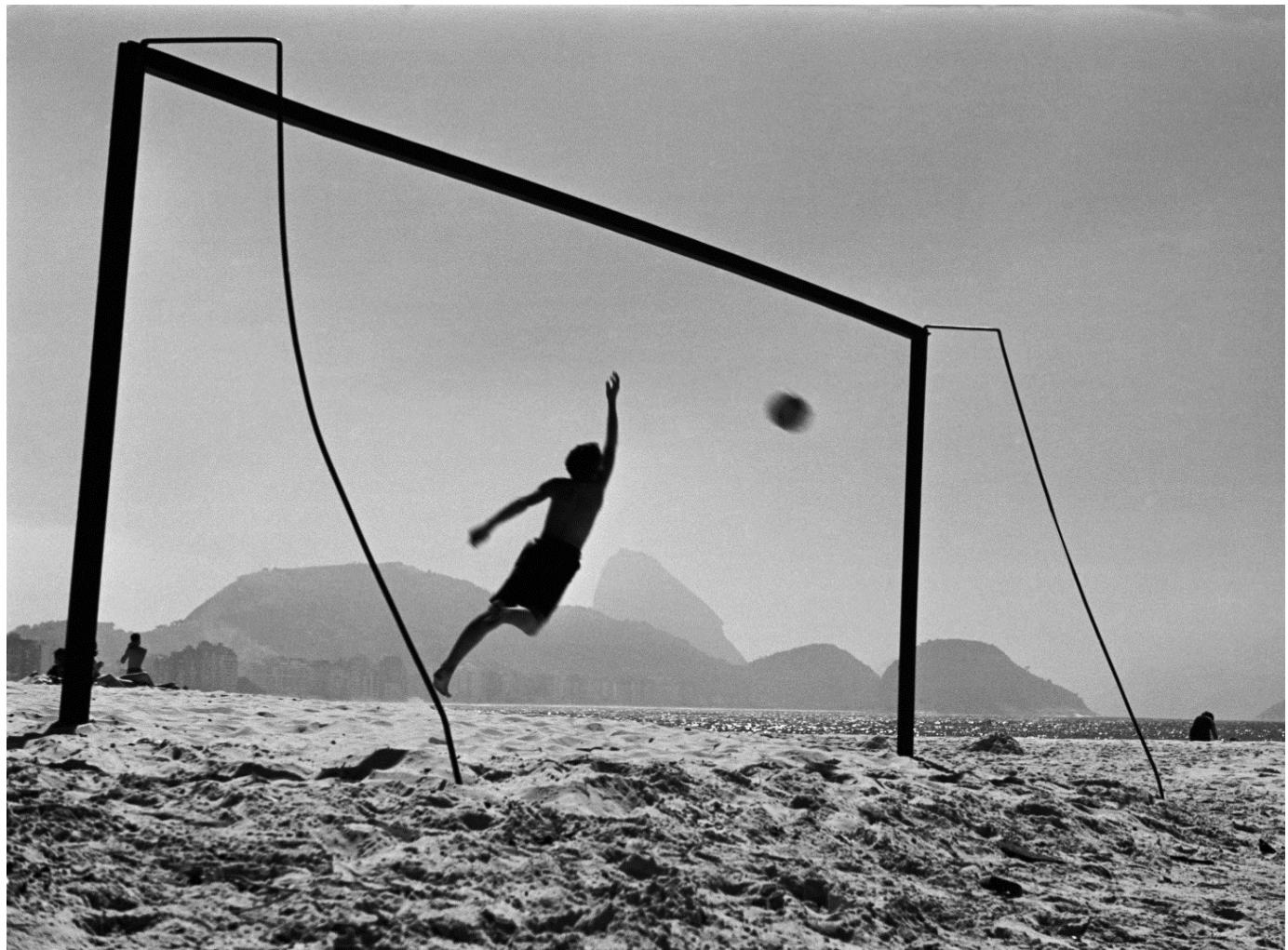


Literatura e Sociedade

Revista do Departamento de Teoria Literária e Literatura Comparada



**ROMANCE. CONTO. MEMÓRIA. TEATRO.
HOMENAGEM A CHICO BUARQUE**

Literatura e Sociedade

ROMANCE. CONTO. MEMÓRIA. TEATRO.
HOMENAGEM A CHICO BUARQUE



Universidade de São Paulo

Reitor Carlos Gilberto Carlotti Junior

Vice-Reitora Maria Arminda do Nascimento Arruda



Faculdade de Filosofia, Letras e Ciências Humanas

Diretor Paulo Martins/Adrián Pablo Fanjul

Vice-Diretora Ana Paula Torres Megiani/ Silvana de Souza Nascimento



Departamento de Teoria Literária e Literatura Comparada

Chefe Ana Paula de Souza e Sá Pacheco

Vice-chefe Marta Kawano

Apoio:

Edital do Programa de Apoio às Publicações Científicas Periódicas da USP

Literatura e Sociedade – n. 40 (2024.2) – Semestral

São Paulo: USP /FFLCH /DTLLC

Av. Prof. Luciano Gualberto, 403, sl. 35, 05508-900

ISSN 1413-2982 (do n.1 ao n.14)

eISSN: 2237-1184 (a partir do n.15)

CDD 801.3

Licença:

1. Literatura e sociedade. 2. Teoria literária. 3. Literatura comparada.

I. Universidade de São Paulo. Faculdade de Filosofia, Letras e Ciências Humanas

Departamento de Teoria Literária e Literatura Comparada.

Projeto gráfico original de Carlito Carvalhosa (n. 1 a 4). Projeto de capa e miolo para os números 5 e 6 de Cláudio Weber Abramo. Projeto de capa e adaptação de miolo de n. 7 a 40 de Maria Augusta Fonseca.

Fontes: Famílias Book Antiqua, Cinzel, Futura e ITC Berkeley

A revista segue as diretrizes do Committee on Publications Ethics e garante aos autores dos artigos os direitos autorais e os direitos de publicação sem restrições.

Imagen da capa: Thomaz Farkas, Praia de Copacabana, Rio de Janeiro, RJ, 1947. Acervo Instituto Moreira Salles/Coleção Thomaz Farkas.

COMISSÃO EDITORIAL

Anderson Gonçalves da Silva
Universidade de São Paulo, Brasil
Edu Teruki Otsuka
Universidade de São Paulo, Brasil
Maria Augusta Fonseca
Universidade de São Paulo, Brasil

ASSISTENTE EDITORIAL

(DIAGRAMAÇÃO;
DOCUMENTAÇÃO, PUBLICAÇÃO,
INDEXAÇÃO E DIVULGAÇÃO)

Jéssica Rosa de Matos
Universidade de São Paulo, Brasil

CONSELHO EDITORIAL /EDITORES CIENTÍFICOS

Adelia Bezerra de Meneses, Universidade Estadual de
Campinas, Brasil
Anderson Gonçalves da Silva, Universidade de São
Paulo, Brasil
Andrea Saad Hossne, Universidade de São Paulo, Brasil
Antonio Marcos Vieira Sanseverino, Universidade
Federal do Rio Grande do Sul,
Brasil
Ariovaldo Vidal, Universidade de São Paulo, Brasil
Aurora Fornoni Bernardini, Universidade de São Paulo, Brasil
Beatriz Sarlo, Universidad de Buenos Aires, Argentina
Betina Bischof, Universidade de São Paulo, Brasil
Cleusa Rios Pinheiro Passos, Universidade de São Paulo, Brasil
Cláudia Maria Vasconcellos, Universidade de São
Paulo, Brasil
Davi Arrigucci Jr., Universidade de São Paulo, Brasil
Edu Teruki Otsuka, Universidade de São Paulo, Brasil
Fabio de Souza Andrade, Universidade de São Paulo, Brasil
Fernando Baião Viotti, Universidade de São Paulo, Brasil
Homero José Vizeu Araújo, Universidade Federal do
Rio Grande do Sul, Brasil
Ismail Xavier, Universidade de São Paulo, Brasil
Jacques Leenhardt, École des Hautes Études en Sciences Sociales,
França
John Gledson, The Liverpool University, Inglaterra
Jorge de Almeida, Universidade de São Paulo, Brasil
Ligia Chiappini Moraes Leite, Universidade de São Paulo, Brasil
Marcelo Pen Parreira, Universidade de São Paulo, Brasil
Maria Augusta Fonseca, Universidade de São Paulo,
Brasil
Marcos Piason Natali, Universidade de São Paulo, Brasil
Marcus Vinicius Mazzari, Universidade de São Paulo,
Brasil
Maria da Conceição Coelho Ferreira, Université Lyon 2,
França,
Marta Kawano, Universidade de São Paulo, Brasil
Pedro Serra, Universidad de Salamanca, Espanha
Rita Olivieri-Godet, Université Rennes 2, França
Roberto Schwarz, Universidade Estadual de Campinas,
Brasil
Roberto Zular, Universidade de São Paulo, Brasil
Samuel Titan Jr., Universidade de São Paulo, Brasil
Sandra Guardini Teixeira Vasconcelos, Universidade de São
Paulo, Brasil
Sandra Nitrini, Universidade de São Paulo, Brasil
Sérgio Alcides Pereira do Amaral, Universidade Federal de
Minas Gerais, Brasil
Teresa de Jesus Pires Vara, Universidade de São Paulo, Brasil
Viviana Bosi, Universidade de São Paulo, Brasil
Walnica Nogueira Galvão, Universidade de São Paulo, Brasil

IN MEMORIAM

Antonio Candido, Universidade de São Paulo, Brasil
Benedito Nunes, Universidade Federal do Pará /Universidade de São Paulo, Brasil
Boris Schnaiderman, Universidade de São Paulo, Brasil
Eduardo Vieira Martins, Universidade de São Paulo, Brasil
Fredric Jameson, Duke University, EUA
João Alexandre Barbosa, Universidade de São Paulo,
Brasil Joaquim Alves de Aguiar, Universidade de São Paulo,
Brasil Lucilla Ribeiro Bernardet, Universidade de São Paulo,
Brasil
Marlyse Meyer, Centro Brasileiro de Estudos da América Latina – Universidade de
São Paulo, Brasil
Modesto Carone Neto, Universidade de São Paulo, Brasil
Roberto Ventura, Universidade de São Paulo, Brasil

SUMÁRIO

07. EDITORIAL

ANDERSON GONÇALVES DA SILVA, EDU TERUKI OTSUKA,
MARIA AUGUSTA FONSECA (org.)

ROMANCE. CONTO. MEMÓRIA. TEATRO. HOMENAGEM A CHICO BUARQUE

MARIA AUGUSTA FONSECA
ORGANIZADORA

• PONTAS DE LANÇA

12• A FAZENDA BRASIL — ALGUNS COMENTÁRIOS SOBRE *FAZENDA MODELO*
IVONE DARÉ RABELLO

28• A RESISTÊNCIA DA FORÇA LITERÁRIA DE *ESTORVO*
CECÍLIA DE ALMEIDA SALLES

40• PELO OLHO MÁGICO DE *ESTORVO*: FORMA E PROCESSO SOCIAL EM
CHICO BUARQUE
JOÃO VITOR ALENCAR

55• UM ROMANCE DE CHICO BUARQUE
ROBERTO SCHWARZ

61• *BENJAMIM*, BENJAMIN: ROMANCE, HISTÓRIA E MELANCOLIA DE
ESQUERDA
MARCELO RIDENTI

86• *BENJAMIM* (1995), DE CHICO BUARQUE: AMNÉSIA OPORTUNA, ATRAÇÃO
FATAL E LIRISMO PÉRFIDO EM SAGA CARIOLA
HOMERO VIZEU ARAÚJO E JULIANE VARGAS WELTER

• QUEM NARRA?

102• UMA LEITURA DE *BUDAPESTE*
BETINA BISCHOF

121• COMO PROGREDIR DE SOMBRA: O HERÓI DE *BUDAPESTE*
SÉRGIO ALCIDES

136• CETIM LARANJA SOBRE FUNDO ESCURO
ROBERTO SCHWARZ

144• ALEGORIAS DO BRASIL EM *LEITE DERRAMADO*
MARIA AUGUSTA FONSECA

• UM ROMANCE E QUATRO ESCRITOS

163• MANUEL DUARTE, O ANTI-HERÓI DE NOSSA GENTE —
SOBRE *ESSA GENTE* DE CHICO BUARQUE
MARIO CÁMARA

177• VIDA COTIDIANA, PARANOIA E TERROR EM CHICO
BUARQUE
TIAGO FERRO

186• PRESENTE, CLASSE E LITERATURA: NOTAS SOBRE O VALOR LITERÁRIO
DE *ESSA GENTE*, DE CHICO BUARQUE
ALEXANDRE PILATI

199• NO TEMPO DO CÃO: UMA LEITURA DE *ESSA GENTE*
DANIEL BONOMO

• RELATOS BREVES

217• AS DERIVAS DA HISTÓRIA, AS RUÍNAS DO PRESENTE E A
FANTASMAGORIA DO PASSADO NA OBRA DE CHICO BUARQUE
ETTORE FINAZZI-AGRÒ

227• UMA MULHER DESCONCERTANTE E UM BICHO PENSATIVO. CHICO
BUARQUE LEITOR DE CLARICE LISPECTOR
LUCA BACCHINI

249• MATÉRIA BRASILEIRA E RADICALISMO EM *ANOS DE CHUMBO E OUTROS CONTOS*
DENILSON CORDEIRO

273• NARRATIVAS CURTAS E LEITOR NO PAÍS MODERNO DE NASCENÇA
SALETE DE ALMEIDA CARA

• PÉRIPLOS IMAGINÁRIOS

291• *PAREDES ERAVAM FEITAS DE LIVROS*: SOBREPOSIÇÕES ESPECTRAIS NA FICÇÃO DE CHICO BUARQUE

CLARA ROWLAND

• INTERMEZZO AUTOBIOGRÁFICO

304• O IRMÃO AUSENTE

VERA CHALMERS

313• *O IRMÃO ALEMÃO*: A FICÇÃO COMO MÉTODO

IRIS KANTOR

326• A VERDADE DA INVENÇÃO: VESTÍGIOS DO PRESENTE NO PASSADO — A CONSTRUÇÃO DA MEMÓRIA EM *BAMBINO A ROMA*, DE CHICO BUARQUE

EDU TERUKI OTSUKA E IVONE DARÉ RABELLO

• A PALAVRA ENCENADA

345• DISSONÂNCIA E DISSIDÊNCIA: A DRAMATURGIA MUSICAL DE CHICO BUARQUE

CHARLES PERRONE

362• REVISITANDO *RODA VIVA*

INÁ CAMARGO COSTA

372• CALABAR OU O SILÊNCIO

ADELIA BEZERRA DE MENESES

391• A GRANDE MERETRIZ NA *ÓPERA DO MALANDRO*: ENTRE CIVILIZAÇÃO E BARBÁRIE

ANA LUIZA ANDRADE

410• A CENA DA CONTRADIÇÃO NO TEATRO DE CHICO BUARQUE: O GESTO DAS CANÇÕES

JÉ OLIVEIRA E NINA NUSSENZWEIG HOTIMSKY

434• FUNÇÕES DO LIRISMO NAS CANÇÕES DE CENA

MARIA SILVIA BETTI

EDITORIAL

<http://dx.doi.org/10.11606/issn.2237-1184.v0i40p07-10>

**Anderson Gonçalves da Silva
Edu Teruki Otsuka
Maria Augusta Fonseca**

Em homenagem ao escritor Chico Buarque, “Prêmio Luís de Camões de Literatura” (atribuído em 2019 e entregue em 2023, por óbvios motivos políticos), a revista *Literatura e Sociedade* 40 reúne diversos ensaístas do Brasil e do exterior para discutir sua obra ficcional, com escolhas definidas pelos participantes sobre romance, conto, autobiografia, dramaturgia, abordados de diferentes perspectivas críticas. Os textos foram distribuídos em sete segmentos: **1. PONTAS DE LANÇA**. Esse primeiro bloco congrega ensaios sobre os três primeiros romances do escritor, com “A fazenda Brasil — Alguns comentários sobre *Fazenda Modelo*” de IVONE DARÉ RABELLO; “A resistência da força literária de *Estorvo*” de CECÍLIA DE ALMEIDA SALLÉS; “Pelo olho mágico de *Estorvo*: forma e processo social em Chico Buarque” de JOÃO VITOR ALENCAR. Sobre *Estorvo*, inclui também a reprodução de um ensaio pioneiro de ROBERTO SCHWARZ, “Um romance de Chico Buarque”. O bloco se completa com ensaios de MARCELO RIDENTI, “*Benjamim*, Benjamin: romance, história e melancolia de esquerda”, e de HOMERO VIZEU ARAÚJO e JULIANE VARGAS WELTER, “*Benjamim* (1995), de Chico Buarque: Amnésia oportuna, atração fatal e lirismo pérfido em saga carioca.” **2. QUEM NARRA?** Esse tópico contempla quatro ensaios sobre duas obras: “Uma leitura de *Budapeste*” de BETINA BISCHOF; “Como progredir de sombra: o herói de *Budapeste*” de SÉRGIO ALCIDES; “Cetim laranja sobre fundo escuro” (reprodução de resenha da primeira hora de *Leite derramado*), em mais uma leitura de ROBERTO SCHWARZ; e “Alegorias do Brasil em *Leite derramado*” de MARIA AUGUSTA FONSECA. **3. UM ROMANCE E VÁRIOS ESCRITOS**

contempla: “Manuel Duarte, o anti-herói de nossa gente — Sobre *Essa gente* de Chico Buarque” de MARIO CÁMARA; “Vida cotidiana, paranoia e terror em Chico Buarque” de TIAGO FERRO; “Presente, classe e literatura: notas sobre o valor literário de *Essa gente*, de Chico Buarque” de ALEXANDRE PILATI; e, “No tempo do cão: Uma leitura de *Essa gente*” de DANIEL BONOMO. **4. RELATOS BREVES** apresenta: “As derivas da história, as ruínas do presente e a fantasmagoria do passado na obra de Chico Buarque” de ETTORE FINNAZI-AGRÒ; “Matéria brasileira e radicalismo em *Anos de chumbo e outros contos*” de DENILSON CORDEIRO; “Narrativas curtas e leitor no país moderno de nascença” de SALETE DE ALMEIDA CARA; e, “Uma mulher desconcertante e um bicho pensativo. Chico Buarque leitor de Clarice Lispector” de LUCA BACCHINI. **5. PÉRIPLOS IMAGINÁRIOS** contém “Paredes eram feitas de livros: sobreposições espetrais na ficção de Chico Buarque” de CLARA ROWLAND. **6. INTERMEZZO AUTOBIOGRÁFICO.** Esta parte tem como foco “O irmão ausente” de VERA CHALMERS; e, “*O irmão alemão*: a ficção como método” de IRIS KANTOR. Também acolhe a mais recente publicação do artista em “A verdade da invenção: vestígios do presente no passado — A construção da memória em *Bambino a Roma*, de Chico Buarque”, um ensaio de dupla mão escrito por EDU TERUKI OTSUKA e IVONE DARÉ RABELLO. **7. A PALAVRA ENCENADA.** Esse último segmento aborda a dramaturgia de Chico Buarque, acolhendo várias perspectivas críticas: “Dissonância e dissidência: a dramaturgia musical de Chico Buarque” de CHARLES PERRONE; “Revisitando *Roda viva*” de INÁ CAMARGO COSTA; “Calabar ou o silêncio” de ADELIA BEZERRA DE MENESSES; “A grande meretriz na *Ópera do Malandro*: entre civilização e barbárie” de ANA LUIZA ANDRADE; “A cena da contradição no teatro de Chico Buarque: o gesto das canções” de JÉ OLIVEIRA e NINA NUSSENZWEIG HOTIMSKY; e, “Funções do lirismo nas canções de cena: aspectos da dramaturgia musical em Chico Buarque” de MARIA SILVIA BETTI.

Nossos agradecimentos aos(as) ensaístas colaboradores(as), acima mencionados e à família de THOMAZ FARKAS (1924-2024) por autorizar a reprodução da foto que ilustra a capa deste número 40 de *Literatura e Sociedade* (Praia de Copacabana, Rio de Janeiro, 1947. Acervo Instituto Moreia Salles — Coleção Thomaz Farkas).

Agradecemos, ainda, a estagiária Jéssica Rosa De Matos (graduanda de Letras da FFLCH-USP), responsável pela diagramação, publicação e divulgação desta edição da revista *Literatura e Sociedade*, acompanhando com profissionalismo os padrões estabelecidos pela revista.

Comissão Editorial

Anderson Gonçalves da Silva doutorou-se em Filosofia pela Universidade de São Paulo, com a tese *A imaginação e seus usos: a propósito da simbolização em Schelling* (2009). Atua como professor do Departamento de Teoria Literária e Literatura Comparada da Faculdade de Filosofia, Letras e Ciências Humanas da Universidade de São Paulo. Traduziu *A teoria da revolução no jovem Marx*, de Michael Löwy (2012) e “A felicidade do homem antigo”, de Walter Benjamin (2001). Escreveu o capítulo “Serras da desordem, uma forma contemporânea”, do livro *Marxismo e produção simbólica: periferia e periferias* (2013). Contato: andergon@usp.br

Edu Teruki Otsuka é professor doutor do Departamento de Teoria Literária e Literatura Comparada da Universidade de São Paulo. É autor de *Marcas da catástrofe: experiência urbana e indústria cultural* e Rubens Fonseca, João Gilberto Noll e Chico Buarque (2001) e de *Era no tempo do rei: atualidades das Memórias de um sargento de milícias* (2016). Contato: eduotsuka@usp.br

ORCID: <https://orcid.org/000-0002-5283-6251>

Maria Augusta Fonseca. Prof. Sênior Livre-Docente da USP. Livros: *Palhaço da burguesia — Serafim Ponte Grande e o universo do circo* (1979); *Oswald de Andrade — Biografia*. (1990) (2008); *Por que ler Mário de Andrade* (2013). Ensaios: “A carta pras icamiabas”. (1988); “Tai: é e não é. *Cancioneiro Pau Brasil*. (2003-2004); “Fósforo aceso: um poema minúsculo, um poeta sagaz” (2021). Participa de *Oswald de Andrade Obra incompleta* (org. Jorge Schwartz), (EDUSP, 2021-2, 2 vols.): 1. *Edições críticas de Memórias sentimentais de João Miramar e de Serafim Ponte Grande*. 2. Ensaios sobre as duas obras. Participa de *Modernismos 1922-2022*. (org. Gênesis Andrade) (Comp. das Letras, 2022). Ensaísta e org.: *Lirismo+Crítica+Arte=Poesia (Um século de Pauliceia desvairada)* (SESC, SP, 2022). Contato: mabfonseca@usp.br

ORCID: <https://orcid.org/0000-0003-2738-9485>

PONTAS DE LANÇA

A FAZENDA BRASIL: ALGUNS COMENTÁRIOS SOBRE *FAZENDA MODELO*

<http://dx.doi.org/10.11606/issn.2237-1184.v0i40p12-27>

Ivone Daré Rabello

RESUMO

O ensaio busca comentar a novela de Chico Buarque, *Fazenda Modelo*, de 1974, a partir de sua relação com os anos de chumbo e a partir da avaliação de suas funções (ideológica, social e estética).

PALAVRAS-CHAVE: Chico Buarque; *Fazenda Modelo*; anos de chumbo e produção literária; função e valor da obra literária.

ABSTRACT

The essay intents to comment on Chico Buarque's short novel, *Fazenda Modelo*, published in 1974, based on its relationship with the years of lead and on the evaluation of its functions (ideological, social and aesthetic).

KEYWORDS: Chico Buarque; *Model Farm*; years of lead and literary production; function and value of the literary work.

E

m 1974, com a carreira musical já consagrada, Chico Buarque retorna por um curto período à Itália, onde estivera por quatorze meses em 1969 logo após a decretação do AI-5, em 13 de dezembro de 1968. Aqueles meses tinham sido um autoexílio para o poeta e dramaturgo que se tornara um dos alvos privilegiados da censura, dado o forte teor crítico de sua obra musical e teatral, especialmente com *Roda Viva*, escrita em 1967 e encenada em 1968. À época, a repressão e a violência contra a cultura de esquerda já se acirravam, e não apenas pelos órgãos paramilitares e militares, mas também pelo Comando de Caça aos Comunistas que, em novembro de 1968, durante a segunda temporada da peça, invadiu o Teatro Ruth Escobar em São Paulo, espancou artistas e depredou cenários. Na peça, um ídolo da canção — figura central do espetáculo — muda de nome para agradar ao público, num contexto histórico em que a indústria cultural e televisiva, implementada pela ditadura, ganhava força no Brasil daqueles anos. A transformação da arte em mercadoria de massa, no contexto da sociedade de consumo, destruía a perspectiva de ser dono do próprio destino e como consequência tornava o sujeito um títere dos interesses do mercado¹. Num dado momento, entoava-se a canção “Roda viva”, na qual se denunciava a manipulação

¹ Relembrando rapidamente: Benedito da Silva é transformado em Ben Silver, que é lançado como cantor de ie-ie-iê, mas adere às novas tendências e se torna Benedito Lampião, compositor engajado. Logo, porém, é descartado pela namorada, transformada em ídolo da Tropicália.

ideológica produzida pelos meios de comunicação e o desfibramento daqueles que pensaram alterar o rumo da História:

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.

