela condução leve do texto e porque os sinais de que se encontra em fim de linha podem ser negados ao personagem que age com displicência. Com o auge da crise nos últimos capítulos, a melancolia e a inclinação para a morte vêm à tona com outra evidência. Na passagem que afirma dormir noite e dia, e sonhar com o presidente, também se veem “olheiras fundas” e “barba por fazer”, e a menção de que examina às vezes o revólver da Maria Clara, que, por precaução, guardou em casa (p. 170). Nessa altura, a crise do artista é total. Com as visitas de Rebekka, até renova um pouco o fôlego, mas será também Rebekka quem, no livro dentro do livro, percebe no apartamento as paredes por pintar, os alimentos vencidos na geladeira e as flores mortas no peitoril. No sonho que teve alguns capítulos antes, a última modalidade de nado que praticou foi um mergulho vertical na companhia de uma Rebekka que o leva da piscina às profundezas do mar e o prepara, como diz, para “deparar com o *deep blue*” (p. 160). A melancolia de toda forma era já uma realidade no início do romance, em referência pontual, mas significativa, na entrada de 31 de janeiro de 2019: “com

⁴ Nesta, por entre os objetos que se aglomeram no quadro, aos pés do anjo meditativo se vê um cão. O conjunto alegórico da gravura *Melencolia I* foi objeto de muitos estudos, o principal deles sendo *Saturn and melancholy* (1964), de Raymond Klibansky, Erwin Panofsky e Fritz Saxl. A significação melancólica do cão na imagem foi também investigada por Walter Benjamin em *Ursprung des deutschen Trauerspiels* (1928). Para Benjamin, a presença do cão na gravura ganha ambivalência por ele aparecer dormindo. Ele afirma que “os maus sonhos vêm do baço [onde seria produzida a bile negra], mas os sonhos proféticos são também privilégio do melancólico” (BENJAMIN, 1984, p. 175). Não seria impossível ler os constantes sonhos de Duarte como efeito da melancolia, tendo em vista seus conteúdos ambivalentes.

⁵ Neste enquadramento, também o nome Duarte pode aludir a dom Duarte, ou Duarte I de Portugal, o chamado “rei-filósofo”, autor do mais antigo manuscrito em língua portuguesa dedicado a refletir sobre a melancolia, o *Leal conselheiro* (1438).

⁶ Como sabem os leitores de Machado de Assis, por exemplo. Mas a relação remonta à Antiguidade, à suposição de Hipócrates, por exemplo, de que o riso de Demócrito fosse consequência da bile negra (STAROBINSKI, 2016, p. 129). O aproveitamento literário dessa tradição foi estudado por Sergio Paulo Rouanet em *Riso e melancolia: A forma shandiana em Sterne, Diderot, Xavier de Maistre, Almeida Garrett e Machado de Assis*.

alguma melancolia, desço a ladeira até o calçadão da praia, onde o sol da manhã me pega de frente e bate nas fachadas espelhadas dos edifícios da orla” (p. 25). É significativa porque associa no trecho a melancolia do personagem com a vivência da cidade. Na principal referência ao estado melancólico do personagem, no capítulo datado de 20 de fevereiro de 2019, a protagonista é a cidade, embora Duarte esteja no apartamento e não abra as janelas, imagina a cidade como um corpo doente, compara a cidade com a própria mãe doente, e recorre à anáfora (“sei que...”) para enumerar o que dá ao Rio de Janeiro atual um aspecto péssimo, incluindo a polícia que atira para matar, os meninos que nadam no esgoto, pessoas que se jogam dos viadutos, peixes mortos na lagoa e o próprio mar, que “às vezes acorda manchado de preto” (p. 48), como se a tinta da melancolia empastasse o horizonte.

Essa correlação entre o escritor abatido e a visão da cidade atual talvez seja a nostalgia do que foi a cidade, isto é, o tipo de melancolia conhecido também como *Heimweh*, saudade de casa, *desiderium patriae* (cf. STAROBINSKI, 2016, p. 207). Como diz no trecho: “Apesar de tudo, assim como venero a mulher incauta que me deu à luz, estarei condenado a amar e cantar a cidade onde nasci” (p. 48). Mas assim como é morta a mãe que Duarte venera, e assim como o papel maternal que Maria Clara talvez pudesse desempenhar no lugar não vai ter vez com a partida desta para Lisboa acompanhada da nova namorada, também a cidade não voltará a ser como antes, e a que o romancista mesmo assim canta porque está fadado a cantar é um Rio piorado, conflagrado a tal ponto, que solicita a memória do que um dia pôde inspirar. A história dos *castrati* tem essa função, ao remeter à “tragédia carioca” de *Orfeu da Conceição* (1956),⁷ e com isso a uma ideia de anos dourados da cultura brasileira que se modernizava no Rio de Janeiro com o desenvolvimento da bossa nova e o drama de Vinicius de Moraes encenado pelo Teatro Experimental do Negro. O que aparecia como solução estética sofisticada, idealizando a superação das contradições sociais pela mistura de mitologia clássica com samba, vira paródia em *Essa gente* na educação musical de Everaldo Canindé, que começa cantando hino evangélico e vai “alcançar o sublime nas árias de

⁷ As remissões ocorrem também com a citação de versos da canção “Manhã de Carnaval”, de Luiz Bonfá e Antônio Maria, trilha sonora de *Orfeu negro*, nos capítulos de 24 de março, 12 de maio e 2 de julho de 2019.