Dado o forte teor crítico de suas composições e a faixa relativamente ampla de seu público, nos círculos estudantis e, conforme a expressão de Schwarz, “nos santuários da cultura burguesa” (1978, p. 62), Chico Buarque se tornara um dos alvos privilegiados da censura que tinha a televisão e a música popular em sua mira, o que se acentuou após o AI-5². São conhecidas as estratégias de que os compositores se valeram para burlá-la: alusões e metáforas eram elaboradas para enganar os membros dos comitês que recebiam as letras para aprovação ou veto.

² Em “Cultura e política, 1964-1969”, escrito entre 1969 e 1970 (Schwarz, 1978, pp. 61-92), o crítico analisa as consequências do golpe de 1964, quando o povo, “sem armas e organização própria, assistiu passivamente à troca de governos. Em seguida sofreu as consequências: intervenção e terror nos sindicatos, terror na zona rural, rebaixamento geral de salários, expurgos especialmente nos escalões baixos das Forças Armadas, inquérito militar na Universidade, invasão de igrejas, dissolução das organizações estudantis, censura, suspensão de habeas corpus etc. Entretanto, para surpresa de todos, a presença cultural da esquerda não foi liquidada naquela data. [...] *Apesar da ditadura da direita há relativa hegemonia cultural da esquerda no país* (grifo do autor). [...] Nos santuários da cultura burguesa a esquerda dá o tom. Esta anomalia — que agora periclitava, quando a ditadura decretou penas pesadíssimas para a propaganda do socialismo — é o traço mais visível do panorama cultural brasileiro entre 64 e 69” (pp. 61-62). Em fins de 1968 “*a situação volta a se modificar* quando é oficialmente reconhecida a existência de guerra revolucionária no Brasil. Para evitar que ela se popularize, o policialismo torna-se verdadeiramente pesado, com delação estimulada e protegida, a tortura assumindo proporções favorosas, e a imprensa de boca fechada” (p. 72) (grifo meu).

Quando nosso autor retorna ao Brasil em 1970, continua a produzir canções que se tornaram emblemáticas da luta cultural e simbólica contra os anos de chumbo (como “Apesar de você”, de 1970), da denúncia sobre as condições de vida dos trabalhadores e sobre a repressão (em “Construção”, de 1971; “Cálice”, de 1973, e “Sinal fechado”, de 1974, respectivamente), bem como da esperança de transformação (“Quando o carnaval chegar”, de 1972), para citar apenas algumas das mais conhecidas delas. Quando a censura vetava de antemão as músicas que tinham sua assinatura, Chico driblou a proibição, inventando o compositor Julinho da Adelaide, de “Acorda, amor” e “Jorge Maravilha”.

Os impedimentos cada vez maiores naqueles anos de chumbo levaram o compositor a desenvolver um novo projeto. A ida a Itália, em 1974, ainda que por um curto período, permitiu a Chico as condições para a escrita de *Fazenda Modelo*, numa incursão, desta vez, à literatura, sem, porém, abandonar sua produção em música e em teatro. Publicada em 1974, pela Editora Civilização Brasileira, já reconhecida desde os anos 1960 como opositora do regime ditatorial³, a novela teve repercussão limitada se equiparada à recepção das canções. De fato, naqueles anos, o que dava o tom eram os gêneros públicos, e a literatura saía do primeiro plano que ocupara em outros tempos (Schwarz, 1978, p. 80). Talvez se possa pensar que é nesse contexto, em que a censura prestava menos atenção às obras literárias⁴, que Chico Buarque buscou interpretar o que se passava no país desde 1964.

Quando lançada, *Fazenda Modelo* foi comparada a *A revolução dos bichos*, de George Orwell, de 1945. O mero fato de os dois livros se valerem da alegoria para criticar um regime totalitário, porém, não autoriza analogia tão imediata entre eles, dado que o termo de comparação limita-se ao fato de a ambientação de ambos se dar em uma granja — ou numa fazenda — com a presença de animais que agem

³ Neste ensaio, valho-me da edição do Círculo do Livro, de 1976. São Paulo: Abril Cultural e Editorial.

⁴ A censura a obras ficcionais deu-se um pouco mais tarde. *Em câmara lenta*, de Renato Tapajós, publicado em 1977, foi objeto de um processo e seu autor foi preso. Sérgio Fleury alegava que o livro violava a Lei de Segurança Nacional e seria uma apologia da subversão, do terrorismo e da guerrilha. Entre março e abril de 1978, na tramitação do processo de censura, Antonio Cândido foi convocado para apresentar um parecer: “em qualquer nível que me coloque, sou levado a negar que *Em câmara lenta* constitua um incentivo ou sequer um mero exemplo de atividade subversiva. E se fosse necessário extrair dele uma lição, como dos velhos romances alegóricos, eu concluiria que é, antes, o contrário” (cf. Euler de França Belém, “Prisão de Renato Tapajós e censura a romance podem ter sido tentativa de frear outros livros”. *Jornal Opção*, 17/mar/2024).

como humanos. Em Orwell, a fábula sobre o poder traça um arco que vai da revolta dos animais contra o poder tirânico dos homens para então evolver num regime ainda mais despótico que o anterior, o que foi compreendido como crítica feroz contra o stalinismo. Em Chico, a fazenda que dá título ao livro é não apenas a metáfora para o Brasil, mas especialmente a representação de um modelo de desenvolvimento que figura os anos do “milagre brasileiro”, iniciado no ano de 1969, sob a batuta de Delfim Neto, no período de 1967 a 1974 (sob as presidências de Costa e Silva, da Junta Militar e, finalmente, de Emílio Médici). Além disso, o centro do enredo não é a revolta dos que são oprimidos pelo regime, mas justamente o contrário: a adesão de quase todos ao modelo de desenvolvimento.

Mas a alegoria de *Fazenda Modelo* se coloca como sátira política daqueles anos de chumbo, adotando pontos de vista diversos em sua avaliação, o que exige do leitor o cuidado para distinguir o que é a exaltação acrítica das transformações — que, em geral, tende a beirar a paródia —, a denúncia cifrada da violência institucional, ou, ainda, o dúvida relato de quem parece visar a deixar gravada na História a truculência ocorrida, muitas vezes sob a anuência daqueles que, manipulados, acreditam nas promessas oferecidas pelos poderosos.

É assim que o suposto autor intradiegético é o boi Lubino. Ele dedica o livro a sua “estimada esposa”, Latucha, de fato a irmã a quem desejava sexualmente. Ao longo da trama revela-se que Lubino era um insubordinado que se recusava a cumprir o destino de tornar-se o novo reproduutor, a ele imposto por Juvenal, o coordenador geral da fazenda; por isso, foge, bailando, mas é atropelado “por uma viatura não identificada” (p. 123). Mesmo ferido, continua sua dança; no entanto, é baleado, o que o deixa caolho e, de quebra, vê Latucha ser fulminada. Mesmo caolho, desaparece e ressurge, quando então é novamente baleado. Dado como morto, Lubino pretende retornar, mas o povo não reconhece o zumbi (p. 124). O relato, portanto, é contado por uma voz que vem do além: ao final, sabe-se que Lubino havia se transformado em Obaluaiê moço e também em Omulu. Os orixás da doença e da cura unem-se para salvá-lo (p. 124), mas seu corpo decrepito é capturado pela patrulha para dar continuidade à produção do “ouro branco” por meio da eletroejaculação. Incapacitado para isso, Lubino “devido ao seu precário estado físico, ou a um curto-circuito”, “terminou reduzido a carvão”, sem a possibilidade de um “clister que dê jeito” ou de um “bumba-meу boi que

ressuscite” (p. 124). Como se vê, para compreender a dedicatória é preciso ter lido todo o livro para, retornando a ela, entender o ato de escrever como a recusa a se submeter aos ditames da administração da fazenda e deixar registradas as barbaridades ali cometidas.

O que surpreende — e confunde — é que entre a dedicatória e os “Agradecimentos” fica patente a contradição quanto ao ponto de vista sobre o que se vai contar, já que os homenageados são os funcionários da confiança do conselheiro-mor da Fazenda, que incentivam a publicação da obra, e que, na vida ordinária, como inspetor, doutor e professor, mutilam os bois, descornando-os, ferrando-os ou castrando-os. Assim, constitui-se uma outra voz narrativa que não apenas aceita o que ocorre na fazenda, como também considera memoráveis os atos violentos para que se obtenha obediência incondicional da população bovina.

No “Prefácio”, isso se confirma dado que, na figuração literária, seu autor é representante da Associação da Fazenda Modelo. Assinando-se F. M., elogia, com sua linguagem bacharelesca, o autor do livro que se lerá e o identifica como “um dos lídimos representantes dessa mentalidade nova que tanta confiança infunde no futuro da Fazenda Modelo” (p. 11). Além disso, exalta as qualidades daquele que, “com exemplar franqueza”, admite os problemas atuais da fazenda, mas aposta na tecnologia para aprimorar a qualidade dos rebanhos, por meio de “corretivos e fertilizantes” (p. 12). Novamente, instala-se o contrassenso paródico: os corretivos remetem à força bruta, à repressão, e não à tecnologia — a não ser que se pense na tecnologia da repressão — como de fato ocorrerá no desenvolvimento da trama.

Por essa pequena apresentação das páginas iniciais, pode-se ver que a construção literária aí erigida parece brincar com perspectivas dissonantes: se o “autor” do livro é Lubino — o animal insubordinado que, mesmo morto, narra a história — os agradecimentos, o prefácio e também a epígrafe bíblica⁵ são as vozes do poder.

⁵ A epígrafe é tirada do versículo 4 do capítulo XXV do Deuteronômio: “Não porás mordaça ao boi enquanto debulha”. Seu significado pode ser entendido, no contexto da Fazenda Modelo, como a ordem para que não haja repressão desde que o trabalho não seja interrompido, o que também pode ser compreendido a contrapelo: quem não trabalha de acordo com os ditames será objeto da repressão.

Esse jogo de pontos de vista diversos vai permanecer ao longo de toda a novela, em seus dezoito capítulos, mesmo que a dominância seja a dos adeptos do modelo desenvolvido na fazenda; como, porém, eles apresentam a argumentação de quem não adere a ele e chega mesmo à insubordinação — com consequências drásticas —, o contraponto acaba por revelar a alienação daqueles que aceitam o que lhes é imposto.

No primeiro capítulo, a voz que narra apresenta a Fazenda antes de ela se tornar “Modelo”: ali tudo havia e a liberdade reinava; as leis eram apenas a ratificação de velhas superstições que nem sempre eram seguidas sem que por isso surgissem problemas; a vida seguia o ritmo da natureza, os bois não eram propriedade de ninguém (não eram ferrados) e não havia cercas nas terras. É nesse período que Abá e Aurora surgem como personagens importantes porque ambos serão os escolhidos para dar início aos experimentos tecnológicos da produção da raça modelar na fazenda. Se antes da nova administração, Abá e Aurora “juntos ruminavam coisas como justiça, abundância, mundo melhor, um mundo fundado no nada feito, mundo às avessas do já malfeito, feitio de mundo que ninguém viu” (p. 18), quem narra já considera que esses anseios são “sandices que a gente só imagina quando não tem que furar poço e cavucar atrás de raiz, toca boiada” (p. 18). Considerando que a vida de antes era “boa e bonita”, esse narrador compactua com as mudanças que imporão a ordem na comunidade antes livre, que, “boa e bonita”, “dava prejuízo”, porém (p. 18).

Na alegoria, a Fazenda Modelo dá representação a um mundo em que certa figuração da vida livre entra em choque com a ordem que se imporá e que será o objeto de toda a narração posterior. Não é abusivo ver aí a relação entre a fazenda e o país, assim como entre o modelo de desenvolvimento na fazenda e o que se impôs a partir do golpe de 1964, numa visada que vale a pena investigar. É assim que a nova ordem se dá por meio de um documento, um “Ato”, como se nomeia o capítulo II, que instala um novo poder: o poder do conselheiro-mor da fazenda, Juvenal, o Bom Boi, a quem “todas as reses devem obediência e respeito, reconhecendo-o como seu legítimo chefe e magarefe” (p. 19). Novamente a acintosa contradição paródica: o chefe é também aquele que não hesitará em

abater quem quer que seja, e sem que se possa interpor nenhuma revolta. Em suma, um patife⁶.

No capítulo “Juvenal”, o narrador não apenas elogia o conselheiro-mor como desresponsabiliza-o pelos “incidentes desagradáveis, arbitrariedades, atrocidades mesmo” que passaram a ocorrer com frequência, atribuindo-os a subordinados que exorbitaram de seu poder: “Certos indivíduos ficaram tão felizes com a nova situação que, no auge dessa felicidade, cometeram alguns desmandos” (p. 21). Além disso, todos os atos de Juvenal se justificam porque ele apenas cumpre ordens superiores, divinas, misteriosas — e sua nomeação está diretamente relacionada ao fato de ele ser incapaz de interferir nas ordens que recebe, mesmo quando elas lhe parecem inadequadas (p. 21). Seu superior é o “Bos” — o deus que, no jogo com a língua inglesa, parece não oferecer dúvidas sobre quem de fato manda. Na relação entre a parábola da Fazenda com o Brasil, não é preciso lembrar que naquele momento histórico a luta se concentrava no antiimperialismo...

Juvenal nomeia seus agentes de confiança (Klaus, Karim, Kamorra e Katazan), que passam a ferrar os bois e a castrá-los. Na cerimônia da posse, as receitas gastronômicas eram requintadas, especialmente o “steak tartare à la minute”, para cujo preparo é necessário “um animal cheio de saúde que deve ser atado pelos pulsos e tornozelos a uma trave horizontal, de maneira que seu lombo fique pendurado a meia altura” (p. 23). É indiscutível aqui a referência — cifrada no humor grotesco — a um dos métodos da tortura durante a ditadura: o pau de arara. E, no ambiente em que se mostra o preparo da peça gastronômica de maior sucesso, o líder Juvenal, “naturalmente, não podia saber o que se passava lá embaixo na cozinha. Só dava para ouvir uns urros que se confundiam com os hurras e se somavam à orquestra sem chocar” (p. 23).

⁶ É conhecida a paixão de Chico Buarque pelas palavras e seu gosto por buscar associações sonoras e semânticas em dicionários. Quando da 2^a edição do *Dicionário analógico da Língua Portuguesa* (AZEVEDO, 2010), escreveu o prefácio “Os dicionários de meu pai” em que conta que o livro foi um presente do pai, já em final da vida, “como se ele, cansado, me passasse um bastão que de alguma forma eu deveria levar adiante. E por um bom tempo aquele livro me ajudou no acabamento de romances e letras de canções, sem falar das horas em que eu o folheava à toa [...] Palavra puxa palavra, e escarafunchar o dicionário analógico foi virando para mim um passatempo (desenfado, espairecimento, entretém, solaz, recreio, filistria)”. O uso do dicionário em *Fazenda Modelo* parece ser uma das estratégias do estilo e também do embuste para despistar a censura. É o caso de magarefe, palavra cujo significado literal (açougueiro) é mais conhecido que o figurado: indivíduo desonesto, biltre; patife, velhaco (HOUAISS, 2009).

No discurso de posse, Juvenal afirma que, implementando-se o desenvolvimento acelerado, as classes superiores prosperariam muito rapidamente; já as classes menos favorecidas, diz ele, “um dia haveriam de lucrar, em proporção indireta com o desenvolvimento integral e racional da Fazenda Modelo. Por enquanto pedia-lhes “um pouco de paciência pois Roma não se fez num dia. E as riquezas da Fazenda, é mister concentrá-las antes de se pensar numa distribuição” (p. 24). Afinal, conclama Juvenal, a situação dessas classes era “fruto de seus erros atávicos” e por isso deveriam “aguardar nos descampados para não prejudicar as demais raças” (p. 24).

Esse terceiro capítulo — “Juvenal” — funde os elementos a que o autor Chico Buarque dá figuração fabular. Reúnem-se aqui os fatos mais contundentes relacionados à ditadura civil-militar brasileira, articulando-se interesses “invisíveis”, econômicos e políticos, propagação das inverdades a respeito do “milagre econômico” — “fazer o bolo crescer, para depois dividi-lo”, segundo a frase atribuída ao Ministro da Fazenda Delfim Neto — e os atos de repressão e tortura. O desenvolvimento tecnológico e a abertura de estradas⁷, bem como o implemento dado à indústria cultural, vão ocupar lugares significativos no desenvolvimento da trama.

Quanto à representação das classes sociais, há os bois que vivem nos descampados — caracterizados como classes menos privilegiadas — que são convencidos de que são os únicos responsáveis por sua situação (p. 29). E há aqueles que serão convocados para construir a nova raça. Abá — que de início pensava num mundo mais justo — adere ao novo modelo e se tornará seu defensor

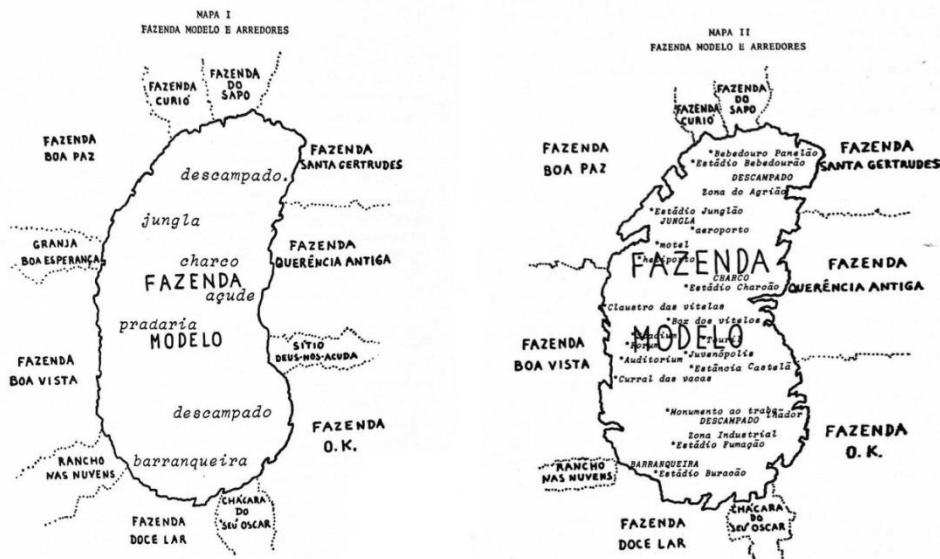
⁷ A estrada mencionada no capítulo XII (“Inseminário”) parodia a construção da Transamazônica, que atravessaria a selva. Iniciada sob o governo de Médici (1969-1972), nos anos de chumbo, foi inaugurada em 27 de agosto de 1972 e até hoje permanece inacabada. Na paródia em *Fazenda Modelo*, o ponto de vista narrativo exalta a “colonização” da selva, antes indomável, bem como o interesse de outros países por ela: “- Vamos [...] vocês não querem dar uma volta comigo? Arejar, que tal a Jungla? // Embarcaram no safáribus de luxo floresta adentro. Floresta? Surpresa: é uma autoestrada luminosa que não acaba mais. E no entanto todos nos lembramos do que era aqui anteontem. Uma brenha horrorosa, um matagal trançado e traiçoeiro feito pixaim, que ninguém gosta de enfiar os dedos dentro. Uma terra devoluta, terra de ninguém ou de todos, uns documentos confusos, uns rios sem margens. Vieram até filmar, uns aviões de outras fazendas, vieram fotografar a Jungla e não entenderam nada. Viram o quê? Nada, malária, tifo, febre amarela, amebíase e mais os seguintes vírus: poá, pixuna, mengo, bussuquiara, apeu, apum, itaqui, marituba, murucutu, oriboca garoa, sororoca, cucu, catu, piri e outros bichos desconhecidos que a gente nem quis saber. Então Juvenal teve a ideia: convocou a assessoria e disse vamos colonizar a Jungla (...) (p. 94).

incondicional, mesmo quando os fatos o prejudicam. Também será escolhido como o reprodutor para formar uma nova raça de gado. A ele — e somente a ele — serão dadas todas as fêmeas, desde que a reprodução seja realizada pelo método científico. Vários são testados, mas passa a vigorar a ejaculação elétrica — sem riscos e sem prazer... Afinal, o sêmen é o “ouro branco” que não pode ser desperdiçado à toa, o que leva Abá a não copular com quem deseja.

A geração programada é objeto da vinculação pela tevê. A reprodução passa a ser a fonte das riquezas. Controlada, ela implica que as vacas só recebam o sêmen, também sem copular. O resultado é o aumento da população — e Abá é exposto em revistas como o campeão dos reprodutores. São punidas as fêmeas que reclamam ou que escapam ao controle da cópula, em relações homoafetivas. As que procriam, desejosas de amamentar suas crias, são proibidas de fazê-lo, pois o leite é mercadoria para exportação.

Novos projetos de Juvenal: dar moradia própria desde que os bois dos descampados trabalhem na olaria. Abá trabalha na fábrica que, entre outros, produz Eternit⁸ e, ao narrar, adere plenamente aos ditames do novo empreendimento, agora visando à industrialização que tomará o descampado, antes ocupado pelas classes subalternas. O desenvolvimento da Fazenda, que vai ocupando espaços cada vez mais amplos, é ilustrado, na novela, por duas representações gráficas, respectivamente às páginas 17 — no início do projeto — e à página 91, quando o empreendimento já está a pleno vapor, com aeroporto e heliporto, motel, cinco estádios de futebol, claustro das vitelas (que só poderão cruzar com a inseminação artificial), box dos vitelos, curral das vacas, instituições do poder — Estância dos Castelões, Forum e Auditório — zona industrial e Monumento ao trabalhador. O descampado, antes amplo, fica reduzido a um espaço limitado pelos novos empreendimentos:

⁸ Aqui a referência indireta é à Eucatex, de propriedade da família Maluf, que produzia placas de Eternit com amianto, sabidamente prejudicial à saúde, por provocar diversas doenças inclusive câncer.



Há oponentes que, na perspectiva de Abá, tentam promover greves porque estão desempregados e é uma “gente que anda escondida, falando sozinha, trocando de nome e endereço” (p. 113)⁹. No raciocínio de Abá, a greve é prejudicial, pois, se o salário aumentar, aumentará também a prestação da casa própria, da gasolina, do trem, do pão, e a inflação prejudicará a todos; para ele, melhor é fazer hora extra...

Quando tudo parece sob controle — mantido com violência em todos os planos — a Estância Castelã começa a ter problemas: o leite, vendido, é qualificado como ruim; há vitelas doentes, a febre aftosa afeta o gado. O surto de hipocondria poderia ser resolvido com vacinas, mas os “invisíveis” não a mandam: em vez disso, o que ocorre é a devolução do esperma de Abá. Na hecatombe do projeto, Juvenal, que foi traído e abandonado por assessores, embaixadores, superiores, inquisidores-mores, sobrevive, e os bois que avançam em direção à Estância Castelã querem ouvi-lo ou consolá-lo. O aboio que estar com Juvenal — esquecidos ou alienados de tudo (“aboio de olhar por ele como Juvenal sempre olhou por nós”, p. 127). Mas o conselheiro-mor não os quer. Como “Ato final”, Juvenal manda matar o gado e decreta o fim da experiência pecuária na Fazenda Modelo e destina seus

⁹ Em 1970, Chico Buarque lançou a canção “Apesar de você”, que menciona a falta de liberdade e a esperança de chegar um novo tempo. Alguns de seus versos dizem; “Hoje você é quem manda/ Falou, 'tá falado/ Não tem discussão/ A minha gente hoje anda falando de lado/E olhando pro chão, viu”. Aqui, na fala de Abá, o discurso aparece invertido do ponto de vista ideológico, quando menciona os grevistas associados a militantes radicais (“gente... trocando de nome e endereço”).

pastos “a partir deste momento histórico, à plantação de soja tão-somente, porque resulta mais barato e contém mais proteína” (p. 129).

Essa, em linhas muito gerais, a trajetória da trama — nem sempre clara seja quanto ao narrador e seu posicionamento para relatar os eventos, seja quanto à necessidade de passagens que pouco contribuem para a significação.

Ainda está imaturo o Chico Buarque que virá a ser o importante escritor de *Estorvo*, mas que já tem como foco a investigação do país sob o regime militar e suas consequências. Este Chico de 1974, ao que parece, quer encontrar uma maneira que drible a censura, que está muito mais atenta à música popular e ao espetáculo público do teatro. A estratégia dá certo quanto a isso, mesmo que a qualidade literária do resultado seja bastante questionável.

Mas aqui importa menos discutir a qualidade literária do que a função que a obra visaria a ocupar, ao menos para um público que tinha acesso às críticas que pouco podiam ser feitas nos meios de comunicação¹⁰. A leitura ainda era uma atividade restrita. A literatura, nesse momento, ocupava lugar menor na tentativa de lutar contra o regime, também devido à censura que se impunha cada vez mais¹¹.

Em importantes textos críticos de Antonio Cândido, como “Estímulos da criação literária” e “Estrutura literária e função histórica” (1965, pp.47-83 e 201-229), investiga-se o problema da avaliação das obras literárias, o que envolve a consideração tanto da estrutura da obra quanto de sua função. Edu Teruki Otsuka (2019) dá destaque ao que Cândido, em “Estímulos da criação literária”, identifica como “função ideológica”, “função social” e “função total”, mesmo que não retome esses termos quando em estudos posteriores trata das funções da obra literária. Conforme as palavras de Edu Otsuka,

¹⁰ Como se sabe, o Decreto-Lei nº 1.077, de 21 de janeiro de 1970, instituiu a censura prévia. Havia dois modos de exercê-la: ou a equipe de censores se instalava permanentemente na redação dos jornais e revistas, ou os veículos eram obrigados a mandar previamente os artigos que pretendiam publicar para o Departamento de Polícia Federal, em Brasília. Vários veículos, frente à impossibilidade de divulgar determinadas notícias, utilizavam o espaço censurado para publicar receitas culinárias — como forma de tornar pública a ação da censura.

¹¹ Cerca de 140 livros de autores brasileiros foram oficialmente vetados pelo Estado durante a ditadura. Entre eles constam Érico Veríssimo, Jorge Amado, Darcy Ribeiro, Rubem Fonseca, Caio Prado Júnior, Celso Furtado, Inácio de Loyola Brandão, Dalton Trevisan. A censura se aplicava a livros de todos os gêneros (romance, conto, poesia, teatro em livro) e de diversas áreas (economia, política, sociedade).

A *função ideológica* diz respeito ao desígnio consciente do autor que se pode discernir na camada aparente da obra e que, em geral, se refere a um conjunto definido de ideias; mas esse desígnio é, muitas vezes, uma ilusão do autor, desmentida pela estrutura objetiva da obra. Já a *função social* independe da vontade ou da consciência do autor; ela se refere ao papel que a obra desempenha na sociedade, abarcando desde a "satisfação de necessidades espirituais e materiais" até a manutenção ou mudança de um certo ordenamento social. Por fim, o que ele [Candido] chama de *função total* engloba as outras duas e seria a função propriamente estética, a que faz de um texto um texto literário, na medida em que ultrapassa a situação imediata e confere à obra uma "relativa [...] universalidade" (OTSUKA, 2019, p. 24).

As distinções ajudam a avaliar *Fazenda Modelo*, bem como contribuem para investigar se há algum nexo de continuidade entre essa primeira produção ficcional de Chico e as que virão apenas depois de *Estorvo*, em 1991. Ao reler *Fazenda Modelo*, não se pode deixar de notar divergência entre seu valor estético e seu significado histórico e social. Na novela, a função ideológica, nos termos de Candido, pode ser rastreada no interior da obra, na sua camada aparente, a despeito do despistamento alegórico que, não obstante, permanece como a chave de leitura que permite associar a Fazenda ao Brasil da ditadura. Já sua função social está diretamente ligada ao contexto político, quando o regime ditatorial imposto acirra a repressão e impede a divulgação de críticas a seu projeto. Tal projeto, que visa à modernização conservadora do país, bloqueia as perspectivas construtivas da tradição da formação nacional. Em *Fazenda Modelo*, há deliberadamente o esforço de rastrear e colocar em chave ficcional os principais feitos desse projeto: a transformação dos cidadãos em sujeitos alienados, graças à ampliação dos meios de comunicação de massa; a censura violenta e boçal; o rumo da modernização por via de uma industrialização que forneceria produtos para outros países, a despeito das necessidades internas, e que caracterizava a rapina

norte-americana; o autoritarismo como forma de implementar o projeto, a que se somava a repressão das mais cruéis, com aparelhos brutais de tortura; as promessas de melhorias de vida para as camadas subalternas, adiadas com a justificativa de “fazer o bolo crescer para então dividi-lo”; a construção de estradas; o arrocho salarial; e, quando um projeto falhava, a adesão imediata a outro. A função social, porém, depende, como se depreende, de um público leitor formado para que a crítica ao estado de coisas faça mover algo na própria luta social. Afinal, como fala Roberto Schwarz:

“[...] quando o Estado burguês — que nem o analfabetismo conseguiu reduzir, que não organizou escolas passáveis, que não generalizou o acesso à cultura, que impidiu o contato entre os vários setores da população — cancela as próprias liberdades civis, que são o elemento vital de sua cultura, esta vê nas forças que tentam derrubá-lo a sua esperança. Em decorrência, a produção cultural submete-se ao infravermelho da luta de classes, cujo resultado não é lisonjeiro. A cultura é aliada natural da revolução, mas esta não será feita para ela e muito menos para os intelectuais (SCHWARZ, 1978, p. 92).

Desse modo, pode-se pensar que o esforço de elucidação empreendido por Chico Buarque — retirando-se do Brasil para sobre ele refletir e escrever — visava a desempenhar uma função de antemão obstruída.

E se finalmente, pensarmos no que Cândido chama de “função total”, ou, em outras palavras, a função e o valor estéticos propriamente ditos, a novela falha em sua realização. As causas para essa falha estão na organização interna da obra que, em nome de apresentar o máximo possível de denúncias de forma cifrada, acaba por cair em uma armadilha: a de deixar-se levar pelo acúmulo de elementos parciais, sem necessidade interna.

Naqueles anos, o anseio de fazer algo contra o que se impunha violentamente talvez superasse o cuidado com a realização. Ou talvez essa

primeira incursão na ficção literária ainda estivesse muito comprometida com a inexperiência da linguagem narrativa ou com a facilidade no jogo com as palavras que funcionam acertadamente nas canções — não por acaso, há muitos desses recursos em *Fazenda Modelo*.

De todo modo, e mesmo falhada à função estética, a novela de Chico Buarque desempenha — ainda que para público restrito — uma “função de conhecimento”, tal como Antonio Cândido o comprehende, em “Literatura e a formação do homem”: sua capacidade de revelar aspectos da realidade social (2002, pp.77-92). Mesmo que a revelação cifrada da realidade política e social dos anos da ditadura nos anos de chumbo tenha se limitado a um público a que talvez não se destinasse, porque constituinte de um grupo cujas condições culturais e políticas lhe permitiam avaliar a situação do presente, e mesmo que não tenha podido alcançar o público para quem a “verdade” da realidade social e política estivesse imposta pelas vozes dos dominantes — mesmo assim, o feito definia a postura radical de um artista que buscava, nas diversas manifestações culturais, recusar-se a aceitar a derrota de um projeto, e que, ao longo de sua carreira como ficcionista, investigaria aqueles anos e suas consequências no presente, com alta qualidade estética¹². A *fazenda* dos descampados, do primeiro capítulo da novela, figura como um ideal de liberdade, destruído pela imposição do *modelo*. O Brasil que se acreditava possível foi abortado pela modernização conservadora imposta pelo golpe de 1964.

¹² Lembrem-se as produções ficcionais de Chico Buarque, após *Estorvo: Benjamim* (1995), *Budapeste* (2003), *Leite Derramado* (2009), *O irmão alemão* (2014), *Essa gente* (2019), *Anos de Chumbo* (2021) — todos eles focalizando a experiência social brasileira após o regime militar, sob diversos ângulos, e investigando a contemporaneidade. Sobre o tema, leia-se Edu Teruki Otsuka, “Ficção, história e sociedade na literatura de Chico Buarque (uma sinopse)”, 2024). Na mais recente produção, *Bambino a Roma* (2024), a matéria narrativa se volta para as experiências de infância em país estrangeiro — num jogo desta vez com a ficção e a biografia; sua qualidade estética indiscutível está em divergência com a função ideológica e social a que nos acostumamos desde *Estorvo*.

REFERÊNCIAS

- BUARQUE, Chico. *Fazenda Modelo*. Novela pecuária. São Paulo: Círculo do Livro/Abril Editorial (por cortesia da Editora Civilização Brasileira), 1976.
- _____. “Os dicionários de meu pai”. In: AZEVEDO, Francisco Ferreira dos Santos. *Dicionário analógico da Língua Portuguesa* (ideias afins). 2^a ed. atualizada e revista. Rio de Janeiro: Lexicon, 2010.
- BELÉM, Euler de França. “Prisão de Renato Tapajós e censura a romance podem ter sido tentativa de frear outros livros”. *Jornal Opção*, 17/mar/2024.
- CANDIDO, Antonio (1965). “Estímulos da criação literária”. In: *Literatura e sociedade*. São Paulo: Companhia Editora Nacional, 1965, pp. 47-83.
- _____. (1965). “Estrutura literária e função histórica”. In: *idem*, pp.201-229.
- _____. (2002). “A literatura e a formação do homem”. In: *Textos de intervenção*. Seleção, apresentação e notas de Vinicius Dantas. São Paulo: Duas Cidades/Ed. 34, 2002, pp. 77-92.
- HOUAISS, Antônio (2009). *Dicionário eletrônico*. Rio de Janeiro: Objetiva. 2009.
- OTSUKA, Edu Teruki (2019). “Estrutura, função e valor na crítica de Antonio Cândido”. In: BERGAMO, Edvaldo A. & ROJAS, Juan Pedro (orgs.). *Cândido, Schwarz & Alvim: a crítica literária dialética no Brasil*. São Paulo: Intermeios, 2019, p. 23-37.
- _____. (2024). “Ficção, história e sociedade na literatura de Chico Buarque (uma sinopse). *Revista de Estudos Brasileiros*, nº 88, 2024.
- SCHWARZ, Roberto (1978). “Cultura e política 1964-69”. In: *O pai de família e outros estudos*. Rio de Janeiro: Paz e Terra, 1978, pp.61-92.

Ivone Daré Rabello é Professora Doutora Sênior de Teoria Literária e Literatura Comparada do Departamento de Teoria Literária e Literatura Comparada da Faculdade de Filosofia, Letras e Ciências Humanas da Universidade de São Paulo. Autora de *A caminho do encontro. Uma leitura de Contos novos* (São Paulo: Ateliê, 1999) e de *Um canto à margem. Uma leitura da poética de Cruz e Sousa* (São Paulo: Nankin: Edusp, 2006), além de ensaios e de organização de livro.

A RESISTÊNCIA DA FORÇA LITERÁRIA DE *ESTORVO*

<http://dx.doi.org/10.11606/issn.2237-1184.v0i40p28-39>

Cecilia Almeida Salles

RESUMO

O objetivo deste artigo é fazer uma leitura crítica do livro *Estorvo*, de Chico Buarque, lançado em 1991, a partir do olhar da crítica de processos de criação em diálogo com as experimentações contemporâneas. É apresentado um breve estado da arte relativo às diferentes abordagens do livro ao longo desses 30 anos, ressaltando as qualidades apontadas pelos críticos, assim como alguns incômodos, como a questão dos limites pré-determinados do que é um romance. A construção de um “livro hipotético” é discutida a partir de trechos do livro e de alguns recortes de leitura. Serão observados procedimentos literários como nexos inesperados em um Brasil qualquer e de instauração da dúvida. O romance hipotético traz para a materialidade da obra um aspecto geral dos processos criativos, ou seja, as formulações de hipóteses artísticas.

PALAVRAS-CHAVE: *Estorvo*; Chico Buarque; Romance hipotético; crítica.

ABSTRACT

The aim of this article is to provide a critical reading of Chico Buarque's book *Estorvo*, released in 1991, from the point of view of the criticism of

KEYWORDS: *Estorvo*; Chico Buarque; literary procedures; hypothetical novel; process criticism.

creative processes in dialogue with contemporary experimentation. A brief state of the art of the different approaches to the book over the last 30 years is presented, highlighting the qualities pointed out by critics, as well as some annoyances, such as the question of the predetermined limits of what a novel is. The construction of a "hypothetical book" is discussed using extracts from the book and some reading clippings. Literary procedures such as unexpected links in any given Brazil and the establishment of doubt will be observed. The hypothetical novel brings to the materiality of the work a general aspect of creative processes, that is, the formulation of artistic hypotheses.

O

objetivo destas reflexões é fazer uma leitura do livro *Estorvo*, de Chico Buarque, lançado há mais de 30 anos, mais exatamente, em 1991, lido e comentado por muitos críticos e pesquisadores, como foi o meu caso, que propus algumas discussões em “A literatura do *Estorvo*”, publicadas no livro *Chico Buarque do Brasil: textos sobre as canções, o teatro e a ficção de um artista brasileiro*¹, comemorativo dos 60 anos do autor. A releitura do livro recentemente reforçou o impacto dos efeitos estéticos causados já há algum tempo. Daí a necessidade de dialogar com as questões trazidas naquele momento, adicionando um olhar mais recente sustentado pelos estudos de processo de criação em diálogo com a experimentação contemporânea e, ao mesmo tempo, reforçando o hábil uso da língua já observado por muitos críticos naquele momento.

Roberto Schwarz, em artigo na revista *Veja*, ressaltou a destreza de Chico Buarque na construção de uma metáfora para o Brasil contemporâneo, na disposição absurda do personagem continuar igual em circunstâncias impossíveis: “Um livro brilhante, escrito com engenho e mão leve. Em poucas linhas o leitor sabe que está diante de uma forma consistente”². Depois de algumas décadas, podemos afirmar com certa segurança que o escritor parece falar de um Brasil não datado, talvez um Brasil de sempre.

¹ Fernandes, 2004.

² Schwarz, 1991, p. 98-99.

Benedito Nunes³, por sua vez, na *Folha de S. Paulo*, fala de um relato exemplar de uma falha, de uma vertigem. Exemplar também quanto à forma, *Estorvo* é uma narrativa a galope solto, num ritmo de suspense; sua temporalidade própria, carregando o tempo fixo, espacializado, das coisas e situações, é o andamento ágil.

É interessante observar como foi recorrente, em muitas críticas iniciais, a menção à dificuldade de classificar o *Estorvo* como romance. Essa questão era, às vezes, mencionada de passagem, sem peso valorativo, e outras vezes era ressaltada como um ponto frágil do livro. Nesses casos, sente-se falta de uma sequência de fatos canônica, que se existisse o qualificaria como tal. O que é oferecido pelo escritor parece, portanto, não satisfazer aquilo que é característico desse gênero literário. Fica claro, nesses comentários, o problema que alguns críticos enfrentavam (e continuam enfrentando) por ter em mãos limites pré-determinados, fornecidos por classificações pouco flexíveis, que dificultam o acompanhamento daquilo que a literatura está oferecendo naquele momento. E, como bem sabemos, a arte dos nossos dias é fecunda, justamente, na ausência de limites ou de fronteiras nítidas relativas a essa questão de gênero. Muitos pensadores da arte, como Emir R. Monegal (1979) e Haroldo de Campos (1979) já comentavam, nos anos de 1970, de modo bastante enfático, a tradição da ruptura dos gêneros na América Latina.

Diante dessa discussão não muito nova e não restrita a *Estorvo*, acredito que o importante é não nos atermos aos gêneros conhecidos para compreender o que está sendo produzido diante de nossos olhos. As sistematizações teóricas deveriam surgir a partir daquilo que o artista nos oferece, o que é romance para aquele escritor. Sabemos que o diálogo entre a crítica e a experimentação contemporânea traz resultados profícuos.

Falar da literatura de Chico Buarque é, naturalmente, cair na tentação da comparação com suas músicas, que oferecem um campo de exploração amplamente conhecido e certamente sedutor. Sabemos que, na maioria dos casos, o amálgama formado por música e palavra oferece resistência para análises isoladas. Mesmo no caso de parcerias, palavra e música são parte da mesma trama, embora passem por diferentes procedimentos de criação. Não há dúvida, no entanto, de que sua música está repleta de

³ Nunes, 1991.

temas, de versos ou de imagens poéticas que passaram a pertencer ao imaginário de nossa cultura. A força das “mulheres de Atenas”, a dor dos corações que são “potes até aqui de mágoa” ou “amores que não são para já” são alguns poucos exemplos de um vasto universo. Nos estudos de suas letras musicais é sempre ressaltado o alto grau de elaboração literária.

Marisa Lajolo discute, de modo interessante, essa relação entre a música e a literatura do autor. Encontra, por exemplo, nas canções “Meio-dia, meia-lua (Na ilha de Lia, no barco de Rosa)” e “Baticum” (anos 1980), o motivo para afirmar que *Estorvo*

[...] não é um caos de geração espontânea. O romance inscreve-se na tradição de outros textos nos quais se podem encontrar prenúncios desta linguagem estorvo, que espanta consumidores do Chico de Carolinas & demais senhoritas de comportamento acima de qualquer suspeita⁴.

Essa opção pela comparação é natural diante de artistas que sentem necessidade de se expressar em mais de um meio. No começo de sua carreira literária, Chico Buarque ainda era visto como músico que passou a escrever livros. Sabemos que uma literatura com as características que *Estorvo* apresenta não surge de uma hora para outra. Não se improvisa um escritor. Sua literatura, na época do lançamento do *Estorvo*, já tinha uma história, com *Fazenda Modelo* (1974), livros infantis e a peças teatrais, entre outras produções. E hoje *Estorvo* está inserido em uma ampla e instigante rede de livros, como *Benjamin* (1995), *Budapeste* (2003), *Leite Derramado* (2009), *O Irmão Alemão* (2014), *Essa Gente* (2019) e *Anos de Chumbo* (2021).

Artistas que não se atêm a um modo de manifestação artística oferecem, ao mesmo tempo, um espaço privilegiado para as comparações, assim como uma senha para compreendermos as singularidades dos meios em que atuam. Temos, desse modo, a possibilidade de discutir do que é feita sua literatura, que, em seu caso, como a crítica e os prêmios recebidos já destacaram, tem qualidade indiscutível.

Marisa Lajolo, na época do lançamento, afirmou que *Estorvo* é

⁴ Lajolo, 1991, p. 81.

[...] artilharia pesadíssima, de deixar o leitor de molho e de ressaca, olhos pisados e peito opreso por dias e dias depois da leitura. É, então, ainda nocauteada, que afio as facas de métier para, se não explodir, ao menos tentar entender o nocaute. Pois desta vez, não tendo a música por cúmplice, violão nem microfone por álibi, Chico deixa livre e aberto o campo para especulações literárias⁵.

De que é feita a literatura de Chico Buarque, mais especificamente, no caso de *Estorvo*? Leituras e releituras repletas de anotações me levaram a observar recorrências de alguns recursos literários usados na construção dessa fabulação, que passo a apresentar: nexos inesperados em um Brasil qualquer e a instauração da dúvida.

Nexos inesperados em um Brasil qualquer

Nesse livro, o escritor deixa evidente que fez uma opção pela ausência de excessos de malabarismos literários que, na maioria das vezes, parecem querer deixar claro o esforço envolvido na lida com a palavra. Como resultado, encontramos um texto despojado, farto de humor sutil e nexos inesperados. São soluções literárias ou imagens fortes que têm o poder de suspender, nem que seja por um instante, nosso fluxo de leitura e fazem sorrir levemente ou sentir aquele indefinível prazer estético.

Vejamos alguns exemplos dessas descrições que causam esses bons encontros: "Como são noturnos certos cheiros e ruídos"; "uma barba tão sólida e rigorosa que parece anterior ao rosto"; "um velho de uma raça mista que não envelhece por igual"; "hoje quando procuro me lembrar do que ele falava, ouço puramente sua voz, lisa de palavras" e "prossigo a viagem olhando para baixo, como quem procura uma religião".

O personagem principal sente, em determinado momento, sua "alma canhota"; mais tarde vê "rodas de conversa sonolentas, que permanecem roda pela geometria não pelo assunto"; ainda cego, começa "a ouvir uma desavença que não entendo, mas sei que se dá

⁵ *Ibidem*.

entre os dois gêmeos; discutem com vozes tão idênticas que parecem a voz de um só homem em contradição"; imagina uma mulher grávida que nunca saberá se seu marido vai beijá-la ou se está apenas cada dia mais corcunda"; e tem certeza que "olharia para confirmar que não há uma luz acesa por um cacoete da esperança".

Essas descrições sagazes e espirituosas convivem com personagens sem nome e, assim, volto à questão do livro falar de um Brasil de sempre. O leitor do *Estorvo* enfrenta uma fabulação de um personagem sem nome, uma mente em ação, de um brasileiro qualquer, onde nem os diálogos escapam desse ambiente restrito dos parágrafos. Tudo se passa em um período de tempo indefinível e indefinido, como se fosse uma "falha temporal"⁶. Acompanhamos experiências do protagonista que implicam ações físicas e mentais: uma aventura existencial. Os leitores não terminam a narrativa do mesmo modo que começaram, como em todas as experiências estéticas instigantes. Não saem impunes, mas profundamente marcados por um não sei o quê de desconforto, causado por acompanhar essas cenas vividas por atores que, entre tantas outras características, são também sem nome, como uma ex-mulher, uma mãe, uma irmã, o da camisa quadriculada, os gêmeos, o ex-pugilista, o ruivo nu e a índia baixinha. Qualquer momento do Brasil e qualquer homem de "camisa quadriculada".

Instauração da dúvida

O autor vai ainda além: paira o tom de suspeita de que tudo isso possa não ter acontecido daquele jeito ou, talvez, de forma mais radical, que tudo isso possa não ter acontecido. Algumas leituras críticas explicaram essa imprecisão ou falta de clareza pelo fato de que o livro flutua entre o real e o imaginário ou por ser uma narrativa com chave onírica. Não há certezas absolutas no âmbito da crítica, mas a convivência com diferentes perspectivas que nos levam a uma constate ampliação de nossas tentativas de compreender as obras, nesse caso, literárias.

⁶ Nunes, 1991.

O tom de incerteza que paira em todo o livro instigou meu modo de aproximação dessa possível aventura existencial. Sim, porque não temos certeza de nada e, assim, a narrativa encontra seu espaço profícuo de ação inventiva.

Às vezes, são apresentadas sequências de fatos de modo ortodoxo ou linear. Assim, a causalidade da narrativa é preservada: o personagem abre a porta, desce as escadas e ganha a rua. Isso, que seria o esperado para qualquer leitor de um romance, toma forma de estranhamento no *Estorvo*. Ele inesperadamente passa a pôr em dúvida se poderia ter desconfiado de acontecimentos anteriores.

No entanto, em muitos outros momentos, graças a alguns recursos narrativos literários, a causalidade é quebrada e nos defrontamos, por exemplo, com ações simultâneas. À primeira vista, isso seria pouco surpreendente, pois qualquer percurso de vida é feito de ações que acontecem ao mesmo tempo. Mas, nesse caso, diferentes destinos dos personagens coexistem. E tudo acontece na aparente e inevitável linearidade da sequência das palavras, organizadas em sentenças, parágrafos e capítulos.

Trata-se de um ambiente semelhante ao dos bastidores de uma obra literária, em que diferentes versões excludentes ou incompatíveis convivem por algum tempo. Possibilidades de textos que, no caso das obras em construção, passam em algum momento do processo por uma seleção no contexto da experimentação artística, que será discutida mais adiante.

No livro, são materialidade do modo como a história é contada: aparecem duas (ou mais) versões, em uma montagem que envolve separação maior entre os parágrafos ou corte para um novo capítulo. O que parece estar implícito nessa montagem é, mais uma vez, a incerteza quanto ao acontecimento de tais fatos. O certo é que os dois não poderiam ter ocorrido. Isso pode querer dizer que nada disso aconteceu.

Como um exemplo desse artifício, sabemos, no início de um capítulo, que o personagem principal acaba de sair de um sítio dentro de uma camionete com uns gêmeos. No parágrafo seguinte, ele não saiu, está em seu quarto nesse mesmo sítio, vivendo outra sequência de ações, que aparentemente excluiria a outra.

Ainda com o recurso da montagem em mente, esse modo de narrar aparece em outros momentos. Na primeira página do romance, sabemos de uma campainha que toca e o personagem vê alguém pelo olho mágico. Isso gera uma sequência de fatos. O personagem zonzo vê um homem de terno e gravata, não sabe se conhece, a campainha toca outra vez, não consegue dormir com a imagem daquele homem fixo na porta. Imagina que ele o está vendo ao contrário como se fosse um homem côncavo, parece que o homem desiste e, em um último vislumbre, o identifica com toda evidência, voltando a esquecê-lo imediatamente.

Cinquenta páginas mais tarde, voltamos ao som da campainha e outra narrativa possível, com outro desenvolvimento. O protagonista constata que não adianta ficar parado e que não poderá ficar se escondendo eternamente

[...] quando esse homem cansar de tocar a campainha e for embora, me levantarei da cama e irei atrás. [...] Estará cansado, estará ficando corcunda, e lastimaré mais um dia de trabalho inútil. Morará numa casa de vila não longe daqui, mas assim que lhe puser os pés, será de manhã⁷.

As duas possibilidades de desenvolvimento da cena do olho mágico são relatadas e convivem em páginas distantes, a partir da montagem que o leitor possa fazer, colocando a dúvida sobre qual delas aconteceu, se nenhuma ou as duas.