Mozart” (p. 7), sofrendo castração para não deixar de entreter com a voz angélica os pequenos clubes da elite carioca no papel de solista do Orfeão Nossa Senhora de Fátima. Na entrada de 2 de abril de 2019, a apresentação do Orfeão é alçada à condição de alegoria: trinta e dois *castrati* acompanhando o mais jovem talento Ezequiel da Babilônia (morro onde foi gravado o filme *Orfeu negro*, de Marcel Camus) na execução do Hino Nacional para uma plateia formada por ministros, embaixadores, herdeiros da Casa Imperial, autoridades militares e eclesiásticas, que, ao lado do governador do Rio, prestigiam o lançamento da campanha O Futuro É Hoje (p. 85). Claro, esse futuro é nenhum, sendo hoje, e também é no livro uma articulação em perspectiva do passado: hoje é o futuro do Rio de d. João VI, lembrado no texto com as referências ao primeiro romance de Duarte, *O Eunuco do Paço Real*, e hoje é o futuro do Rio cartão-postal dos anos 1950, lembrado com *Orfeu da Conceição*.

Neste ponto de chegada que é um hoje sem futuro, o grupo de pagode na festa do salva-vidas canta: “Se liga, vagabundo/ O justiceiro tá na área/ É chumbo grosso, é chumbo grosso/ É trezoitão, fuzil, metralha” (p. 145). Como se vê, o sentido é estrito: o que sugere não se distancia muito do que diz, e o que diz acossa a imaginação. Noutra passagem, Duarte imagina como seria “esboçar um conto pelo prisma de um general” (p. 151), um que estivesse imóvel, observando a praia como a estátua dourada no apartamento de Rosane: “Seria composto de frases objetivas, desprovidas de ornatos. Sem condicionais. São 15h27 de uma segunda-feira” (p. 151). Duarte até constrói algumas dessas frases, como “é isso o Brasil” ou “viado a dar com pau” (p. 152), mas logo descarta o imaginário autor de linhas retas. O contraste com o método preferido em *Essa gente* é grande, tanto na letra cantada pelo grupo de samba quanto na literatura do general. Quer dizer, a qualidade da construção e a trama dos sentidos que *Essa gente* desenvolve parecem contrapor uma opção discursiva, logo reflexiva, ao pensamento literal e à regra naturalista, ao raciocínio curto e à falta de imaginação, que são também formas de violência definidoras do presente. Se a elaboração do romance como romance difícil de elaborar puder corresponder à representação de um estilo que maturou no auge do bolsonarismo, eis uma das justificativas para os usos do humor, das sutilezas e séries simbólicas. No modo como investe de camadas e

meandros o texto reside possivelmente o principal ganho da contrapartida que *Essa gente* oferece à época.

REFERÊNCIAS

ANDRADE, Carlos Drummond de. "Consolo na praia". In: *Poesia 1930-62*. Ed. crítica preparada por Júlio Castañon Guimarães. São Paulo: Cosac Naify, 2012, p. 432.

BENJAMIN, Walter. *Origem do drama barroco alemão*. Tradução de Sergio Paulo Rouanet. São Paulo: Brasiliense, 1984.

BUARQUE, Chico. *Essa gente*. São Paulo: Companhia das Letras, 2019.

BUTZER, Günter; JACOB, Joachim. *Metzler Lexikon literarischer Symbole*. Stuttgart; Weimar: Metzler, 2008.

KRETSCHMER, Hildegard. *Lexikon der Symbole und Attribute in der Kunst*. Stuttgart: Reclam, 2019.

PERRONE-MOISÉS, Leyla. *Mutações da literatura no século XXI*. São Paulo: Companhia das Letras, 2016.

SHAKESPEARE, William. *Macbeth*. Edição de Kenneth Muir (Arden Edition). London: Methuen & Co., 1977.

SHAKESPEARE, William. *Macbeth*. Tradução de Carlos Alberto Nunes. Rio de Janeiro: Ediouro, 1998.

SHAKESPEARE, William. *Macbeth*. Tradução de Manuel Bandeira. São Paulo: Brasiliense, 1989.

STAROBINSKI, Jean. *A tinta da melancolia: Uma história cultural da tristeza*. Tradução de Rosa Freire d'Aguiar. São Paulo: Companhia das Letras, 2016.

Daniel Bonomo é professor de literatura brasileira da Faculdade de Letras da Universidade Federal de Minas Gerais (FALE-UFMG), membro integrado ao Instituto de Estudos de Literatura e Tradição da Universidade Nova de Lisboa (IELT-NOVA), e editor na revista *Pandaemonium Germanicum* (FFLCH-USP). Autor de *Impaciência do conhecimento: Aproximações aos Sonâmbulos de Hermann Broch* (FFLCH, 2015), e coorganizador de *Aberto para balanço: Ensaios de revisão crítica do modernismo brasileiro* (Fino Traço, 2022). E-mail: drbonomo@gmail.com. ORCID: 0000-0003-4516-7683