As cenas aqui relatadas trazem uma outra questão relativa à escolha de recursos literários, no contexto da instauração da dúvida. Como podemos observar, esse jogo com a causalidade dos fatos narrados vem acompanhado de um uso bastante peculiar dos tempos verbais. O "agora eu era o herói" das brincadeiras infantis já traz uma forte carga de impossibilidade daquela criança ser o herói, pois tem uma continuação subentendida: "mas eu não sou". O que dizemos é "vamos fingir que eu era a mãe, mas eu sei que na minha vida real eu não sou". No entanto, o trabalho verbal, nesse ambiente duvidoso ou incerto de *Estorvo*, ganha contornos bem mais sofisticados e diversificados.

⁷ Buarque, 1991, p. 51.

Acompanhemos o uso dos tempos verbais em outras construções dessa ação hipotética. Se ele entrar na casa do amigo,

[...] talvez [...] me pareça apenas um pouco mais baixo do que era [...].
Não terá perdido um fio sequer dos cabelos negros. Eu quase
desejarei abraçá-lo [...]. Mas ao fitá-lo com maior atenção, talvez volte
a me intrigar a sua estatura; meu amigo era mais alto, coisa à toa,
mas era⁸.

Vejamos outra cena que se passa (ou não?) na casa da irmã do protagonista. Uma ação é apresentada no tempo presente e a possibilidade de sua continuação é toda desenvolvida em um tempo futuro que a carrega de dúvida:

Hoje encontro a porta encostada, o quarto escuro, e arrependo-me
um pouco de ter entrado. [...] Sinto que me habituarei à penumbra e
verei dois corpos na cama. [...] Pretenderei virar as costas, mas
estarei emperrado. Experimentarei dizer ‘agora chega’, mas sairão
outras palavras⁹.

Há também o uso de verbos que carregam estado de dúvida como, por exemplo: “Dirijo-me à casa principal, *julgo* avistar sombras arrastando-se das vertentes para as bandas do camping, como um exército escangalhado”¹⁰. Outra cena causa essa mesma sensação: “[...] já estou dormindo quando ouço o telefone novamente, e desta vez *imagino* que o ruivo diga ao copeiro que é uma questão de vida ou morte”¹¹. E segue com alternativas de acontecimentos regidas por ou seguidas também por futuros hipotéticos:

⁸ Buarque, 1991, p. 42-43.

⁹ Idem, p. 59.

¹⁰ Idem, p. 71, grifos meus.

¹¹ Idem, p. 83, grifos meus.

Ou *dirá* que é a cabeça do irmão da patroa que está em jogo. O copeiro *voltará* a bater no quarto, mas meu cunhado já *terá saído* e minha irmã não vai escutar. Minha irmã *estará* debaixo do chuveiro, num banheiro que eu não conhecia, e que seria uma pirâmide forrada de espelhos¹².

Além disso, há o uso da conjunção *se*, recorrente referência na construção de hipóteses, como em “Se eu subisse agora para o segundo andar, ninguém me veria, como ninguém me viu da primeira vez”¹³.

Essa combinatória de certos procedimentos literários — apresentação de cenas excludentes, aproveitamento inesperado dos tempos verbais e marcas verbais de dúvida — desestabiliza as certezas e viabiliza a possibilidade de perdermos os ganhos narrativos que obtivemos, como na segunda cena do olho mágico, que nos leva a acreditar que a primeira sequência não ocorreu. Exploração da língua em uma grande diversidade de recursos literários para se contar uma história incerta.

Acredito que essa discussão não esgota a compreensão das marcas literárias no manuseio da palavra em *Estorvo*. Aponta, no entanto, para algumas possíveis entradas na tentativa de compreensão da textura literária dessa obra. Como vimos, trata-se, certamente, de uma história que sai de dentro da própria língua que esculpe o seu modo de narrar. Mas algo é certo, em *Estorvo*, foram ativados recursos literários que propiciaram a construção de uma atraente narrativa, que talvez seja uma mera conjectura. Estamos, portanto, diante de um romance, mas um romance hipotético.

O autor dá materialidade literária para um dos aspectos mais relevantes dos processos de criação, tanto na arte como na ciência: as formulações de hipóteses, nesse caso literárias, responsáveis pela entrada de ideias novas. O *e se?* (explicito ou não) é uma pergunta que gera alternativas que passam a ser testadas em um processo de experimentação, quando observamos, por exemplo, os diferentes rascunhos ou versões de

¹² *Ibidem*, grifos meus.

¹³ Buarque, 1991, p. 58.

um escritor¹⁴. Estou falando de um aspecto geral da criação que acontece ao longo de todo o processo, que são elaborações de hipóteses no plural, o que, no caso de *Estorvo*, invade a obra, levando o leitor conviver com a dúvida.

REFERÊNCIAS

- BUARQUE, Chico. *Estorvo*. São Paulo: Cia. das Letras, 1991.
- CAMPOS, Haroldo. Ruptura dos gêneros na literatura latino-americana. In: MORENO, César F. (org.). *América Latina em sua literatura*. São Paulo: Perspectiva, 1979.
- DIAS, Mauro. O novo romance de Chico. *O Estado de S. Paulo*, São Paulo, 14 set. 2003.
- FERNANDES, R. *Chico Buarque do Brasil*: textos sobre as canções, o teatro, e a ficção de um artista brasileiro. Rio de Janeiro: Garamond: Fundação Biblioteca Nacional, 2004.
- LAJOLO, Marisa. Chico Buarque: entre o real e o imaginário. *O Estado de S. Paulo*, São Paulo, 31 ago. 1991, p. 7.
- MONEGAL, Emir R. Tradição e renovação. In: MORENO, César F. (org.). *América Latina em sua literatura*. São Paulo: Perspectiva, 1979.
- NUNES, Benedito. “Estorvo é o relato exemplar de uma falha”. *Folha de S. Paulo*, São Paulo, 3 ago. 1991, Caderno Ilustrada.
- SCHWARZ, Roberto. “Sopro novo”. *Veja*, São Paulo, 7 ago. 1991, p. 98-99.

Cecilia Almeida Salles é professora dos Programas de Pós-Graduação em Comunicação e Semiótica e em Literatura e Crítica Literária da PUC/SP. Coordenadora do Grupo de Pesquisa em Processos de Criação. Autora dos livros *Gesto inacabado: processo de criação artística* (1998), *Redes da Criação: construção da obra de arte* (2006), *Arquivos de Criação: arte e curadoria* (2010) e *Processos de criação em grupo: diálogos* (2017).

¹⁴ Ver discussão mais detalhada em SALLES, Cecilia A. **Gesto inacabado**: construção da obra de arte. 5. ed. revista e ampliada. São Paulo: Intermeios, 2011.

PELO OLHO MÁGICO DE *ESTORVO*: FORMA E PROCESSO SOCIAL EM CHICO BUARQUE

<http://dx.doi.org/10.11606/issn.2237-1184.v0i40p40-54>

João Vitor Alencar

RESUMO

O artigo discute a inusitada mistura entre hermetismo e fluência que caracteriza o primeiro romance de Chico Buarque, *Estorvo*, interpretando-a como resultado da forma como o ponto de vista do narrador embaralha a representação dos conflitos sociais a partir de compensações imaginárias, conflitos que, todavia podem ser recompostos pelo leitor e se mostram centrais para a compreensão da montagem que o romance arma como princípio de formalização do processo social.

PALAVRAS-CHAVE: Extermínio; Literatura brasileira contemporânea; Sociedade e psicanálise.

ABSTRACT

The article discusses the unusual mix between hermeticism and fluency that characterizes Chico Buarque's first novel, *Turbulence*, interpreting it as a result of the way in which the narrator's point of view shuffles the representation of social conflicts based on imaginary compensations, conflicts that nevertheless can be recomposed by the reader and are central to understanding the montage that the novel sets up as a principle of formalization of the social process.

KEYWORDS: extermination, contemporary brazilian literature, psychoanalysis and society.

O

público de Chico Buarque estranhou a dificuldade de leitura de seu primeiro romance, *Estorvo* (1991). Em prosa simples e coloquial, uma série de episódios complicados atropelam o leitor. A complexidade se encontra tanto nas circunstâncias dessas peripécias quanto na maneira tresloucada como o narrador as apresenta. Realidade, sonhos, devaneios e lembranças se misturam na sequência dos acontecimentos, nos quais não há sequer a garantia de ordem cronológica. Nesses episódios, um herdeiro relativamente empobrecido e mais ou menos dissidente em termos políticos nos conta como, pouco tempo depois da redemocratização do país, acabou participando da chacina da arraia-miúda dos mercados ilegais que estava ocupando o sítio de sua família. A forma quase corriqueira com que a voz narrativa flui entre situações e registros tão conturbados nos coloca uma série de questionamentos.

Como explicar que um compositor tão relacionado ao popular tenha escrito um romance tão difícil de compreender, apesar de fácil de ler? Existe algum sentido implicado nesse hermetismo fluente? Se sim, qual sua amplitude social e especificidade histórica? Parte da crítica julgou a narrativa pelo seu aparente *nonsense*, mais preocupada em descrever minuciosamente o disparate das cenas isoladas do que em narrá-las através de uma história que as abrangesse de modo coerente. Em sentido contrário, pretendo demonstrar que é na montagem estabelecida pelo conjunto dessas cenas aparentemente despropositadas, em que o narrador é flagrado em suas complicadas relações, nas inusitadas circunstâncias reais ou imaginárias que compõem

as situações narrativas, que devemos buscar o significado, a dimensão e a minúcia do relato.

Desde a inusitada escolha do título e da epígrafe, *Estorvo* desafia a compreensão do leitor. Em cada aspecto da abertura nos deparamos com uma forma literária que se arruína, conturbando o desenvolvimento da leitura e incitando a interpretação por parte do leitor, ao mesmo tempo. Com o avanço do relato, entramos em contato com situações narrativas as mais diversas, que por sua vez são compostas por uma extensa gama de materiais. Se, por um lado, não há motivo central que organize esses episódios ou encadeamento que lhes dê sentido, deixando as dúvidas alimentadas pelo seu suspense estranhado sem resposta, por outro, a concentração desses vários elementos em *flashbacks*, devaneios e andanças sem relação evidente com o presente da ação é responsável por mobilizar uma multiplicidade significativa de materiais e por promover o distanciamento que nos desafia a elaborar perspectivas capazes de ligar os fios deixados soltos entre esses materiais.

Esse andamento conturbado repercutiu imediatamente na recepção do romance, como se pode perceber por estas considerações de Marisa Lajolo: o narrador *deixa-se seguir sem que o leitor entenda o porquê de tudo que presencia*, “quem é afinal, a indesejável visita que, entrevista pelo olho mágico, põe o narrador em fuga?”.¹ Por um lado, esse estranhamento vai gerar um juízo negativo nos primeiros leitores. Para Alcino Leite Neto, alguns aspectos formais inesperados irrompem em meio ao zelo da feitura, trincando a obra, que ameaça se partir em registros literários tidos como incongruentes.² Apoiado nessa leitura e em uma declaração de Roberto Ventura,³ que diz que “falta algo no enredo e fica uma sensação de vazio ao final da leitura”, Marcelo Coelho, mesmo reconhecendo os acertos da linguagem do romance, chega à seguinte conclusão: a “história, o ‘romance’ não decolam, e *Estorvo* vale mais pelo que descreve do que pelo que narra”.⁴

Por outro lado, temos leituras que se contrapõem a essa percepção de fratura entre as descrições do narrador e o encadeamento dos episódios. Para Augusto Massi, as perambulações do narrador refletem seu desenraizamento e o esforço de sua

¹ Marisa Lajolo, “Entre o real e o imaginário”. *O Estado de S. Paulo*, São Paulo, 31 ago. 1991.

² Alcino Leite Neto, “Chico Buarque lança seu segundo livro de ficção depois de dezesseis anos”. *Folha de S. Paulo*, São Paulo, 27 jul. 1991.

³ Roberto Ventura, [Sem título]. *Folha de S. Paulo*, São Paulo, 27 jul. 1991, p. 1.

⁴ Marcelo Coelho, “Chico Buarque faz um livro ‘impopular’”. *Folha de S. Paulo*, São Paulo, 7 ago. 1991, p. 12.

memória de reconstituir sua experiência no tempo, levando à hipótese de que a compreensão dessa trajetória passaria pela reconstrução do passado biográfico da personagem através das informações que aparecem descritas de maneira indireta às margens de sua fuga alucinada.⁵ Com objetivos semelhantes mas abordagem analítica diferente, Roberto Schwarz empreende uma leitura rente ao andamento desconcertante da narrativa, em que a determinação histórica e geográfica é indireta, mas faz a força do livro. Acompanhando de perto seu curso acidentado através de alguns de seus episódios-chave, o crítico formula a seguinte hipótese sobre os “conflitos embutidos nessa composição”:

Malandros, milionários, empregados, bandidos e, naturalmente, a polícia, todos participam do mundo da imagem, onde brilham acima de seus conflitos, que ficam relegados a um estranho sursis. O acesso ao espetáculo dos circuitos e dos objetos modernos *parece compensar* de modo mais que suficiente sua substância horrenda.⁶

Posteriormente, um conjunto de trabalhos acadêmicos vai seguir essa via interpretativa. Edu Teruki Otsuka discute o aproveitamento que o romance faz dos materiais provenientes do avanço do processo de mercantilização e da indústria cultural no país, sobretudo da incorporação dos modos de representação dos novos meios de comunicação de massa. Otsuka propõe que o traço decisivo está na forma como a perturbação da linguagem configura uma instabilidade geral das coisas, desintegração social que decorre da modernização que não se realizou, não efetivando os ideias da formação nacional, mas impôs uma alienação através dos fetiches da mercadoria.⁷ Ravel Giordano Paz avalia a capacidade do romance de localizar contradições reais em meio à proliferação de simulacros, em que a interioridade do narrador conserva um degradado mas autêntico impulso de recusa, impulso representado pelas ações com que o narrador veicula contradições reais para o universo tomado de fantasias mercantilizadas.⁸ Bárbara Guimarães Arányi defende que se trata de um romance estruturado para representar a

⁵ Augusto Massi, “Estorvo”. *Novos Estudos Cebrap*, São Paulo, n. 31, p. 193-198, 1991.

⁶ Roberto Schwarz, *Sequências brasileiras*, São Paulo: Companhia das Letras, 2014.

⁷ Edu Teruki Otsuka, *Marcas da catástrofe*, São Paulo: Nankin, 2001.

⁸ Ravel Giordano Paz, *Estações encruzilhadas*. Dissertação (Mestrado em Letras) – Universidade de Campinas, Campinas, 2001.

desordem. Ela sugere que esse princípio de formalização estética está relacionado a uma forma histórico-social, em que o esgarçamento do tecido social gera estranhas alianças na atuação das classes que estruturam a sociedade, relação em que o papel do dinheiro e da violência social desempenham função constituinte.⁹ Ismail Xavier argumenta que a adaptação cinematográfica de *Estorvo* repõe a todo momento nossa interrogação sobre o percurso das personagens e da ordem familiar no envolvimento com a violência social no Brasil. No entanto, esse estranhamento *não* esconde a ancoragem social de moço de família desocupado do narrador-protagonista, personagem de uma história patriarcal muito familiar ao país, que está sendo contaminada e dissolvida por uma nova lógica social.¹⁰

Ao longo deste artigo, daremos sequência a esses trabalhos, abordando a questão da representação dos conflitos sociais e sua relação com as compensações imaginárias. Embora essas compensações estejam no centro de boa parte das cenas, em nossa leitura são os conflitos ao redor que dão seus contornos e estabelecem o sentido complexo dos episódios, pois elas não expulsam tais conflitos da representação; ao contrário, eles estão presentes em cena, de forma manifesta ou latente, podendo ser localizados pela análise e compreendidos pela interpretação. Assim, *ainda que aos olhos do narrador os fetiches protagonizem as cenas, é a realidade dos conflitos sociais (que muitas vezes atuam de forma obscena) que lhes dá a direção, como indica a centralidade do gesto da execução sumária que gera a fuga do narrador e resulta na montagem que, de maneira profunda e complexa, compõe a narrativa.*

Para mostrar essa centralidade deslocada dos conflitos na composição do romance, precisamos primeiro indicar e ir mapeando os diferentes núcleos históricos e sociais que se encontram dispersos ao longo da narrativa. As referências que o narrador faz a seus pais indica que ele é herdeiro de uma família que conjuga modernidade e atraso segundo as conveniências do momento, como deixa claro o racismo com que seu pai trata o porteiro negro no prédio modernista da zona sul, onde moravam durante a infância do narrador: “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

⁹ Bárbara Guimarães Arányi, *Estorvo: civilização encruzilhada*. Dissertação (Mestrado em Letras) – Universidade de São Paulo, São Paulo, 2000.

¹⁰ Ismail Xavier, “O olho mágico, o abrigo e a ameaça: convulsões: Ruy Guerra filma Chico Buarque”. *MATRIZes*, São Paulo, v. 2, n. 2, 2009.

crioulo, que nem signo tem”.¹¹ Já a mãe, parece ter sido moderna para sua época, mas sem nunca abrir mão de seus tradicionais privilégios de classe, como mostram seus desejos no que se refere às novas formas de trabalho:

Diz que mamãe tem andado tão sozinha, nem empregado ela quer, só tem uma diarista que às terças e quintas vai lá, mas diarista mamãe acha que não é companhia. O ideal seria contratar uma enfermeira, mas enfermeira mamãe acha que cria logo muita intimidade [...].¹²

Assim, enquanto o pai é marcado pela forma excessiva e violenta através da qual confundia relações de trabalho e pessoais, sempre com interesse próprio e sem nunca descuidar da aparência elegante, a mãe sonha com as utopias inconciliáveis da vida moderna e dos serviços domésticos que não sejam alheios nem íntimos. Em poucas palavras, tanto os excessos elegantes e violentos do pai quanto os desejos fugazes através dos quais a mãe desfruta da barbárie fazem parte do jogo entre realidade de violência e compensações imaginárias que coordena duradouros ritmos de nossa história, em que a mistura entre arcaico e moderno vai se repaginando de acordo com as modas que permitem a espoliação mais primitiva.

Em oposição à família do narrador, especialmente à participação do pai no regime militar (como indicam as *fardas brancas*¹³ que são citadas em meio a seus ternos), encontra-se a enigmática personagem do amigo. Embora ele a princípio seja apresentado de forma desvinculada de qualquer referência à prática política, posteriormente o narrador conta um episódio em que ele o desafiou a se voltar contra sua família e abrir mão de suas propriedades em favor dos camponeses, a quem convocava aos gritos: “várias vezes o meu amigo gritou ‘a terra é dos camponeses!', e aquele pessoal achou diferente”.¹⁴ Embora o tratamento cômico e a temática grave componham um misto de difícil decifração, é possível enxergar na postura do amigo algo da crença de que o combate ao sistema seria iniciado pela mobilização dos trabalhadores do campo promovida por um movimento de vanguarda, posicionamento compartilhado por setores da esquerda que se organizaram durante as décadas de 1960 e 1970 em torno da luta contra o Estado capitalista e ditatorial

¹¹ Chico Buarque, *Estorvo*, São Paulo: Companhia das Letras, 2004, p. 99.

¹² *Ibidem*, p. 15.

¹³ *Ibidem*, p. 98.

¹⁴ *Ibidem*, p. 83.

que vigorava no país.¹⁵ Esse horizonte revolucionário vislumbrado pelo amigo, todavia, é reprimido pela forma como o narrador lembra dele no presente da narrativa, a partir de uma memória possivelmente encobridora, incluindo a transformação de seu perfil político numa caricatura quase *nonsense*.¹⁶

Na contramão das expectativas do amigo, o narrador resolve se casar com uma antropóloga que futuramente vira gerente de vendas em uma butique de *shopping*. Ela é retratada por um passado de busca por mundos alternativos mas que acaba se conformando às possibilidades restritas ao consumo, ao trabalho precário e possivelmente ao endividamento — como indica a cena em que, na pressa motivada pela provável preocupação com a chefe, acaba deixando cair nada menos do que três cartões de crédito.¹⁷ O histórico de conformação da ex e as intenções revolucionárias do amigo delineiam coordenadas ideológicas quase opostas de um mesmo horizonte de desejo político que balizou o passado recente do narrador, com ela representando a continuidade na ordem familiar heterosexual. O momento imediatamente anterior ao presente da narrativa, em que a ex figura como uma das personagens centrais, é caracterizado pelo modo como a rearticulação produtiva neoliberal e suas novas formas de representação buscaram recolocar em âmbito privado e familiar os conflitos que haviam sido postos na esfera pública pela arte mais engajada — movimento que, em parte, explica por que os significados históricos do romance aparecem deslocados para suas margens ou até mesmo para um estado de latência. Pois, como o próprio narrador fala sobre o tempo em que morou com a ex: “vivi de me trancar com ela”.¹⁸

A centralidade que essas figuras familiares têm no relato não pode, todavia, ofuscar a importância dos personagens que não possuem relações mais próximas com o narrador,

¹⁵ Marcelo Ridenti, *O fantasma da revolução brasileira*, São Paulo: Editora Unesp, 2010.

¹⁶ Sigmund Freud, “Lembranças encobridoras”. In: *Primeiras publicações psicanalíticas (1893-1899)*. Rio de Janeiro: Imago, 2006.

¹⁷ Chico Buarque, *op. cit.*, p. 39.

¹⁸ *Ibidem*, p. 40. O período em que o narrador localiza seu casamento com a ex coincide mais ou menos com o mesmo período que Francisco de Oliveira (“Passagem na neblina” in *Classes sociais em mudança e a luta pelo socialismo*. São Paulo: Fundação Perseu Abramo, 2000) caracteriza como o de reprivatização das relações sociais, quando a deslocalização do trabalhador de serviços, o deslocamento do operariado industrial e a confusão entre trabalho, consumo e coerção reagem contra a publicização das negociações entre trabalhadores e patrões decorrente das primeiras revoluções industriais e da constituição do socialismo e, posteriormente, da expansão do assalariamento e do Estado de bem-estar social. Para uma discussão sobre como parte desses processos interferiu na representação teatral, ver Peter Szondi, *A teoria do drama burguês* [São Paulo: Cosac Naify, 2004] e *Teoria do drama moderno* [São Paulo: Cosac Naify, 2001]. Para uma discussão sobre as contradições da implantação do teatro épico no Brasil, de que Chico Buarque é um dos protagonistas, ver Iná Camargo Costa, *A hora do teatro épico no Brasil* [São Paulo: Expressão Popular, 2016].

como a “índia”. Ela aparece de forma curiosa, em duas cenas que, apesar de envolverem (ao que parece) exatamente os mesmos personagens e espaços, não possuem nenhuma ligação em termos de enredo, mas que apresentam um contraste que dá o que pensar. Na primeira, a “índia” aparece cantarolando enquanto cozinha, dando a impressão de representar um papel, por assim dizer, cenográfico do cotidiano popular brasileiro, bem ao modo como as telenovelas representam os personagens figurantes de classe baixa. Na segunda, ela protagoniza uma cena aparentemente exagerada para a mídia sensacionalista numa tentativa de salvar seu filho da prisão. A leitura mais corriqueira defende que, ao captar a “índia” chorando a pedido do cameraman, é como se o narrador flagrasse a forma contraditória com que o motivo da defesa do filho se confunde com a performance dela diante das câmeras. Essa leitura é parcial porque se restringe à interpretação da ação da “índia”, mesmo ela não sendo a única personagem a participar do espetáculo, como podemos perceber pela própria formatação midiática da voz narrativa e de sua maneira aviltante de compor a cena, cuja estruturação cênica nos remete ao sensacionalismo dos programas de auditório e jornalismo, inclusive no que ambos devem às exibições rebaixadas de luta livre que ficaram conhecidas como *telecatch*.

Podemos mostrar esse viés da voz narrativa pela própria estruturação da cena, começando pelo cenário: uma corda isola a calçada, “formando uma espécie de ringue”, espaço em que caricaturas identitárias lutam “livremente” por reconhecimento: a “baixinha com cara de índia e lenço na cabeça” invade o “ringue” para defender seu filho, “um negro do tamanho de quatro mães” com “sunga de borracha, imitando pele de onça”; ela “investe contra” o zelador, a quem vai “atacar de novo”, quando então a cena é suspensa por um policial, que parece interpretar o papel de juiz — o que não deixa de ser irônico.¹⁹ Não por acaso os corpos visados aqui, tanto na imaginação quanto na realidade, são o do homossexual, o da índia e o do negro, todos mais ou menos pobres. Protagonistas e figurantes são expostos como se estivessem apenas agindo num vale-tudo (termo que foi inclusive título de telenovela transmitida com muito sucesso durante o período de escrita do romance) por uma supremacia qualquer, quando em realidade estão sendo

¹⁹ Chico Buarque, *op. cit.*, p. 46-48.

obscenamente coagidos numa luta cujo fundamento último é a própria sobrevivência.²⁰ A incorporação das formas da indústria cultural, portanto, não se aplica apenas à “Índia”, nem sua ação pode ser entendida como mera compensação imaginária, como também não há qualquer traço de alegria em sua atuação.

Um último nicho histórico-social ainda pode ser identificado em relação à irmã e ao seu marido. A contraposição entre o narrador e a irmã transparece já nas primeiras páginas do livro na maneira como ele descreve sua casa. A descrição que ele faz, em que ressalta a incompatibilidade entre a excrescência do projeto arquitetônico e o ambiente em que a casa foi construída, sugere uma crítica implícita à própria artificialidade elitista de sua irmã através de uma recuperação da relação entre forma e função tão cara ao modernismo: “Eu sempre achei que aquela arquitetura premiada preferia habitar outro espaço”.²¹ Essa forma caprichosa inclusive acaba por capturar o olhar do próprio narrador que se queria crítico, como se pode perceber pela atração que ele demonstra em relação ao *sex appeal* que a irmã ostenta em sua incorporação dos fetiches da mercadoria. Esse misto de distanciamento e atração estrutura a própria frase que apresenta a irmã em cena: “Eis minha irmã de peignoir, tomando café da manhã numa mesa oval”.²² Em suma: o empenho encenado pelo narrador e apoiado na racionalidade moderna revela-se uma rationalização ideológica que busca camuflar seus interesses libidinosos — afinal de contas, ele está ali mesmo por conta do dinheiro da irmã, a quem deseja incestuosamente.

Embora de início o cunhado pareça um rico inofensivo, os últimos episódios sugerem sua participação em negócios suspeitos, em que se reúnem tráfico de drogas, corrupção do poder público, valorização imobiliária e execuções sumárias. Isso nos ajuda a dar sentido ao contraste entre a farta descrição de seus vários e luxuosos bens materiais e a ausência de referência à origem deles, sobre a qual só temos uma indicação: uma cena em que ele é descrito lendo uma *carta precatória* sugere que ele pode ocupar um cargo no serviço público ligado à segurança ou ao judiciário, que utiliza em benefício próprio, em operações como a representada na cena final no sítio.²³ A apresentação do cunhado confunde-se com

²⁰ Para uma boa exposição do que se está chamando de sobrevivência vale citar um trecho da apresentação de Vera Telles para o livro de Daniel Hirata, *Sobreviver na adversidade* [São Carlos: EdUFSCar, 2021]: “uma vida percebida como guerra, como campo de batalha — enfrentamentos variados e constantes, inscritos nas dimensões cotidianas da vida, tecidas entre os dramas do trabalho incerto e da moradia precária e os riscos da morte violenta”.

²¹ Chico Buarque, *op. cit.*, p. 12.

²² *Ibidem*, p. 14.

²³ *Ibidem*, p. 88.

a do delegado que investiga o caso das joias que o narrador roubou da irmã e o da ocupação do sítio da família. Na percepção do narrador: trata-se de um jovem viril e bem apessoado, que comparece em várias de suas fantasias e é apresentado por um exibicionismo que ostenta uma mistura entre o informal e o oficial. É como se o delegado roubasse a cena e protagonizasse o que de mais decisivo ocorre nestes últimos capítulos, tirando assim o foco do cunhado (o verdadeiro *mandante da ação*).²⁴ Para ficarmos no exemplo mais importante das situações em que o narrador projeta sobre este *outro homem o que ele não é capaz de elaborar*, podemos citar o extermínio de que ambos participam na cena final:

O delegado pára, vira-se e acena para que eu o acompanhe. Eu acho que essa gente não tem mais nada que fazer no sítio. Encaro o delegado e digo “agora chega”, mas a voz sai tão débil que eu mesmo mal escuto. Talvez ele escute, *pois abana a cabeça e sai do meu campo de visão*.²⁵

Todo esse mosaico social, formado pela intrincada relação entre as diversas cenas analisadas até aqui, compõe a montagem narrativa que fundamenta nossa interpretação. Dessa perspectiva, a reviravolta nos acontecimentos relatados ao final do romance, que desde o início vinha sendo narrado como que de ponta-cabeça, recoloca a narrativa sob seus próprios pés, permitindo-nos voltar ao enigma da cena inicial para respondê-lo de forma concreta, interpretando-o não como fruto de uma mera confusão imediata, mas como resultado de um processo histórico específico. Pelo ângulo das peripécias do romance, é possível dizer que a desestruturação da abertura do romance gira em torno da identificação do homem que o narrador observa pelo olho mágico, que a referência ao gesto *de abanar a cabeça* indica ser o delegado que coordena a chacina nas últimas cenas, na qual o narrador está implicado por uma rede intrincada de interesses e desejos:

Só sei que era alguém que há muito tempo esteve comigo, mas que eu não deveria ter visto, que eu não precisava rever, porque foi alguém

²⁴ Como diz Christophe Dejours, *A banalização da injustiça social*, Rio de Janeiro: Fundação Getúlio Vargas, 1999, p. 133: “a virilidade é o conceito que permite transformar em mérito o sofrimento infligido a outrem em nome do trabalho”.

²⁵ Chico Buarque, *op. cit.*, p. 150, grifos nossos.

que um dia *abanou a cabeça e saiu do meu campo de visão*, há muito tempo.²⁶

Para realçar o delicado da situação e evidenciar a importância de sua determinação de classe, lembre-se da maneira contraditória com que o narrador participa do extermínio, sendo, primeiramente, apresentado pelo próprio delegado como *proprietário* do sítio,²⁷ para em seguida insinuar um tímido gesto de recusa ao convite que este faz para darem sequência à matança na sede e, finalmente, fugindo de lá por imaginar que poderia ser confundido com a arraia-miúda que trabalha no local e se tornar uma das próximas vítimas do massacre.²⁸ Nesse sentido, *as perturbações do narrador estariam diretamente relacionadas ao embaralhamento de seus papéis de testemunha um pouco indignada e cúmplice muito resignada ao trabalho sujo das execuções*. É justamente das implicações do processo de reconhecimento do homem à porta como delegado e, por conseguinte, da participação do narrador no extermínio (seja por culpa ou medo), que este se defende através dos diversos mecanismos que estruturam os estados confusionais que perturbam sua voz, como uma possível maneira de não se dar por achado.

É como se o monólogo interior que estamos lendo reproduzisse o funcionamento dessas defesas, graças às quais os conflitos não são diretamente mencionados nessa abertura, sem todavia deixar de transparecer nos interditos da enunciação. Assim, quando o narrador diz “não entendo o sujeito ali parado”,²⁹ por exemplo, podemos interpretá-lo parafraseando o que Freud diz sobre a negação: *entendo o sujeito ali parado, mas não posso ou não quero admitir esse pensamento* — impossibilidade interpretada em função das transformações históricas que informam as especificidades do lugar de classe do narrador.³⁰ A maneira perturbada como o narrador tenta, assim, escamotear seu envolvimento na lógica social destrutiva que forma sua realidade acaba constituindo um sintoma dessa participação. Isso explica a relação inversamente proporcional entre a notação da realidade contingente e a confusão mental do narrador, subvertendo com isso as técnicas do relato tradicional, em que o desenvolvimento linear e prospectivo da

²⁶ *Ibidem*, p. 9, grifos nossos.

²⁷ *Ibidem*, p. 142.

²⁸ Chico Buarque, *op. cit.*, p. 151.

²⁹ *Ibidem*, p. 7.

³⁰ Sigmund Freud, “A negação”. In: *O eu e o id, “Autobiografia” e outros textos (1923-1925)*. São Paulo: Companhia das Letras, 2011.

linguagem visa a exposição coerente de uma determinada situação através da objetividade épica. Daí não só a construção esquisita da cena inicial, mas também a desordem dos episódios que vêm na sequência e seu desfecho aparentemente inconclusivo, todos estranhamentos relacionados ao modo como esse narrador, cujo estatuto social é tão peculiar, comprehende a situação a seu redor de modo despropositado.

O próprio olho mágico da cena inicial — literalmente um mecanismo de defesa que dá a ver uma cena de maneira distorcida — pode ser lido como um signo dessa interpretação. Esse enquadramento estreito e paranoico antecipa e prepara a forma sintomática com que o narrador embaralha o que ocorre no presente da ação com memórias, contrassensos ou devaneios, sempre recusando as contradições que ele mesmo descreve e encena, frequentemente de maneira dissociada. Interditos e confusões que não devem ser encarados apenas como limitações imaginárias e simbólicas do sujeito que narra, mas também como indícios cuja reunião resulta no mosaico social que nos permite interpretar os reais mecanismos que impulsionam sua fuga de forma obscena.³¹ Recalcado da cena de abertura, em que nunca aparece diretamente, o envolvimento do narrador na chacina, motivo que extrapola a própria ideia de um conflito dramático entre meros indivíduos, retorna e se manifesta, perturbando a construção de qualquer intriga entre as personagens, sem todavia deixar de impulsionar o andamento tresloucado da ação, mobilizado por projeções amalucadas que não deixam de ser uma resposta ao ordenamento destrutivo que vigora a seu redor.

Note-se que o polissêmico termo “fuga”, cujo sentido é comumente relacionado com situações insuportáveis e os estados psíquicos de evasão que elas ocasionam, está intimamente ligado ao gesto da execução sumária no romance. Pois, se há algo que o narrador faz durante toda a narrativa é agir, participando ativamente de vários circuitos sociais, mesmo e sobretudo quando deles tenta fugir. A importância dessa identificação e das determinações que ela implica aos diferentes elementos estéticos, portanto, não se encontra na possibilidade de estabelecer uma curva narrativa que encadeie tais episódios dando-lhes sentido dramático a partir de um eixo biográfico para a leitura. Pelo contrário,

³¹ A respeito da importância da execução sumária dentro da estrutura de poder que perpassa a história da violência na Baixada Fluminense, ver José Cláudio S. Alves, *Dos barões ao extermínio* [Rio de Janeiro: Consequência, 2020, p. 144-151]. A respeito da metástase punitiva representada pela forma como esse gesto é instituído como uma política de Estado pela ditadura militar a ser incorporada pela conduta dos próprios governados, ver Paulo Arantes, “1964” [*O novo tempo do mundo*, São Paulo: Boitempo, 2020, p. 281-314].

as situações apresentadas nos diferentes episódios como que resistem às fabulações idiossincráticas a partir das quais o narrador tenta sem sucesso contornar, através de suas fantasias privadas, a amplitude histórica dos materiais que estruturam as situações narrativas. O conjunto das cenas e das relações que elas estabelecem entre si vão delineando uma dimensão obscena, responsável pela compreensão da narrativa, ainda que nunca mencionada a propósito. Assim, é como se os nexos sociais e subjetivos que ligam o narrador à chacina formassem o interdito que dá ensejo e desmente suas fantasias de escape.³²

As adversidades que marcam a leitura de *Estorvo* são resultados literários das variadas e complexas formas com que esses materiais são formalmente implicados na construção do ponto de vista do narrador. Vem daí o modo complicado com que sonhos, devaneios e memórias são misturados por uma prosa simples e quase sempre coloquial, constituindo o emaranhado de referências que confunde os diversos episódios narrados de maneira tão fluente quanto hermética. Ao contrário do que julgou parte da crítica, para quem o romance é composto pelo absurdo de cenas isoladas, busquei mostrar que aquelas cenas aparentemente *nonsense* constituem uma narrativa com coesão própria, responsável por articular em sentido profundo as descrições aparentemente gratuitas. Nessa forma de narrar está armado um complexo de perspectivas que reproduz, com tenacidade literária, os resultados do processo de modernização que estruturaram a reprodução social na periferia do capitalismo. Esses conflitos, no entanto, são embaralhados pela atuação das compensações imaginárias e precisam ser descobertos durante a própria leitura. É esse o horizonte histórico e social que nos permite determinar tanto a limitação da perspectiva do narrador quanto a amplitude dos materiais presentes no que ele involuntariamente narra, possibilitando assim a interpretação dos sentidos concretos do romance em suas reais dimensões.

REFERÊNCIAS

ALVES, José Cláudio S. *Dos barões ao extermínio: uma história da violência na Baixada*

³² Sobre o choque como recurso estético, em que estão implicadas os próprios ritmos históricos que impedem que os sujeitos tenham experiências e possam compartilhá-las através de formas orgânicas que simulem um processo de continuidade a não ser como falseamento ideológico, ao mesmo tempo, que engendra novas formas de sensibilidade e expressão que captam a idiossincrasia dos tempos modernos através de uma dimensão construtiva, que inclui a montagem, ver Walter Benjamin, *Magia e técnica, arte e política* [São Paulo: Brasiliense, 2012].

- Fluminense. 2. ed. Rio de Janeiro: Consequência, 2020.
- ARANTES, Paulo. *O novo tempo do mundo*. São Paulo: Boitempo, 2014.
- ARÁNYI, Bárbara Guimarães. *Estorvo: civilização encruzilhada*. 2000. Dissertação (Mestrado em Letras) — Universidade de São Paulo, São Paulo, 2000.
- BENJAMIN, Walter. *Magia e técnica, arte e política: ensaios sobre literatura e história da cultura*. 8. ed. Trad. Sérgio Paulo Rouanet. São Paulo: Brasiliense, 2012.
- BUARQUE, Chico. *Estorvo*. 2. ed. São Paulo: Companhia das letras, 2004.
- COSTA, Iná Camargo. *A hora do teatro épico no Brasil*. São Paulo: Expressão Popular, 2016.
- COELHO, Marcelo. “Chico Buarque faz um livro ‘impopular’”. *Folha de S .Paulo*, São Paulo, 7 ago. 1991. Ilustrada.
- DEJOURS, Christophe. *A banalização da injustiça social*. Trad. Luiz Alberto Monjardim. Rio de Janeiro: Fundação Getúlio Vargas, 1999.
- FREUD, Sigmund. “Lembranças encobridoras”. In: *Primeiras publicações psicanalíticas (1893-1899)*. Trad. Jayme Salomão. Rio de Janeiro: Imago, 2006.
- _____. “A negação”. In: *O eu e o id, “Autobiografia” e outros textos (1923-1925)*. Trad. Paulo César de Souza. São Paulo: Companhia das Letras, 2011.
- LAJOLO, Marisa. “Entre o real e o imaginário”. *O Estado de S. Paulo*, São Paulo, 31 ago. 1991.
- LEITE NETO, Alcino. “Chico Buarque lança seu segundo livro de ficção depois de dezesseis anos”. *Folha de S. Paulo*, São Paulo, 27 de julho de 1991. Ilustrada.
- MASSI, Augusto. “Estorvo”. *Novos Estudos Cebrap*, São Paulo, n. 31, p. 193-198, 1991.
- MORETTI, Franco. “Romance: história e teoria”. Trad. Joaquim Toledo Jr. *Novos Estudos CEBRAP*, São Paulo, n. 85, p. 201-212, 2009.
- OLIVEIRA, Francisco de. “Passagem na neblina” em: OLIVEIRA, Francisco de; STÉDILE, João Pedro; GENOÍNO, José. *Classes sociais em mudança e a luta pelo socialismo*. São Paulo: Fundação Perseu Abramo, 2000.
- OTSUKA, Edu Teruki. *Marcas da catástrofe*. São Paulo: Nankin, 2001.
- PAZ, Ravel Giordano. *Estações encruzilhadas*. 2001. Dissertação (Mestrado em Letras) – Universidade de Campinas, Campinas, 2001.
- RIDENTI, Marcelo. *O fantasma da revolução brasileira*. São Paulo: Editora Unesp, 2010.
- SCHWARZ, Roberto. *Sequências brasileiras*. São Paulo: Companhia das letras, 2014.
- SZONDI, Peter. *A teoria do drama burguês [século XVIII]*. Trad. Luiz Sérgio Repa. São

Paulo: Cosac Naify, 2004.

_____. *Teoria do drama moderno [1880-1950]*. Trad. Raquel Imanishi Rodrigues. São Paulo: Cosac Naify, 2001.

TELLES, Vera. “Apresentação”. In: HIRATA, Daniel. *Sobreviver na adversidade: mercado e formas de vida*. São Carlos: EduFSCar, 2021, p. 7-12.

VENTURA, Roberto. [Sem título]. *Folha de S. Paulo*, São Paulo, 27 jul. 1991. Ilustrada.

XAVIER, Ismail. “O olho mágico, o abrigo e a ameaça: convulsões: Ruy Guerra filma Chico Buarque”. *MATRIZes*, São Paulo, v. 2, n. 2, 2009.

João Vitor Rodrigues Alencar é Professor de filosofia do Instituto Federal do Pará (IFPA – campus Santarém). Graduado em filosofia pela Universidade de São Paulo (USP) e doutor em Teoria Literária e Literatura Comparada pela Universidade de São Paulo (FFLCH-USP). Vinculado ao Grupo de Estudos Linguístico e Literário da Amazônia (GELLA/IFPA), em que coordena a linha de pesquisa literatura e sociedade na Educação do Campo. E-mail: joao.alencar.edu@gmail.com. ORCID: <https://orcid.org/0000-0002-6914-1819>. Curriculum Lattes: <http://lattes.cnpq.br/1470620101683081>.

UM ROMANCE DE CHICO BUARQUE¹

<http://dx.doi.org/10.11606/issn.2237-1184.v0i40p55-60>

Roberto Schwarz

RESUMO

O itinerário do romance dissolve os antagonismos de uma sociedade estratificada. Seria o caso de falar numa sociedade sem classes, mas sob o signo da delinquência? *Estorvo* é uma forte metáfora do Brasil recente em formação.

PALAVRAS-CHAVE: Chico Buarque; Romance; Sociedade.

ABSTRACT

The novel's plot dissolves de antagonisms of a stratified society. Should we think of a classless society mediated by delinquency? *Estorvo* is a powerful metaphor of Brazil's new face.

KEYWORDS: Chico Buarque; Romance; Society.

1. Reprodução de texto publicado publicado originalmente em: Schwarz, Roberto. *Sequências brasileiras*. São Paulo: Companhia das Letras, 1999, pp. 178-181.

E

storvo é um livro brilhante, escrito com engenho e mão leve. Em poucas linhas o leitor sabe que está diante de uma forma consistente. A narrativa corre em ritmo acelerado, na primeira pessoa e no presente: a ação que presenciamos consiste no que o narrador, que é o protagonista, faz, vê e imagina. A linguagem reúne aspirações difíceis de casar: trata de ser despretensiosa — palavras de um homem qualquer — mas ainda assim aberta para o lado menos imediato das coisas. A combinação funciona muito e produz uma poesia especial, que é um achado de Chico Buarque. A expressão simples faz parte de situações mais sutis e complexas do que ela.

O romance começa com o narrador semidormido diante do olho mágico de um quarto-e-sala. A cara do outro lado da porta, nem conhecida nem desconhecida, o decide a tomar a fuga que irá movimentar o entrecho. Havia razão? Não havia? Alucinações e realidade recebem tratamento literário igual, e têm o mesmo grau de evidência. Como a força motivadora das primeiras é maior, o clima se torna onírico e fatalizado: o futuro pode dar mais errado ainda. A interpenetração de realidade e imaginações, que requer boa técnica, torna os fatos porosos. Esta cara é feita de outras

caras, a barba eu conheço de outro queixo, o presente é composto de outros momentos. O relato seco e fatal do que está aí, bem como do que não está, ou da ausência na presença, opera a transmutação da ficção de consumo em literatura exigente (aquela que busca estar à altura da complexidade da vida).

As necessidades da fuga, com suas pressas e seus vagares, filtram o sentimento da cidade. O Rio existe fortemente no livro, mas de maneira íntima, de relance, sem nada de cartão-postal. Nas cenas iniciais há o que se poderia chamar de emoção da topografia e dos contrastes: o narrador desce às carreiras a escada de serviço, dobra a esquina que há um momento observara do sexto andar, corre pelo túnel na contramão, emerge aliviado noutro bairro, onde respira outros ares, e começa a subida da encosta em direção ao verde e às mansões de blindex, de onde vê o oceano. O leitor confira na imaginação a poesia dessa seqüência.

Dependendo do ponto de vista, o narrador é um joão-ninguém ou um filho-família desgarrado. O primeiro mora num quarto-e-sala, anda de jeans, camiseta branca e tênis, bebe água na pia de mictórios fedidos, e arrasta a sua mala pelas calçadas. Mas sabemos também que o seu falecido pai tinha naturalidade para gritar com empregados; que a mãe fica quieta quando atende o telefone, porque acha impróprio uma senhora dizer alô; que a irmã, casada com um milionário, mora na mansão de blindex; que o belo sítio da família virou plantação de maconha e refúgio de bandidos.

Pode-se dizer também que se trata de um filho-família vivendo como joão-ninguém a caminho da marginalidade. Quais os conflitos embutidos nessa composição? Note-se que a tônica do romance não está no antagonismo, mas na fluidez e na dissolução das fronteiras entre as categorias sociais — estaríamos nos tornando uma sociedade sem classes, sob o signo da delinquência? —, o que não deixa de assinalar um momento nacional. Ainda assim, não se entende o nivelamento sem considerar as oposições que ele desmantha.

A fala em primeiro plano, muito simpática, é do homem qualquer, cuja ética é uma estética, ou cuja birra das presunções sociais se traduz, no plano da expressão, pela exclusão de fricotes e afetações literárias. Desse prisma, refinado a seu modo, e

cuja data é o radicalismo estudantil dos anos 60, o luxo dos ricos não passa de desafinação. A casa de concreto e vidro está errada, os cavalheiros com cara de iate clube também, e a irmã muito produzida idem: "Eis minha irmã de peignoir, tomando café da manhã numa mesa oval". Mas os tempos são outros, e a antipatia pelo dinheiro não impede o narrador de aproveitar uma visita para roubar as jóias que o levarão para o campo da marginália. Por seu lado os ricos não lhe condenam o temperamento "de artista", como aliás não antipatizam deveras com o mundo do crime. O assunto que excita o cunhado é o estupro de que foi vítima a mulher, que entretanto flerta com o delegado que se encarregou do caso, o qual se dá com os bandidos, que podem ser os do crime ou outros. Uma promiscuidade apocalíptica, à qual todos já parecem acostumados, e que pode ser imaginação do narrador, mas pode também não ser. Como a geografia, a história está neste livro só indiretamente, mas faz a sua força.

Numa grande cena de rua, com corre-corre, camburões e TV, uma baixinha com cara de índia procura impedir a prisão do filho, aos gritos e com bons argumentos. O narrador sente que vai ficar a favor dela, mas logo vê que se enganou, pois a mulher pára de gritar quando percebe que não está sendo filmada. O episódio, que o narrador preferia que não tivesse acontecido, explica muita coisa, talvez marque um horizonte de época. O desejo de tomar o partido dos pobres e de vê-los defender na rua os seus direitos sobe de supetão, para se apagar em seguida. É como um reflexo antigo, antediluviano, hoje uma reação no vazio, já que a alegria do povo é aparecer na televisão. O desejo de uma sociedade diferente e melhor parece ter ficado sem ponto de apoio. Estaríamos forçando a nota ao imaginar que a suspensão do juízo moral, a quase atonia com que o narrador vai circulando entre as situações e as classes seja a perplexidade de um veterano de 68?

O outro local importante do livro é o velho sítio da família. Como espaço da infância, da gente simples e da natureza, pareceria um refúgio, o remédio para os desajustamentos do narrador. Ao chegar lá, entretanto, este encontra um povo — crianças inclusive — organizado e escravizado para a contravenção, siderado por video games, motocicletas, blusões e tintura para cabelos, além de preparado para negociar com as autoridades. Ou seja, fechando o círculo, a mesma coisa que na

mansão de blindex: no reservatório das virtudes antigas não há mais água limpa. Assim, depois dos tempos em que a pobreza ignorante seria educada pela elite, e de outros tempos em que os malfeitos dos ricos seriam sanados pela pureza popular, chegamos agora a um atoleiro de que ninguém quer sair e em que todos se dão mal.

Por um paradoxo profundamente moderno, a indefinição interior dos caracteres tem como contrapartida uma visibilidade intensificada. Gestos e movimentações têm a nitidez a que nos acostumam a história em quadrinhos, as gags de cinema, os episódios de TV, bem como o sonho ou o pesadelo. Essa exatidão, muito notável, decorre em primeiro lugar da felicidade literária e da observação segura do escritor, e também da escola do romance policial. Mas há nela um outro aspecto, bem perturbador. É como se no momento ela não fosse apenas uma qualidade artística, mas uma aspiração real das coisas e das pessoas ao figurino evidente, ao logotipo delas mesmas. A irresistível atração da mídia ensina e ensaia a figura comunicável, o comportamento que cabe numa fórmula simples, onde a palavra e a coisa coincidam. É por esse lado de clone publicitário que Chico Buarque fixa as suas personagens. A irmã elegante sobe as escadas e gira o corpo, conforme o ensinamento da modelo profissional; o marido desfere o saque bufando, como os tenistas campeões; os marginais fazem roncar as suas motos vermelhas, numa cena que eles mesmos já viram em filme, e usam anéis enormes, que ofusciam como faróis. Malandros, milionários, empregados, bandidos e, naturalmente, a polícia, todos participam do mundo da imagem, onde brilham acima de seus conflitos, que ficam relegados a um estranho sursis. O acesso ao espetáculo dos circuitos e dos objetos modernos parece compensar de modo mais do que suficiente a sua substância horrenda.

Vista no conjunto, a linha da ação tem a força da simplicidade, apesar das alucinações. A fuga não vai a nenhuma parte, ou melhor, o narrador fica voltando aos mesmos lugares. São reincidências sem fim à vista, embora não possam também ser infinitas, pois a situação se agrava a cada vez. Nas cenas finais o monstruoso toma conta. De olhar fixo no grotesco dos outros, que de fato é extremo, o narrador não nota a crosta de sujeira, hematomas, feridas e cacos de vidro — sem mencionar a confusão moral — que acumulou e o deve estar desfigurando. Essas informações cabe ao leitor

reunir, para visualizar a personagem que lhe fala, não menos anômala e acomodada no intolerável que as faunas do luxo ou do submundo. A certa altura, numa de suas alucinações, inconsciente de seu aspecto, o narrador quer abraçar na rua um homem que julga reconhecer. Este não hesita em se defender com uma faca de cozinha. Estripado, o narrador pega o ônibus e segue viagem, pensando que talvez a mãe, um amigo, a irmã ou a ex-mulher possam lhe dar "um canto por uns dias". Esta disposição absurda de continuar igual em circunstâncias impossíveis é a forte metáfora que Chico Buarque inventou para o Brasil contemporâneo, cujo livro talvez tenha escrito.

Roberto Schwarz, Professor Emérito da Universidade Estadual de Campinas (UNICAMP). Crítico, poeta, dramaturgo, tradutor, é autor, entre outros, de: *A lata de lixo da história* (1968; 2014); *Rainha Lira* (2022); *A sereia e o desconfiado* (1965); *Ao vencedor as batatas* (1977); *O pai de família e Outros estudos* (1978); *Que horas são?* (1987); *Um mestre na periferia do capitalismo: Machado de Assis* (1990); *Duas meninas* (1997); *Sequências brasileiras* (1999); *Martinha versus Lucrécia* (2012); *Essencial* (2023).

BENJAMIM, BENJAMIN: ROMANCE, HISTÓRIA E MELANCOLIA DE ESQUERDA

<http://dx.doi.org/10.11606/issn.2237-1184.v0i40p61-85>

Marcelo Ridenti

RESUMO

O artigo interpreta o romance *Benjamim* como resposta criativa às circunstâncias de sua época, o final do século XX. Ao elaborar uma trágica história de amor e desejo, emaranhando o pessoal e o coletivo, Chico Buarque expressa um aspecto fundamental de toda a sua obra literária: a passagem do tempo, com lembranças e esquecimentos a interpelar o presente assolado pela repetição da barbárie cotidiana. Por meio da ficção, travam-se diálogos implícitos com diferentes linhagens intelectuais influentes na geração do autor: o pensamento social brasileiro que teve em seu pai, Sérgio Buarque, um dos principais expoentes, além do nacional desenvolvimentismo, do catolicismo e do marxismo. A crítica social no romance acompanha o questionamento da ideia de progresso e de qualquer finalidade imanente na história, o que aproxima Chico Buarque da tradição de pensamento de Walter Benjamin, a “melancolia de esquerda” contraposta à barbárie vigente.

ABSTRACT

The article interprets the novel *Benjamim* as a creative response to the circumstances of

PALAVRAS-CHAVE: Chico Buarque; Walter Benjamin; Literatura e História; Cultura e política; melancolia de esquerda.

KEYWORDS: Chico Buarque; Walter Benjamin; Literature and History; Culture and politics; left-wing melancholy.

its time, the end of the 20th century. By elaborating a tragic story of love and desire, entangling the personal and the collective, Chico Buarque expresses a fundamental aspect of all his literary work: the passage of time, with memories and forgetfulness challenging the present plagued by the repetition of everyday barbarism. Through fiction, implicit dialogues are held with different intellectual lineages influential in the author's generation: Brazilian social thought — of which his father, Sérgio Buarque, was one of the leading authors —, as well as national developmentalism, Catholicism and Marxism. The social criticism in the novel goes hand in hand with the questioning of the idea of progress and of any immanent purpose in history, which brings Chico Buarque closer to Walter Benjamin's tradition of thought, the "left-wing melancholy" opposed to current barbarism.

O tempo e o romancista

B

enjamim é o segundo romance de Chico Buarque, publicado em 1995. Costuma ficar eclipsado pelos demais, mas num certo sentido os ilumina, pois traz para o centro da cena o tema fundamental de sua obra romanesca como um todo: a passagem do tempo. No caso, a impossibilidade de recuperar o tempo perdido, que entretanto permanece atormentando o protagonista, em busca de um amor irrecuperável. O texto retoma a época da juventude do personagem Benjamim e também do autor, que coincide com os anos de entusiasmo com a promessa de construir uma nova sociedade brasileira para superar o subdesenvolvimento. O tempo da bossa nova, do cinema novo, do teatro de Arena, do Oficina e do Opinião, da construção de Brasília, a nova capital modernista no meio do nada, embora nenhum desses referenciais esteja explicitamente no romance. Tempo de promessas não cumpridas, que escapou pelos dedos após o golpe de 1964.

As referências históricas precisas são evitadas, é verdade, assim como os indicadores exatos de lugar, pois o romance tem pretensões de ir além do contexto específico, construindo uma trágica história de amor e desejo, num emaranhado entre o pessoal e o coletivo que é constante no conjunto da obra de Chico Buarque. Mas fala de certa cidade decadente incrustada na natureza das montanhas e do mar, que nas entrelinhas se percebe ter afinidade com o Rio de Janeiro na

redemocratização dos anos 1990 em diálogo com o passado de implantação da ditadura na década de 1960.¹

Para pensar a respeito da passagem do tempo, a ficção literária — em especial o romance — oferece a Chico Buarque mais possibilidades que a canção popular, na qual o tempo também ocupa lugar destacado.² Trata-se de perscrutar o tempo subjetivo no curso da história objetiva, que marca a trajetória de cada personagem. O tempo tal como vivenciado e sentido, mais do que teorizado e submetido ao crivo da objetividade, distanciando o artista do ofício de seu pai, historiador, que deve reconstituir e explicar os acontecimentos. Mas simultaneamente a ficção aproxima o autor da figura de Sérgio Buarque, com quem dialoga por via indireta.³ O protagonista Benjamim Zambraia vê o mundo público de uma perspectiva narcisista, pela subjetividade de sua vida particular, dominado pelo coração, numa sociedade em que os sentimentos desmedidos do homem cordial se impõem à civilidade pública e impessoal de cidadãos. O domínio do privado sobre a esfera pública agora está posto em circunstâncias mais agravadas que na época de escrita de *Raízes do Brasil*, pois a disseminação da barbárie na vida cotidiana deixa pouco espaço para o que poderia haver de delicadeza na

¹ Seria limitado ler o romance *Benjamim* apenas como “uma história de amor com toques policiais, ignorando o senso político que o inspira”, como observou Marcelo Coelho. Benjamim se recusa a suscitar emoções. *Folha de S. Paulo*, Ilustrada, 20 de dezembro de 1995, p. 9. Vale a pena descobrir cada romance como “uma mônada, um conjunto cristalizado de tensões que contém uma totalidade histórica”. Michael Löwy. *Walter Benjamin: aviso de incêndio: uma leitura das teses “Sobre o conceito de história”*, São Paulo: Boitempo, 2005, p.132. Agradeço aos organizadores deste dossiê pela oportunidade de revisitar o romance *Benjamim*, explorando aspectos que estavam apenas sugeridos ou até ignorados numa primeira interpretação, publicada originalmente no fim do século passado, que entretanto serve de base para o que ora escrevo. Marcelo Ridenti. Visões do paraíso perdido: sociedade e política em Chico Buarque, a partir de uma leitura de *Benjamim*. In: Marcelo Ridenti. *Em busca do povo brasileiro: artistas da revolução, do CPC à era da TV*. 2. ed., revista e ampliada. São Paulo: Ed. Unesp, 2014. p. 199-235.

² Por exemplo, Adélia Bezerra de Meneses analisa as letras das canções de Chico Buarque nos anos 1960 e 1970, nas quais o tempo apareceria primeiro como “lirismo nostálgico”, para ganhar progressivamente uma dimensão utópica e crítica, em que o fatalismo do tempo mítico daria lugar à esperança do tempo histórico. Adélia Bezerra de Meneses. *Desenho mágico — poesia e política em Chico Buarque*. São Paulo: Hucitec, 1982. Ver também “O artista e o tempo”, de José Miguel Wisnik e Guilherme Wisnik. In: Almir Chediak. *Songbook Chico Buarque*, vol. 2. Rio de Janeiro: Lumiar, 1999, p.8-20.

³ “A obra ficcional de Chico Buarque é perseguida pelo nome do pai”, como bem observa Pedro Meira Monteiro em *Num fiapo de tempo: Chico, Sérgio e Benjamim*. In: Pedro Meira Monteiro. *Signo e desterro — Sérgio Buarque de Holanda e a imaginação do Brasil*. São Paulo: Hucitec, 2015, p. 171-178. Nos termos de Heloísa Starling, “a imbricação entre vida pública e vida privada na forma de sentimentos, valores e condutas característicos, é uma questão que assombrou Sérgio Buarque; e vem sendo retomada por Chico Buarque em sua busca das raízes e a atenção naquilo em que vieram a dar”. Heloísa Starling. O tempo da delicadeza perdida: Chico, Sérgio e as raízes do homem cordial. In: Stelio Marras (org.). *Atualidade de Sérgio Buarque de Holanda*. São Paulo: Edusp, 2012, p. 63-78.

cordialidade pessoal e familiar, prevalecendo a arbitrariedade violenta, a luta de todos contra todos em meio à presença de mendigos nas ruas, prédios degradados, brutalidade dos bandidos e dos policiais, e outras mazelas sociais presentes no romance. Resta a cordialidade pessoal hipócrita, expressa por exemplo quando Benjamim Zambraia perde um trabalho e o ex-patrão liga para consolá-lo “em nome de uma antiga amizade”. Nada de conversa em pessoa, olhos nos olhos. Pelo telefone, o empregador “tentou ser delicado”, prometeu pensar no amigo “para a promoção de um conhaque no inverno seguinte, mas o assunto morreu ali”.

É célebre a formulação de Sérgio Buarque em *Raízes do Brasil* sobre os brasileiros como desterrados em sua própria terra, pois originários da Europa dos colonizadores, com dificuldade de aclimatação na colônia, eterno estranhamento transmitido de geração em geração nos limites do novo mundo, espelho distorcido do velho que o domina, num ambiente de incompatibilidade entre as formas de vida copiadas de nações socialmente mais avançadas e o patriarcalismo e o personalismo locais.⁴ Incompatibilidade que é constitutiva do romance *Benjamim*, passado numa sociedade de desmandos policiais, da democracia personalista parida pela ditadura, na qual a esfera privada se impõe ao espaço público, degradado.

Em registro ficcional, as personagens de Chico surgem deslocadas não apenas no espaço — como na obra de seu pai — mas também no tempo, estranhas em seu próprio presente, que não corresponde ao que dele se esperava no passado. Um tempo no qual se esfumaça a representação do Brasil construída pela geração de Sérgio Buarque, da sociedade autoritária, desigual, multiétnica e diversificada, com inúmeros problemas, mas também enorme potencialidade para construir o futuro. Essa representação foi ganhando contornos cada vez mais críticos na década de 1960, até mesmo revolucionários para a jovem geração de Chico Buarque. Algo que se perdeu com a modernização conservadora promovida pela ditadura a partir de 1964, cristalizada pelo chamado milagre econômico na virada da década, acompanhado da censura e da brutal repressão política. Anos depois, já após a redemocratização, viria o sentimento difuso no pensamento social, nas artes e nas esquerdas de que o Brasil — que se desenhara como o mítico país do futuro

⁴ Sérgio Buarque. *Raízes do Brasil*. São Paulo: Companhia das letras, 1995.

— mergulhou na “barbárie cotidiana do presente”, aspecto reiterado em todos os romances de Chico Buarque.⁵

Nas artes, a forma romance provavelmente seja a mais adequada para expressar o decorrer do tempo histórico com a liberdade criativa e intuitiva da ficção, vedada ao historiador profissional.⁶ Com os romances, Chico conversa com seu passado, com o pai, com a história — em especial do Brasil —, tudo encarnado em suas personagens e ficção, costuradas pelo artesanato da palavra. Isso se coloca no romance *Benjamim*, que ocupa lugar-chave para pensar o tempo, a memória, as lembranças e os esquecimentos, o passado no presente, algo fundamental em toda a literatura do autor, embora nem sempre explicitado.

O título *Benjamin* não seria gratuito. Ele é condensado, como nos outros romances de Chico Buarque, e se refere ao nome do personagem principal. Na Bíblia, Benjamim é muito amado por todos, o filho caçula e favorito de Jacó. Isso dá um toque de ironia à ficção de Chico Buarque, pois — ao contrário da figura bíblica — seu Benjamim é tipo esquecido e solitário, saudoso da juventude nos anos 1960, quando era modelo de sucesso nos desfiles e propagandas, encarnando a aposta no país do futuro, até pela profissão, típica da sociedade que se modernizava e mercantilizava rapidamente.

Além da referência bíblica, há outra, mais importante: o título do livro leva ao autor das teses sobre o conceito da história, Walter Benjamin. O personagem de Chico Buarque teve o nome abrasileirado, com “m” no fim e o sobrenome inventado Zambraia, a partir de zambro, isto é, cambaio, trôpego, torto, com a terminação braia que lembra praia, a costa brasileira em dualidade com o sertão, voltada para

⁵ A expressão *Brasil, país do futuro* — incorporada ao imaginário nacional — está no título da obra de Stefan Zweig, primeiramente editada em alemão. Stefan Zweig. *Brasilien: Ein Land der Zukunft*. Estocolmo: Bermann-Fischer, 1941. Os governos Lula e Dilma, a partir de 2003, deram a impressão provisória de que a antiga promessa ainda estava de pé e a barbárie poderia ser estancada ou até revertida na sociedade brasileira. Entretanto, o que os próprios petistas admitiram ter sido um “reformismo fraco”, embora significativo, não resolveu os problemas estruturais da sociedade. Ela mergulharia mais fundo no mar da barbárie com a ascensão da extrema direita a partir de meados dos anos 2010, mesmo após o alento do retorno de Lula ao governo em 2023, com apoio explícito de Chico Buarque e de outros artistas e intelectuais. Ver, entre outros. André Singer. *Os sentidos do lulismo: reforma gradual e pacto conservador*. São Paulo: Companhia das Letras, 2012. Sobre a “naturalização da barbárie cotidiana do presente”, no conjunto dos romances de Chico Buarque, ver Edu Teruki Otsuka. Ficção, história e sociedade na literatura de Chico Buarque (uma sinopse). *Rev. Inst. Estud. Bras.* (São Paulo), n. 88, 2024.

⁶ Ver, por exemplo, Adam Abraham Mendilow. *O tempo e o romance*. Porto Alegre: Globo, 1972.

o exterior, conforme a conhecida representação do pensamento social brasileiro.

O trôpego praiano expressa certo deslocamento irônico em relação à célebre tese benjaminiana do anjo da história arrastado pelo vento da tempestade do progresso, condenado a ver as ruínas do passado.⁷ Ao contrário do anjo, o protagonista Benjamim mira o passado a partir de seu prisma amoroso particular, idealizando uma espécie de paraíso perdido, quando namorava Castana Beatriz nos anos 1960. Ele se recorda com nostalgia da moça que o deixou para ficar com o professor Douglas Saavedra Ribajó, formando casal que viria a ser assassinado na época por milícia ligada às forças policiais, a mesma que anos depois mataria Benjamim na cena que abre e fecha o romance. Foi ele quem conduziu involuntariamente os matadores ao local da execução da amada, e se sente culpado por isso, como se sua conduta pessoal fosse mais significativa do que a arbitrariedade da polícia política. O fim trágico do protagonista no presente em ruínas liga-se umbilicalmente às circunstâncias da morte de sua amada no passado que ele idealiza.

Se a catástrofe do anjo de Walter Benjamin está na mirada do passado, no romance ela se encontra — aos olhos do protagonista Benjamim Zambraia — no seu presente em meados dos anos 1990, com a degradação do personagem principal e da cidade ao redor. O romance expressa as mazelas das condições da vida social brasileira no fim do século XX, persistentes até nossos dias: a mendicância nas ruas assimilada à paisagem, a decadência dos edifícios de classe média como o prédio do protagonista, o transporte público precário para operários e empregadas domésticas, o descaso das autoridades corruptas com a população submetida ao cotidiano de violência urbana, a simbiose de banditismo, milícias policiais, igrejas e políticos profissionais, encarnados por exemplo no personagem Alyandro Sgaratti. Ele foi criado em favela, filho de prostituta, subiu na vida

⁷ “O anjo da história deve ter esse aspecto. Seu rosto está dirigido para o passado. Onde nós vemos uma cadeia de acontecimentos, ele vê uma catástrofe única, que acumula incansavelmente ruína sobre ruína e as dispersa a nossos pés. Ele gostaria de deter-se para acordar os mortos e juntar os fragmentos. Mas uma tempestade sopra do paraíso e prende-se em suas asas com tanta força que ele não pode mais fechá-las. Essa tempestade o impele irresistivelmente para o futuro, ao qual ele vira as costas, enquanto o amontoado de ruínas cresce até o céu. Essa tempestade é o que chamamos progresso.” Walter Benjamin. Sobre o conceito da história. Nona tese. In: Walter Benjamin, *Magia e técnica, arte e política*. 5^a. ed. São Paulo: Brasiliense, 1993 (Obras Escolhidas, 1), p. 226.

roubando carros, até se tornar empresário de múltiplos negócios, e candidato a deputado federal que contrata Benjamim para representar um suposto cientista social em sua propaganda política na tevê, na qual é apresentado como “o companheiro xifópago do cidadão”. Alyandro é homem cordial, no sentido personalista, de colocar arbitrariamente sua pessoa e seus sentimentos no controle da vida pública. Um benemérito que “ergueu no subúrbio sete conjuntos habitacionais, depois uma faculdade de odontologia que leva seu nome e uma fundação de amparo ao menor carente”. Tem um caso abusivo com Ariela Masé, a moça que Benjamim Zambraia conclui ser a filha perdida de sua amada Castana Beatriz, criada no interior após a morte de seus pais, aos cuidados da empregada doméstica pobre que jamais contou à menina sobre o passado. Nos anos 1990, no contexto de reencontro da sociedade brasileira com a democracia, Zambraia redescobre na pele de Ariela — por quem se apaixona — a figura da mãe da moça na década de 1960.

A degradação do presente no romance nem se separa do passado aparentemente feliz. A mirada do narrador distancia-se daquela do protagonista, aproximando-se da perspectiva do anjo da história de Walter Benjamin, ao evidenciar que a decadência é indissociável do que se passou nos anos de sucesso aparente do personagem Benjamim Zambraia no período de modernização e crescimento econômico nacional, bem posto como modelo no mercado, comprando o apartamento no largo do Elefante e os lingotes de ouro que serviriam para financiar sua aposentadoria, nostálgico de Castana Beatriz.

O nome dessa personagem sugere uma figura idealizada: Castana deriva de casta — personagem que de pura nada tinha, a não ser na memória fantasiosa de Benjamin Zambraia. Lembra ainda castanha, fruto saboroso que dá nome ao marrom dos olhos das pessoas morenas. Já Beatriz, compondo com Castana, remete-se à musa inatingível de Dante na *Divina comédia*. Por sua vez, o nome do novo namorado, Douglas Saavedra Ribajó, pode levar ao autor de *Dom Quixote*, o cavaleiro sonhador do clássico de Miguel de Cervantes Saavedra. Projeções idealizadas que não têm mais lugar no presente de contínua repetição da barbárie, com a qual Benjamim Zambraia se habituara como se fosse algo natural em seu cotidiano.

Se a referência ao sobrenome do criador de Quixote é evidente, o restante do nome — Douglas Ribajó — é mais enigmático, permitindo especular sobre sua inspiração e as referências ocultas, em sintonia com o sentido geral do romance. Ribajó pode ser lido como abreviatura de Ribatejo, região localizada no centro de Portugal às margens do rio Tejo e tida como o coração do país dos colonizadores, tão referidos na obra de Sérgio Buarque e de outros intérpretes do Brasil. Ancestralidade reforçada pela terminação jó, que pode ser associada ao personagem bíblico do Antigo Testamento, símbolo de fé, integridade e esperança, o Jó despojado injustamente por Deus da riqueza a fim de aprender com o sofrimento dos pobres. Esse passado bíblico remoto, e em particular o lusitano das raízes brasileiras, aparecem junto com o futuro expresso no prenome Douglas, de origem escocesa, que significa “rio escuro” ou “água negra”, e ainda é a denominação da conhecida série de aviões de rotas transcontinentais de passageiros, como o célebre Douglas DC-10, produzido pela norte-americana McDonnell Douglas a partir de 1968, muito usado para levar e trazer brasileiros do exterior. Douglas Saavedra Ribajó pode expressar a ponte entre o passado arcaico do Ribatejo e o futuro moderno e multinacional do avião, canal entre as águas férteis do Tejo e o rio escuro da modernidade que desloca e desterra ainda mais os brasileiros em sua própria terra, com a mediação utópica do Saavedra, todas referências estrangeiras.

Ou melhor, o caminho é inverso na ordem do nome, do Douglas da era do avião a jato americano ao Ribajó das caravelas do Tejo, acompanhando a rota da imaginação de Benjamin Zambraia, voltada ao passado amoroso, ou do anjo da história de Walter Benjamin, embaralhando as temporalidades. Mais significativo: além de denominar o avião moderno, Douglas é sobrenome do célebre ex-escravizado e lutador abolicionista norte-americano do século XIX, Frederick Douglas. Num detalhe da narrativa — que será retomado adiante — o leitor toma conhecimento de que a filha de Douglas Ribajó, Ariela Masé, era mestiça. De onde viria sua oculta e negada raiz negra, se não provavelmente do pai, já que a mãe era filha da rica família tradicional do dr. Campoceleste? Teria a mãe, Castana Beatriz, ascendência africana encoberta? Quem sabe, ambos? Ou a filiação de Ariela foi só fantasia de Benjamim?

Chico Buarque foi educado em escolas católicas e deve ter aprendido algo da Bíblia, aspecto pouco lembrado pelas análises de sua obra. O esquecido e injustiçado revolucionário brasileiro Douglas Saavedra Ribajó, possivelmente negro, será um dia reconhecido como seu xará norte-americano, ou recompensado como Jó após perder tudo? A história dessa figura bíblica inspirou as expressões populares “paciência de Jó” e “pobre (como) Jó”. Ele soube viver na penúria e esperar pacientemente os desígnios divinos, sem perder a fé, numa passagem do Antigo Testamento reputada por suas qualidades poéticas. Quanto há de esperança ou de ironia nas referências condensadas nesse nome do personagem coadjuvante, perdido no tempo, mencionado apenas três vezes? Poderia ser um dos mortos esquecidos nos desvãos históricos, inclusive na trama do livro, cujas lutas e memória voltariam à vida no porvir, mesmo que o anjo da história não tenha o poder de acordá-los, como na já citada tese de Walter Benjamin?

Douglas Saavedra Ribajó, como Sérgio Buarque, era professor. E, subentende-se, foi subversivo morto pela ditadura, um desterrado em sua própria terra e tornado estranho no presente da obra, distante do futuro que almejava. Dele sobrou pouco, é personagem secundário e esquecido no passado, referido no aspecto político por intermédio de sutilezas da trama e da linguagem indireta. A situação política fica subjacente ao sentimento amoroso pessoal, como evidencia o trecho que reproduz delírios de Benjamim Zambraia, imaginando uma cena “no assoalho do sobrado onde Castana Beatriz e seu amante talvez namorassem com mais fervor, enquanto tramavam derrubar o governo”. Nunca aparecem as palavras ditadura militar, tortura ou guerrilha. Fala-se em “investida de oficiais inescrupulosos”, “casal foragido da lei”, e eufemismos similares que reforçam a ironia amarga do texto.

A possibilidade de escapar dos impasses da atualidade, e superar suas injustiças, passaria pela necessidade da consciência histórica — inexistente nas personagens do tempo presente do romance, mas sugerida discretamente nas entrelinhas pelo narrador — de conhecer o passado para reativar a memória e as lutas dos vencidos. Desse modo, o romance pode ser aproximado da perspectiva de Walter Benjamin, para quem “não haverá redenção para a geração presente se

ela fizer pouco caso da reivindicação (*Anspruch*) das vítimas da história".⁸

História sem fim

Atualmente é cada vez mais incomum falar das raízes da obra de Chico Buarque e de outros artistas de sua geração no clima cultural e político predominante nos meios artísticos e intelectuais de esquerda nos anos 1960, e que teria influência até o desaparecimento da União Soviética. Era o ambiente da aposta na revolução brasileira, fosse ela nacional-democrática ou socialista, amalgamando nacionalismo e materialismo histórico, supostamente soterrado junto com o socialismo real. Algo que no âmbito da cultura costuma ser chamado de nacional-popular.⁹

Para discutir um romance como *Benjamim*, que trata de memória e esquecimento, é indispensável lembrar que há forte influência da linhagem intelectual marxista na obra artística de Chico Buarque, cuja interlocução com o chamado pensamento social brasileiro costuma ser mais ressaltada. Por exemplo, a crítica ao personalismo e ao patriarcalismo não se dissocia em suas criações artísticas do questionamento mais geral à sociedade capitalista. O predomínio no Brasil do homem cordial, isto é, da emoção personalista sobre a razão coletiva e impessoal republicana, não se resolve sem mudanças estruturais. A busca pelo espaço efetivamente público não é compatível com o capitalismo, em particular numa sociedade periférica como a brasileira, tão bem retratada no conjunto da

⁸ Michael Löwy. *Walter Benjamin: aviso de incêndio: uma leitura das teses "Sobre o conceito de história"*. São Paulo: Boitempo, 2005, p. 52.

⁹ Para uma crítica demolidora ao nacional popular, ver os livros da série *O nacional e o popular na cultura brasileira*. Marilena Chauí et al. São Paulo: Brasiliense, 1982. Essa obra contribuiu para estigmatizar como populista boa parte da produção cultural dos anos 1950 aos 1970. Tornou-se incômoda a lembrança da vinculação de artistas celebrados no presente com essa corrente multifacetada, caso de Chico Buarque. O nacional-popular pode ser inserido num conjunto mais amplo que — inspirado em Raymond Williams — tomei a liberdade de denominar brasiliade revolucionária como estrutura de sentimento. Parece ser limitado tratar a busca de aproximação com a gente simples do povo, nas artes dos anos 1950 e 1960, como se fosse emanação do chamado populismo ou de ideologias como a do Instituto Superior de Estudos Brasileiros (ISEB) e a do Partido Comunista Brasileiro (PCB). Elas por certo informaram essa busca, que entretanto não se restringiu a isso, e tinha um caráter difuso nas obras que, como construtoras de estruturas de sentimento, não devem ser reduzidas a ideologias, referindo-se a "significados e valores tais como são sentidos e vividos ativamente", dando conta "do pensamento tal como sentido e do sentimento tal como pensado". Raymond Williams. *Marxismo e literatura*. Rio de Janeiro: Zahar, 1979, p. 134-5. Marcelo Ridenti. *Brasiliade revolucionária*. São Paulo: ed. Unesp, 2010.

obra de Chico Buarque, em que há vínculo indissociável entre ausência de plena democracia e capitalismo. Isso coloca o socialismo no horizonte, entretanto bloqueado pelas circunstâncias políticas do presente, constituindo-se um impasse de nossa época, expresso literariamente em *Benjamim*.

Por exemplo, vários episódios do romance são reveladores da sociedade de massas onde impera o fetichismo da mercadoria, em torno do qual giram as relações humanas, com o domínio das coisas sobre as pessoas, reificadas. O episódio da gincana na concessionária de carros marca Owa é emblemático: Benjamim é apresentado falsamente como grande ator, ao lado de excentricidades como a menina de nove anos grávida, o chimpanzé de gravata-borboleta e uma girafa, ao som da música alta de fundo que repete sem parar “chuta a minha cabeça, chuta a minha cabeça”. Todos no palco, reificados para divertir o público presente e ajudar a vender motos e automóveis do patrocinador. A própria profissão de modelo de Benjamim é expressiva do fetichismo, pois literalmente existe em função dos produtos que anuncia, como o cigarro Knightsbridge e até uma mercadoria especial, o político e empresário Alyandro Sgaratti. O candidato ao Congresso é anunciado na propaganda eleitoral como se fosse sabonete ou qualquer outro produto do publicitário que tem “parentesco com alguém no governo”, conforme a velha tradição brasileira de sobrepor o público e o privado. Trata-se de G. Gâmbolo, para quem Benjamim presta serviços, cada vez mais raros depois que foi ficando mais velho. Sobrevive gastando aos poucos os lingotes de ouro economizados na juventude, pautando cada ato da vida pelo que vai desembolsar, consciente por exemplo de que a compra de “um carro vermelho lhe poderia custar, no mínimo, dois anos de vida”. As oscilações do mercado do ouro tinham implicação direta no que lhe restava de existência, atestando o domínio do capital sobre ela e sobre a percepção de tempo do protagonista.¹⁰

¹⁰ A análise desses episódios e de outros do romance está desenvolvida em meu texto já referido. É bem conhecida a argumentação de Marx sobre o fetichismo da mercadoria, marca por excelência do modo de produção capitalista. Karl Marx. *O capital*, vol. I, capítulo 1. São Paulo: Abril Cultural, 1983, p.70 e segs. O fetichismo da mercadoria, como se sabe, ocupa lugar de destaque na reflexão do chamado marxismo ocidental, muito influente na geração de Chico Buarque — um autor anticapitalista, malgrado o enorme sucesso de suas criações na indústria cultural, inclusive no mercado editorial, cujo êxito não inibe o tônus crítico de sua obra.

A vitória dos Estados Unidos na Guerra Fria, a crise dos estados nacionais anti-imperialistas como Cuba, Angola e Moçambique, que haviam contado com a solidariedade pública de Chico Buarque, o avanço universal do neoliberalismo, tudo isso gerou questionamentos de artistas e intelectuais por toda parte, e ele não foi exceção. Nesse contexto, passou a dar prioridade à literatura. Naquelas circunstâncias também, a obra de Walter Benjamin ganhava destaque muito tempo depois de sua morte, em boa parte devido a suas críticas a concepções lineares da história, características de correntes do marxismo da II e da III Internacional.

Seria possível abordar a relação entre literatura e história no romance *Benjamim* com base em diversos autores clássicos, particularmente os que questionam a existência de sentido imanente na história, que não teria qualquer finalidade, como por exemplo Leopold von Ranke, com a mediação da leitura de Sérgio Buarque, colocando o problema da precariedade da própria narrativa.¹¹ Acontece que Sérgio Buarque não é o único pai intelectual de Chico Buarque, artista que é referência para compreender sua geração e foi além do pensamento social brasileiro estabelecido nos anos 1940, o que nos leva a navegar também em outras águas.

O questionamento de uma finalidade na história marca presença no pensamento marxista, em especial de Walter Benjamin. A referência implícita de Chico Buarque a ele no título de seu segundo romance não significa que se tornou discípulo daquele autor, que entretanto deve ter contribuído para que percebesse a descontinuidade histórica, interpelando o discurso do progresso, marcante para sua geração de artistas e intelectuais. Eles apostavam no desenvolvimento autônomo do Brasil como nação e de seu povo, com viés socializante, presente por exemplo nas propostas de revolução nacional e democrática do PCB e em correntes nacionalistas progressistas, como o ISEB e a Comissão Econômica para a América Latina (CEPAL), formuladora do nacional desenvolvimentismo.¹²

As ideias de Walter Benjamin ganharam atualidade no contexto global de crise do socialismo e de avanço do neoliberalismo na época da criação do romance *Benjamim*, evidenciando os limites de pensar a história com base na ideia de

¹¹ Vai nessa direção a instigante análise de Pedro Meira Monteiro. *Op. cit.*

¹² Ver, por exemplo, Ricardo Bielschowsky. *Pensamento Econômico Brasileiro: o ciclo ideológico do desenvolvimentismo*. 5^a edição. Rio de Janeiro, Contraponto, 2000.

progresso, como se ela fosse “um carro alegre, cheio de um povo contente, que atropela indiferente todo aquele que a negue”.¹³ O conceito de história de Walter Benjamin é expressivo da antiga corrente difusa e diversificada que pode ser chamada de “melancolia de esquerda”, na qual não seria exagero incluir Chico Buarque, particularmente seu segundo romance.¹⁴ Na obra aparecem aspectos que podem ser lidos à luz do conceito de história em Walter Benjamin, com o questionamento do discurso do progresso e a percepção da descontinuidade histórica, recorrendo à nostalgia do passado para criticar o presente. Aquilo que Michael Löwy chamou de “melancolia revolucionária”, marcada pelo “sentimento da reiteração do desastre”, com receio da “eterna volta das derrotas”.¹⁵ Uma proposta de releitura da história que não seria de linearidade e progresso, mas de catástrofe em movimento, luta constante entre dominados e dominantes.

Benjamim Zambraia é personagem melancólico no sentido freudiano, incapaz de superar o passado e o luto pela morte de Castana Beatriz, sentindo-se culpado pelo ocorrido.¹⁶ A melancolia do romance pode ser interpretada historicamente com o mesmo sentido, a incapacidade de superar o luto pela derrota da revolução brasileira. Assim, ficaria restrita a uma espécie de doença de esquerda, de luto patológico, afogado na tristeza de um ambiente soturno e catastrófico que se reproduz em círculo, sem cessar, levando ao imobilismo. Pode-se propor, alternativamente, que o romance de fato é marcado pela melancolia, mas de outra natureza, benjaminiana, associada à “cultura da derrota”. Walter Benjamin era crítico da melancolia fatalista e passiva, “defendendo uma melancolia diferente, ligada à contemplação das ruínas do passado. A tristeza que emanava desses

¹³ Versão de 1978 de Chico Buarque para Canción por la unidad latinoamericana, do cubano Pablo Milanés.

¹⁴ Leandro Konder cita Ernst Fischer para evocar a “melancolia heroica” presente em autores da tradição olvidada que Enzo Traverso chama de “melancolia de esquerda”. Esta “não significa o abandono da ideia de socialismo ou da esperança de um mundo melhor; isso implica, no entanto, repensar o socialismo num momento em que a sua memória está perdida, escondida, silenciosa e pede para ser recuperada”, segundo Traverso. A melancolia de esquerda seria contraposta àquela criticada por Walter Benjamin em autores como Erich Kästner, cujo radicalismo “não corresponde mais a nenhuma ação política”, com a reflexão e a ação cedendo lugar à arrogância e ao fatalismo, num “estado de repouso negativista”, produzindo bens de consumo “para alegria de um público numeroso e de gosto problemático”, nos termos de Walter Benjamin. Melancolia de esquerda. In: Walter Benjamin. *Op. cit.*, p. 73-77. Leandro Konder. *Walter Benjamin: o marxismo da melancolia*. Rio de Janeiro: Campus, 1988. Enzo Traverso. *Mélancolie de gauche: la force d'une tradition cachée (XIXe-XXe siècle)*. Paris: Éditions La Découverte, 2016, p. 23.

¹⁵ Michael Löwy. *Op. cit.*, p. 25.

¹⁶ Sigmund Freud. *Luto e melancolia*. São Paulo: Cosac Naify, 2012.

vestígios expressava o sofrimento dos nossos antepassados, a dor da história sempre à espera de redenção". A melancolia não restrita ao lamento estéril, mas como percepção dos derrotados no processo de rememoração, indispensável para retomar as lutas sociais. "Em vez de consolidar o apego patológico a um passado morto e submerso, esta visão melancólica permite-nos superar o trauma sofrido". Seria "trabalho de luto enriquecedor que, em vez de paralisar a ação, estimula em um sentido consciente e autorreflexivo", nas palavras de Traverso.¹⁷

Reconhecer a ausência de suposto sentido intrínseco à história, que levaria necessariamente ao socialismo, não elimina o imperativo de transformar a ordem estabelecida, lidando com múltiplas incertezas e sem garantia de triunfo. História sem fim não significa o fim da história, como supunha a famosa tese liberal de Fukuyama, difundida na época de escrita do romance *Benjamim*.¹⁸ Tampouco aderir às ideias pós-modernas então em voga, a propor que os grandes relatos totalizantes já não teriam pertinência num mundo irremediavelmente fragmentado.¹⁹ A história é sem fim porque não tem uma finalidade teleológica associada ao progresso, mas também porque não para, ou acaba.

A Pedra do Elefante e Ariela Masé

No jogo de lembrança e esquecimento a que nos convida a leitura de *Benjamim*, como se colocou até aqui, cabe destacar a influência do pensamento social brasileiro, particularmente na figura de seu pai, o historiador e crítico literário Sérgio Buarque, além da presença decisiva de outros pais intelectuais, na tradição do pensamento e da política marxista, influente para o autor e sua geração. À sombra, há também um lado místico que faz contraponto com a

¹⁷ Enzo Traverso. *Op. cit.*, p.23. Inspirado em Walter Benjamin, Bensaïd chegou a propor uma "aposta melancólica". Daniel Bensaïd. *Le Pari Mélancolique. Métamorphoses de la politique, politique des métamorphoses*. Paris: Fayard, 1997. A melancolia, inclusive a de esquerda, sempre esteve na obra de Chico Buarque, desde a juventude musical marcada pela cultura da derrota após o golpe de 1964. Entretanto, convivia ambigamente com a crença no desenvolvimento da sociedade que traria a revolução brasileira, no limite, socialista. O autor sempre foi menestrel dos amores perdidos, dos desencantos, consciente da passagem do tempo, da dor e da saudade que nem sempre levam ao imobilismo e à passividade, podendo expressar a percepção da finitude de tudo que parece sólido, mas um dia desmancha no ar, como constatava a célebre passagem do *Manifesto Comunista* de 1848, de Marx e Engels.

¹⁸ Francis Fukuyama. *O fim da história e o último homem*. Rio de Janeiro: Rocco, 1992.

¹⁹ Ver, entre outros, Perry Anderson. *As origens da pós-modernidade*. Rio de Janeiro: Jorge Zahar Ed., 1999.

racionalidade e tem sido pouco lembrado, compondo a obra do romancista carioca, como evidenciam as referências já destacadas à Bíblia. Nem se deve esquecer que Chico Buarque é filho não apenas de Sérgio, mas também de Maria Amélia Alvim, respeitável senhora católica de família bem situada que educou os sete rebentos em tradicionais colégios religiosos. Chico chegou até a ser aluno interno.²⁰

A maternidade cristã precisa ser recordada na contradação com a paternidade racionalista que ganhou rumo próprio na aproximação de Chico Buarque e de tantos mais com o materialismo histórico. Desse improvável casamento, no âmbito político, surgiu a organização que foi hegemônica no movimento estudantil brasileiro nos anos 1960, a Ação Popular (AP), com importância ímpar para a formulação posterior da Teologia da Libertação na América Latina.²¹ Chico foi estudante nessa época, e depois musicou a peça *Morte e vida Severina*, baseada no auto natal de João Cabral de Melo Neto, e encenada por jovens artistas sintonizados com a AP. Anos depois criou com Paulo Pontes *Gota d'água*, participando ainda de outras peças, agora em parceria com artistas na órbita do Partido Comunista Brasileiro. Chico Buarque nunca chegou a militar nessas organizações, mas foi formado no ambiente em que elas ao mesmo tempo rivalizavam pela hegemonia na esquerda e se complementavam no combate à ditadura, uma luta de que ele foi o expoente mais conhecido no âmbito das artes e da indústria cultural, como se sabe. Esse fundo de formação biográfica ajuda a pensar a construção do romance *Benjamim*, bem como a referência implícita a Walter Benjamin, autor que incorporou ao materialismo histórico certo aspecto de religiosidade, judaica no caso dele.

No romance *Benjamim*, a composição entre racionalidade e misticismo revela-se na onipresença da Pedra do Elefante, bem diante das janelas do apartamento de fundos de Benjamim Zambraia, que conversa diariamente com ela, como se estivesse na frente de um espelho deformado gigante, que ao mesmo o reflete e oprime. Poderia ser Deus, ou o próprio tempo, contrastantes com a pequenez do indivíduo e os limites de sua narrativa diante do poder da divindade,

²⁰ Ver, por exemplo, Fernando Barros e Silva. *Chico Buarque*. São Paulo: Publifolha, 2004.

²¹ Esse tema fascinante foi tratado por vários autores, cuja contribuição busquei resumir e analisar em Marcelo Ridenti. Ação Popular: cristianismo e marxismo. In: Daniel Aarão Reis Filho; Marcelo Ridenti (orgs.). *História do marxismo no Brasil*, 5. Partidos e organizações dos anos 20 aos 60. 2^a. ed. Campinas: ed. da UNICAMP, 2007, p. 227-302.

ou a contrapelo do impulso destrutivo da história. Novamente, o nome atribuído à Pedra — personagem central na obra — é pleno de significados. O narrador explicita que a grande pedra cinzenta foi avistada pela primeira vez em 1535 por um andarilho lusitano, que de longe teve a impressão de se tratar de elefante dormindo. Depois o nome teria sido consolidado por colonos no século XVII, seguindo-se outras balizas temporais nesse trecho do romance, contrastando com sua raridade no restante da obra.

A data de 1535 não é gratuita, mas um marco na história do Brasil. Foi o ano da chegada de Duarte da Costa ao país, onde fundou Olinda. As capitâncias hereditárias haviam sido criadas no ano anterior pelo rei de Portugal. O nome do suposto andarilho que a descobriu poderia ficar incógnito, afinal é apenas ínfimo detalhe. Mas, como Graciliano Ramos, Chico Buarque dá atenção aos detalhes aparentemente banais.²² Por isso fez questão de batizar o tal andarilho, mencionado uma única vez, de Damião Boledo, carregando sua figura de sentido. Além de santo católico que faz par com o gêmeo Cosme, consta que Damião é nome derivado do latim, originário do grego, ainda mais arcaico, e significa “domar, vencer, subjugar”, bem apropriado para o colonizador cristão, que era também Boledo. Especulando: o nome inventado Boledo lembra Toledo, cidade espanhola que virou sobrenome de antigas famílias nobres originárias daquele local, tão expressivo na península ibérica, ainda mais que Portugal e suas colônias estiveram sob domínio da Espanha de 1580 a 1640. Trocando outra letra do nome, Boledo vira o adjetivo castelhano boludo, utilizado pelos argentinos no sentido de bobo, tonto, podendo ser usado pejorativamente para depreciar estranhos, mas também de modo carinhoso para tratar pessoas íntimas. Ou seja, o nome do descobridor da Pedra do Elefante expressa a relação ambivalente com os colonizadores ibéricos e remete a deslocamentos a tempos e lugares estrangeiros imemoriais. Há referência de passagem a Sumatra, a ilha da Indonésia famosa desde a antiguidade, na rota comercial marítima entre China e Índia, por onde Damião Boledo deve ter navegado e observara o animal que associou à pedra.

²² O romancista alagoano questionava quem lia seus livros “apreendendo a essência e largando o pormenor”. Segundo ele, “são as minúcias que me prendem, fixo-me nelas, utilizo insignificâncias na construção das minhas histórias”. Graciliano Ramos. *Memórias do cárcere*. 44. ed. Rio de Janeiro: Record, 2008, p. 212.

Como se sabe, o elefante não é originário do Brasil, de modo que soa estranha a frase: “Boledo conformou-se à difundida tese de que tamanhos mamíferos cá não vivem”. O narrador sugere que essa tese corrente pode ser falsa, abrindo pista para compreender por que motivo Chico Buarque resolveu atribuir o nome elefante à pedra do romance. Trata-se de animal conhecido pela memória prodigiosa, que nela guarda os locais remotos onde consegue água e comida, percorrendo longas distâncias em busca de suprimentos para sobreviver num meio inóspito. A sabedoria popular até consagrou uma expressão na língua portuguesa para caracterizar pessoas com facilidade para guardar coisas de cabeça: memória de elefante.²³ Ao falar na dúvida de Boledo sobre esses mamíferos que supostamente “cá não vivem”, há sutil referência à proverbial falta de memória que se atribui ao povo brasileiro, como se não houvesse história em seu país. De fato, nenhum dos vizinhos de Benjamim gosta de encarar a pedra que o encanta, chegando a lacrar suas janelas com cimento para não a ver, uma consideração surreal, que só pode ter sentido figurado: a recusa coletiva de olhar o passado.

Dizia a lenda que um velho maluco habitava a caverna incrustada na pedra, no alto da qual certa feita o índio Taibó espetara seu bambu e depois defecou sobre ela, que “era anterior aos índios”, igualmente intocados pela percepção ocidental da temporalidade, aquela “homogênea e vazia” dos relógios, criticada por Walter Benjamin.²⁴ E subvertida no romance pela irreverência do índio de outrora, pelo mistério do maluco da pedra, e pela própria existência da pedra do Elefante. Na lógica da pedra, o tempo real correria “ao revés do que nós convencionamos computar”, ou seja, do futuro para o passado, questionando-se a cronologia do progresso.

“No relógio das pedras a longevidade humana não conta um segundo”. Essa frase do romance é praticamente um resumo da XVIII tese sobre o conceito de

²³ António Lobo Antunes usou essa expressão idiomática como título de seu primeiro romance, publicado em 1979, que trata dos problemas existenciais do protagonista em crise, atormentado por questões familiares e pelas lembranças que a guerra colonial deixou. Um espelho ultramarino para os dramas de Benjamim? António Lobo Antunes. *Memória de elefante*. Lisboa: Vega, 1979.

²⁴ “A ideia de um progresso da humanidade na história é inseparável da ideia de sua marcha no interior de um tempo vazio e homogêneo. A crítica da ideia do progresso tem como pressuposto a crítica da ideia dessa marcha.” (Tese XIII). Walter Benjamin. *Op. cit.* p.229.

história de Walter Benjamin.²⁵ Também permite leitura religiosa em sentido estrito, ao contrapor o breve tempo da vida humana à eternidade da pedra, que pode ganhar estatuto de divindade. Lembra versículos da Bíblia, por exemplo: “Fazes os homens voltarem ao pó,/ dizendo: ‘Retornem ao pó, seres humanos!’/ De fato, mil anos para ti/ são como o dia de ontem que passou,/ como as horas da noite”.²⁶

Mas sequer a Pedra do Elefante passaria incólume pela modernização urbana: “a prefeitura dinamitou parte do sopé da montanha, um apêndice de rocha rasteira que interceptava o traçado da avenida Almirante Píndaro Penalva. A nova via foi inaugurada com a presença do vice-presidente da República, e a imprensa não mencionou a mutilação da tromba do elefante”. Em poucas linhas condensam-se a arbitrariedade dos governantes, o desrespeito à natureza e a especulação imobiliária, com a cumplicidade da imprensa. O nome da avenida faz referências cruzadas a distintas épocas e aspectos da institucionalidade, do erudito ao popular. Homenageia um inventado oficial de alta patente chamado Píndaro, xará do conhecido poeta lírico da Grécia Antiga e do célebre jogador de futebol do Fluminense na infância de Chico Buarque, torcedor da equipe carioca.²⁷

Benjamim foi escrito à sombra da morte: do protagonista, de Castana Beatriz e Douglas Ribajó, do chamado socialismo real, do progressismo nacional desenvolvimentista brasileiro, da virtualidade transformadora das artes, também longinquamente de Walter Benjamin — que sabidamente se matou, temendo ser capturado pelos nazistas. O espírito melancólico paira sobre a obra, a expressar a morte do próprio romance como possibilidade de narrar a barbárie do entorno. A

²⁵ Eis a tese XVIII: “Comparados com a história da vida orgânica na Terra’ diz um biólogo contemporâneo, ‘os míseros 50000 anos do *Homo sapiens* representam algo como dois segundos ao fim de um dia de 24 horas. Por essa escala, toda a história da humanidade civilizada preencheria um quinto do último segundo da última hora’. O ‘agora’, que como modelo do messiânico abrevia num resumo incomensurável a história de toda a humanidade, coincide rigorosamente com o lugar ocupado no universo pela história humana.” Walter Benjamin. *Op. cit.* p. 231-232.

²⁶ *Bíblia Sagrada*. Salmo 90, versículos 3 e 4. https://www.bibliaon.com/salmos_90/

²⁷ A presença da pedra também está no filme *Benjamim*, dirigido por Monique Gardenberg, lançado em 2004, cujo roteiro é fiel ao romance. Nesse produto caprichado do cinema profissional de mercado, entretanto, a importância da pedra se dilui. Ao contrário, ganha relevo no longa metragem experimental *Benjamim Zambraia, o autópanóptico*, de 2020, dirigido por Felipe Cataldo e livremente inspirado no romance de Chico Buarque, com o protagonista obcecado por uma grande pedra no meio da cidade. Pode-se supor que o aspecto surreal e místico da pedra pôde ser reproduzido no filme alternativo com menor dificuldade que na obra para o cinema comercial, prisioneiro da linguagem e da racionalidade lineares.

percepção difusa é de triunfo da catástrofe, encarnada no assassinato de Benjamim Zambraia no começo e no fim do enredo, entretanto a morte não triunfa em definitivo, também ela presa na circularidade da ficção, que reinicia perpetuamente com a cena do fuzilamento do protagonista.²⁸ A circularidade da narrativa estava também no romance de estreia de Chico Buarque, *Estorvo*, o que permite interpretar ambos como expressivos de um tempo em que “o passado histórico, em sua dimensão coletiva, parece ter se dissolvido quase completamente”, uma característica de todos os romances do autor.²⁹ O futuro estaria fadado à eterna repetição do presente?

O desastre reiterado e a recusa de conceber qualquer finalidade na história não significam necessariamente imaginar que ela é repetitiva e circular, e sim que a lógica do capitalismo tardio embaça a percepção das temporalidades, gerando o sentimento de impotência (momentânea?), tanto política como literária. A inviabilidade da alternativa socialista — que não seria necessidade imanente à história, apenas uma possibilidade difícil — condena à circularidade no presente de reiteração da barbárie na sociedade produtora de mercadorias. Como afirmou um reconhecido historiador britânico marxista, na mesma época de escrita do romance *Benjamim*: “A destruição do passado — ou melhor, dos mecanismos sociais que vinculam nossa experiência pessoal à das gerações passadas — é dos fenômenos mais característicos e lúgubres do final do século XX. Quase todos os jovens de hoje crescem numa espécie de presente contínuo, sem qualquer relação orgânica com o passado público da época em que vivem”³⁰.

Diante da reprodução sem fim da sociedade capitalista nesse “presente contínuo”, as personagens do romance *Benjamim* encontram diferentes respostas. Benjamim Zambraia encarna a aceitação apaziguada da ordem estabelecida, acatando com naturalidade a vida em ruínas, como se fosse dado natural e inexorável, refugiando-se no lirismo nostálgico que o conduz à morte. Alyandro Sgaratti — nome que outro personagem já mencionado assume após enriquecer,

²⁸ Ver a esse respeito a interpretação de Walter Garcia. *Melancolias, mercadorias: Dorival Caymmi, Chico Buarque, o pregão de rua e a canção popular-comercial no Brasil*. Cotia: Ateliê, 2013, p. 221-223.

²⁹ Edu Teruki Otsuka. *Op. cit.*, p. 3.

³⁰ Eric Hobsbawm. *Era dos Extremos: o breve século XX (1914-1991)*. São Paulo: Companhia das Letras, 1995, p. 13.

abandonando o antigo Aliandro Esgarate do tempo da favela — mostra a aclimatação esperta e individualista com a ordem, sem escrúpulos de recorrer aos meios mais escusos na escalada social que o tira pessoalmente da miséria, colaborando com sua perpetuação no entorno. Conforme já se ressaltou, também está no enredo, de modo velado, a contestação derrotada de Douglas Saavedra Ribajó e Castana Beatriz, cujas mortes não deixam memória sequer para sua filha. Ao contrário, por exemplo, da peça *Calabar*, de Chico Buarque e Rui Guerra — proibida pela censura no instante mais repressivo da ditadura —, que também começa com a morte do protagonista.³¹ Sua memória é evocada a todo momento ao longo da peça, uma espécie de semente do futuro, algo que quase inexiste em *Benjamin*, como nos demais romances de Chico Buarque. Neles permanecem a crítica social e o lirismo melancólico marcantes do conjunto de sua obra, mas praticamente desaparecem vestígios de outro traço até então essencial, a utopia.

Além da acomodação com a ordem, da contestação infrutífera e trágica a ela e do inescrupuloso oportunismo individualista, surge uma quarta e decisiva resposta diante da ordem aparentemente imutável: a convivência atormentada de Ariela Masé com o cotidiano da barbárie. Diante de contrariedades, ela se estapeia no rosto, esmurrar-se “meio sem jeito no couro cabeludo, para não deixar marcas”, e bate a cabeça contra a parede. De novo, pistas para caracterizar a personagem podem ser encontradas em seu nome, que conduz a Ariel, servo de Próspero, personagem shakespeariano de *A tempestade*. Um espírito do ar que almeja a liberdade, adorando cantar e apresentar-se sob forma de mulher, que bem poderia ser Masé. Uma simples brasileira, compondo bem ao gosto popular os nomes santos de Maria e José, pais do Salvador. Outra referência bíblica, agora do Novo Testamento, denominando personagem.

Ariela Masé foi criada pela descendente pobre de indígenas cujos cabelos lisos contrastavam com os seus, crespos. Diante do espelho, tentava “desembaraçar os seus tufos de lã, os olhos ardendo, os dentes cerrados, uivando a cada arranco do pente grossoiro: quem sabe por isso, ainda hoje, quando Ariela sente raiva, dá-lhe uma aflição na raiz dos cabelos”. Nessa referência, o leitor percebe a origem multirracial de Ariela, que a renega alisando as mechas de mestiça como a maior

³¹ Chico Buarque; Ruy Guerra. *Calabar: o elogio da traição*. 5^a. ed. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira: 1974.

parte do povo, que a personagem não deixa de encarnar. Ela cresceu sem conhecer o passado de seus pais assassinados, migrou para a metrópole à beira mar, onde se casou com o policial Jeovan, que logo foi ferido em ação e ficou entrevado numa cama. De lá, com a assistência de seus colegas justicieros, vigia cada passo de Ariela, sem conseguir sua completa submissão. Ela mantém casos amorosos e o prazer de insinuá-los ao marido, que a obriga a conduzir seus amantes à casa periférica para serem executados, no mesmo endereço clandestino no qual haviam sido assassinados seus pais, sem seu conhecimento, e onde Benjamim seria morto com a cumplicidade forçada da jovem.

Não há qualquer idealização do povo no romance, o ex-favelado negro de olhos claros Alyandro Sgaratti é um perfeito escroque, Ariela Masé não passa de moça sem rumo, dominada, como tanta gente sujeita à opressão secular, mas nunca totalmente domável pelas classes dirigentes, numa mistura de ignorância e cumplicidade com a ordem estabelecida, mas também de insubmissão a ela e ao lugar social subalterno que lhe cabe. Nesse último aspecto reside o fio de esperança que resta no romance, elo de ligação com a velha aposta do “radicalismo”,³² em algo indomável no seio do povo brasileiro que poderia ser a possibilidade de superar os impasses do tempo presente da obra, que se arrastam até nossos dias.

O romance *Benjamim* apresenta personagens presas no círculo de fogo da história, sem garantia de encontrar saída. Se houver, ela passa pela compreensão a contrapelo do passado pela ótica do instante presente, como para Walter Benjamin. A aposta melancólica do pensador estrangeiro para deter a barbárie em sua época estava na messiânica revolução proletária internacional. Na pena de Chico Buarque — autêntico representante de sua geração, crítica do subdesenvolvimento, que “atribuiu à arte uma função transformadora da sociedade”³³ —, a chispa de

³² O radicalismo, produto da classe média e de setores esclarecidos das classes dominantes, faria “contrapeso ao movimento conservador que sempre predominou” no Brasil. Trata dos problemas e das soluções “na escala da nação, como um todo”. Antonio Cândido. Radicalismos. *Estudos Avançados*, São Paulo, v.4, n.8, p.4-18, jan.-abr. 1990. Essa tradição radical de setores das elites ganhou contornos mais à esquerda na geração de Chico Buarque, com a aposta na revolução brasileira que deveria mobilizar também artistas e intelectuais, solidários ao povo. A obra de Chico Buarque, na complementaridade entre canção e literatura, seria marcada pela perspectiva do “Brasil como dilema e potência, força e dissipaçāo, simultâneo remédio e veneno”. José Miguel Wisnik; Guilherme Wisnik. *Op. cit.* p. 12.

³³ Luiz Carlos Maciel. *Geração em transe: memórias do tempo do tropicalismo*. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 1996, p. 73.

esperança encontra-se na força represada do povo, que é trabalhador, mas sobretudo brasileiro.

REFERÊNCIAS

- ANDERSON, Perry. *As origens da pós-modernidade*. Rio de Janeiro: Jorge Zahar Ed., 1999.
- BENJAMIN, Walter. *Magia e técnica, arte e política*. 5ª. ed. São Paulo: Brasiliense, 1993 (Obras Escolhidas, 1).
- BENSAÏD, Daniel. *Le Pari Mélancolique. Métamorphoses de la politique, politique des métamorphoses*. Paris: Fayard, 1997.
- BIELSCHOWSKY, Ricardo. *Pensamento Econômico Brasileiro: o ciclo ideológico do desenvolvimentismo*. 5ª edição. Rio de Janeiro: Contraponto, 2000.
- BUARQUE, Chico. *Estorvo*. São Paulo: Companhia das Letras, 1991.
- _____. *Benjamim*. São Paulo: Companhia das Letras, 1995.
- _____. GUERRA, Ruy. *Calabar: o elogio da traição*. 5ª ed. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira: 1974.
- BUARQUE DE HOLLANDA, Sérgio. *Raízes do Brasil*. São Paulo: Companhia das Letras, 1995.
- CANDIDO, Antonio. Radicalismos. *Estudos Avançados*, São Paulo, v.4, n.8, p.4-18, jan.-abr. 1990.
- CHAUÍ, Marilena et al. *O nacional e o popular na cultura brasileira*. Série de livros da FUNARTE. São Paulo: Brasiliense, 1982.
- COELHO, Marcelo. *Benjamim* se recusa a suscitar emoções. *Folha de S. Paulo*, Ilustrada, 20 de dezembro de 1995, p. 9.
- FUKUYAMA, Francis. *O fim da história e o último homem*. Rio de Janeiro: Rocco, 1992.
- FREUD, Sigmund. *Luto e melancolia*. São Paulo: Cosac Naify, 2012.
- GARCIA, Walter. *Melancolias, mercadorias*: Dorival Caymmi, Chico Buarque, o pregão de rua e a canção popular-comercial no Brasil. Cotia: Ateliê, 2013.
- HOBSBAWM, Eric. *Era dos Extremos: o breve século XX (1914-1991)*. São Paulo: Companhia das Letras, 1995.

- KONDER, Leandro. *Walter Benjamin: o marxismo da melancolia*. Rio de Janeiro: Campus, 1988.
- LOBO ANTUNES, António. *Memória de elefante*. Lisboa: Vega, 1979.
- LÖWY, Michael. *Walter Benjamin: aviso de incêndio: uma leitura das teses "Sobre o conceito de história"*. São Paulo: Boitempo, 2005.
- MACIEL, Luiz Carlos. *Geração em transe: memórias do tempo do tropicalismo*. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 1996.
- MARX, Karl. *O capital*, vol. I, capítulo 1. São Paulo: Abril Cultural, 1983.
- MENDILOW, Adam Abraham. *O tempo e o romance*. Porto Alegre: Globo, 1972.
- MENESES, Adélia Bezerra de. *Desenho mágico — poesia e política em Chico Buarque*. São Paulo: Hucitec, 1982.
- MONTEIRO, Pedro Meira. Num fiapo de tempo: Chico, Sérgio e *Benjamim*. In: MONTEIRO, Pedro Meira. *Signo e desterro — Sérgio Buarque de Holanda e a imaginação do Brasil*. São Paulo: Hucitec, 2015, p.171-178.
- OTSUKA, Edu Teruki. Ficção, história e sociedade na literatura de Chico Buarque (uma sinopse). *Rev. Inst. Estud. Bras.* (São Paulo), n. 88, 2024, e10689.
- RAMOS, Graciliano. *Memórias do cárcere*. 44. ed. Rio de Janeiro: Record, 2008.
- RIDENTI, Marcelo. Visões do paraíso perdido: sociedade e política em Chico Buarque, a partir de uma leitura de *Benjamim*. *Em busca do povo brasileiro — artistas da revolução, do CPC à era da TV*. Rio de Janeiro: Record, 2000. [2^a. ed. rev. e ampl. São Paulo: Unesp, 2014].
- RIDENTI, Marcelo. *Brasilidade revolucionária — um século de cultura e política*. São Paulo: Unesp, 2010.
- RIDENTI, Marcelo. Ação Popular: cristianismo e marxismo. In: REIS, Daniel Aarão; RIDENTI, Marcelo (orgs.). *História do marxismo no Brasil*, 5. Partidos e organizações dos anos 20 aos 60. 2^a. ed. Campinas: ed. da UNICAMP, 2007, p. 227-302.
- SILVA, Fernando de Barros e. *Chico Buarque*. São Paulo: Publifolha, 2004. (Col. Folha Explica).
- SINGER, André. *Os sentidos do lulismo: reforma gradual e pacto conservador*. São Paulo: Companhia das letras, 2012.

STARLING, Heloísa. O tempo da delicadeza perdida: Chico, Sérgio e as raízes do homem cordial. In: MARRAS, Stelio (org.). *Atualidade de Sérgio Buarque de Holanda*. São Paulo: Edusp, 2012, p. 63-78.

TRAVERSO, Enzo. *Mélancolie de gauche: la force d'une tradition cachée (XIXe-XXe siècle)*. Paris: Éditions La Découverte, 2016. [Melancolia de esquerda: marxismo, história e memória. São Paulo: Âyiné, 2018.]

WILLIAMS, Raymond. *Marxismo e literatura*. Rio de Janeiro: Zahar, 1979.

WISNIK, José Miguel; WISNIK, Guilherme. O artista e o tempo. In: CHEDIAK, Almir. *Songbook Chico Buarque*, vol. 2. Rio de Janeiro: Lumiar, 1999, p. 8-20.

ZWEIG, Stefan. *Brasilien: Ein Land der Zukunft*. Estocolmo: Bermann-Fischer, 1941.

Marcelo Ridenti é professor titular de sociologia na Universidade Estadual de Campinas. Autor do romance histórico *Arrigo*, São Paulo: Boitempo, 2023, e de vários livros sobre cultura e política, como o recente *O segredo das senhoras americanas — intelectuais, internacionalização e financiamento na Guerra Fria cultural*. São Paulo: Ed. Unesp, 2022.

BENJAMIM (1995), DE CHICO BUARQUE: AMNÉSIA OPORTUNA, ATRAÇÃO FATAL E LIRISMO PÉRFIDO EM SAGA CARIOCA

<http://dx.doi.org/10.11606/issn.2237-1184.v0i40p86-100>

Homero Vizeu Araújo
Juliane Vargas Welter

RESUMO

Este artigo tem como objetivo analisar o romance *Benjamim* (1995), de Chico Buarque, a partir da centralidade da figura de Ariela Masé, fio erótico da trama, mas também a responsável pela 1. rememoração do passado do protagonista homônimo, gatilho da culpa recalcada; 2. reparação histórica patético-trágica do mesmo personagem. Nesse jogo, a forma desvela um arco que vai da ditadura militar (1964-1985) e modernização conservadora até a democracia e a modernidade cristalizada sob o jugo do mercado e de organizações ilegais. Assim, sob o olhar pérfido do narrador, expõe-se a dinâmica ilusória dos setores médios e seus impasses.

ABSTRACT

This article aims to analyze the novel *Benjamim* (1995), by Chico Buarque, based on the centrality of the figure of Ariela Masé, the erotic thread of the plot, but also responsible for the 1. remembrance of the homonymous protagonist's past, trigger of repressed guilt; 2. pathetic-tragic historical repair of the same character. In this game, the

PALAVRAS-CHAVE: literatura brasileira contemporânea; Chico Buarque; memória; Roberto Schwarz; ditadura.

KEYWORDS: contemporary brazilian literature; Chico Buarque; memory; Roberto Schwarz; dictatorship.

form reveals an arc that goes from the military dictatorship (1964-1985) and conservative modernization to democracy and modernity crystallized under the yoke of the market and illegal organizations. Thus, under the narrator's perfidious gaze, the illusory dynamics of the middle sectors and their impasses are exposed.

Os letreiros a te colorir
embaraçam a minha visão
Eu te vi suspirar de aflição
e sair da sessão frouxa de rir
Já te vejo brincando
gostando de ser
Tua sombra a se multiplicar
Nos teus olhos também posso ver
as vitrines te vendo passar
Na galeria cada clarão
é como um dia
depois de outro dia
Abrindo um salão
passas em exposição
passas sem ver teu vigia
catando a poesia
que entornas no chão

Chico Buarque, *As vitrines*

Em ano de efemérides, cabem as retrospectivas e as visadas de conjunto daqueles e daquelas comemorados. Assim, 2024 tem sido um ano de reavivamento de olhares para a obra de, salvo engano, um dos maiores artistas vivos da cultura brasileira, Francisco Buarque de Hollanda, o Chico Buarque, que completou 80 anos em junho deste ano. Cantor, compositor, dramaturgo, romancista, contista, muitos são os substantivos que lhe cabem e, via de regra, são seguidos por adjetivos laudatórios ao seu trabalho. Multifacetado, o artista, já renomado cancionista, também se consolidou escritor, com uma obra vasta e prestigiada, tendo recebido o Prêmio Jabuti¹ em três ocasiões² e, em 2019,

¹ O Prêmio Jabuti pode ser considerado o prêmio mais tradicional do mercado editorial brasileiro sendo dado pela Câmara Brasileira do Livro, o que nos permite inferir o quanto do reconhecimento do campo literário está dado a partir dessas premiações.

² Em 1992, o romance *Estorvo* ganha o Jabuti de melhor romance e de livro do ano de ficção; em 2004, *Budapeste* ganha o Jabuti de livro do ano de ficção e uma menção honrosa na premiação de melhor romance; em 2010, *Leite Derramado* ganha o Jabuti de livro do ano de ficção, ficando com o segundo lugar na categoria romance.

alcançando o Prêmio Camões, pelo conjunto da obra.

No romance, vertente do seu trabalho que é nosso assunto neste momento, Chico tem desenvolvido uma obra consistente e versátil. Havemos de lembrar a resenha de Roberto Schwarz, publicada na revista *Veja* em 1991, a respeito do primeiro romance, *Estorvo* (1991), qualificado então como um “livro brilhante” (Schwarz, 1999, p. 178)³. No texto, o crítico expõe certas formulações do romancista que reverberam ao longo de toda sua obra, o que demonstra a marca autoral de Chico Buarque romancista, bem como sua leitura da contemporaneidade introjetada no estilo e na formalização literária.

Dirá o crítico sobre o romance então em questão:

Vista no conjunto, a linha de ação tem a força da simplicidade, apesar das alucinações. A fuga não vai a nenhuma parte, ou melhor, o narrador fica voltando aos mesmos lugares. São reincidências sem fim à vista, embora não possam também ser infinitas, pois a situação se agrava cada vez mais (Schwarz, 1999, p. 181).

Lá, um narrador-protagonista não nomeado e atormentado, em fuga, não sabemos exatamente do que, vagueia pela cidade e por um tempo pouco amigáveis em meio a uma total degradação. Em espiral, rumo à derrocada, acompanhamos a exploração de um mundo da imagem, para usarmos a feliz expressão de Schwarz (1999): o mercado, a publicidade, são motes trágico-cômicos no enredo e na estrutura. E se essa análise, a princípio, remete ao romance de estreia, ela pode ser alargada para o romance seguinte, *Benjamim* (1995): entra em cena a terceira pessoa e o protagonista meio aparvalhado, fica a circularidade, a derrocada, o mundo da imagem. Em maior ou menor grau, esses motes serão explorados ao longo dos outros romances a partir de pontos diferentes, seja com o protagonista *ghostwriter* em *Budapeste* (2004); com a narrativa da aristocracia decadente e à beira da morte em *Leite Derramado* (2009); com a busca dos irmãos, o alemão e o brasileiro, em *O irmão alemão* (2014); com a figura degradada do escritor em *Essa*

³ A resenha foi posteriormente publicada no livro *Sequências Brasileiras*, publicado em 1999 pelo crítico. É essa referência que utilizamos aqui.

gente (2019). Como em um mosaico, o escritor, a partir de um alto domínio da linguagem e de certo humor irônico, constrói narradores e personagens pouco confiáveis, colocando muitas vezes em dúvida a própria narrativa, em articulação direta com sua realidade exterior a partir da própria estruturação do texto. Assim, questões candentes da sociedade brasileira, como a ditadura militar, a desagregação de projetos coletivos e até mesmo a ascensão de ideologias autoritárias atravessarão suas obras. A forte metáfora do Brasil alcançada em *Estorvo* (cf. Schwarz, 1999) permanece viva.

Claro que essa visada genérica, ainda que faça ver certo conjunto da obra, esconde algumas singularidades que somente ao olhar verticalizado será permitido perceber. Assim, pretende-se aqui analisar o romance *Benjamim*, a partir da figura de Ariela Masé, ideia fixa do protagonista, que movimenta os personagens e a trama. Se aparentemente ela se ergue como um fio erótico, é também centro do desvelamento de um passado culposo, gatilho da culpa recalcada do protagonista e também sua derrocada, em uma saída patético-trágica passível de ser lida como uma quase reparação histórica (pela chave cômica desrespeitosa permitida pela complacência do narrador): delator sem intencionalidade entrega ex-namorada militante aos militares na ditadura; décadas depois, o mesmo delator é morto pela milícia em um justiçamento causado, por, quem sabe, filha da ex-namorada. Justiçamento este que é feito exclusivamente pelo mando patriarcal e pelo ciúme. É nesse universo, de estrutura circular e justaposição de tempos, uma marca de Chico romancista (cf. Otsuka, 2024), que se ergue um romance entre lírico e tétrico sobre o Brasil contemporâneo. A esse estudo passamos a seguir.

O livro tem por título o nome do protagonista Benjamim, cujo fuzilamento abre a narrativa, num recurso entre o cinematográfico e o clichê. Antes que as balas tivessem derrubado o fuzilado “sua existência projetou-se do início ao fim, tal qual um filme, na venda dos olhos” (Buarque, 2004, p.5). Depois deste parágrafo inicial, vem uma cena no Bar-restaurante em que Benjamim Zambraia encontra pela primeira vez a mulher que vai guiá-lo, nas páginas finais, rumo ao fuzilamento que se repete na última página do romance. Ou seja, entre o início e o fim do fuzilamento, teremos acesso a motivação que o levou até a casa fatídica, ao seu assassinato. A mulher que vai guiá-lo ao desenlace é Ariela Masé, a jovem corretora de imóveis que, antes de levar o protagonista ao desfecho letal, exerce a profissão

de levar clientes aos imóveis oferecidos pela imobiliária Cantagalo. É em boa medida o fascínio que Ariela desperta nos homens que organiza a narrativa, que é marcada também por coincidências improváveis que parecem razoáveis graças às manhas do narrador em terceira pessoa, que opera mediante onisciência e recurso da imagem, “Se uma câmera focalizasse Benjamim na hora do almoço” (p. 6), dirá ele, sendo ele mesmo essa câmera.

Ariela tem pernas longas que atraem o olhar de Benjamim Zambraia, do vendedor de carros Zorza e do arrivista e candidato a deputado Aliandro Esgarate/Alyandro Sgaratti⁴, embora esteja comprometida e more com o paraplégico Jeovan, policial militar. Mas Jeovan é só uma referência pontual enigmática ao longo do livro até que ganhe corpo e detalhes no último capítulo. É o deslocamento contínuo de Ariela, em boa medida, que mobiliza Benjamim, o melancólico Zorza e o acelerado candidato Sgaratti. Vale notar que Zorza sai logo de cena e restam Benjamim e o político no encalço de Ariela, embora esta fórmula seja enganosa em uma narrativa em que predominam encontros casuais e coincidências. Driblando acaso e percalços, Benjamim vai perseguir a moça até seu final entre sinistro, poético e patético, em um mix que assinala a qualidade superior do livro.

Se Ariela oferece imóveis, se Zorza oferece automóveis, se Sgaratti oferece pão e circo para se eleger, Benjamim oferece a si mesmo na condição de modelo publicitário, ex-garoto propaganda que virou senhor grisalho a oferecer uma aparência madura de pouca demanda na firma de publicidade de G. Gâmbolo, mais um nome estranho entre outros. Estranheza que parece reforçar o caráter ambivalente e novelesco da trama, o que poderia soar inverossímil a depender das posições narrativas soa aqui pela rotinização de certos absurdos da vida contemporânea, vide a gincana organizada por Zorza na concessionária: tendo como prêmio final um carro, até uma girafa de verdade é trazida à cena. Para ganhar o prêmio da gincana, vai-se do abominável ao ridículo na competição acirrada que virou âmbito natural, sem espaço para espantos. O mercado é o centro e organiza os sujeitos.

⁴ O personagem alterará seu nome após consultas com uma numeróloga, intensificando o caráter humorístico e da política como mercadoria.

Masé, Zambraia, Gâmbolo, etc. circulam numa grande cidade que parece simular o Rio de Janeiro: há praia, pedras imensas, subúrbios degradados, favelas, edifícios de vários tipos e tamanhos, samba do último carnaval, sem falar no ambiente tropical, quente e úmido. Mas os nomes de ruas, bares, bairros etc. não são os do Rio de Janeiro, o que empurra a narrativa para uma situação de lusco-fusco, é e não é, que se ajusta à retórica dubitativa e insinuante que arma o enredo. Em dois momentos cruciais Gâmbolo e Esgarate dizem a mesma frase “Você não morre tão cedo!” para interlocutores distintos. Essa mistura de descontração, ironia e alguma desfaçatez não deixa de ser folclore carioca, aqui em chave sinistra, se levarmos em conta a trajetória de Benjamim que inicia e termina no mesmo fuzilamento. Importante destacar que tudo isso é reforçado ao retomarmos o gatilho do interesse de Benjamim pela jovem Ariela Masé, sua suposta parecença com Castana, a ex-namorada fuzilada pelos militares, ou seja, a narrativa se dá a partir dos vestígios do regime autoritário, o que leva a violência, a partir do ponto de vista narrativo, ao campo de certa normalização.

Mas se Ariela é quem puxa o fio erótico que conduz os homens, é Benjamim quem incorpora as oscilações entre realidade urbana, mercantilizada e esfuziante, raciocínios disparatados, lirismo fascinado, nostalgia culpada, etc., o que se intensifica pela posição da voz narrativa, que o elege como centro. O protagonista identifica em Ariela a filha da amada de sua juventude nos anos 60, Castana Beatriz, que restava esquecida. De forma entre cômica e sentimental um rápido encontro em bar leva Benjamim de volta à amada crucial que ele próprio involuntariamente entregara aos algozes da repressão da ditadura. No jogo de espelhamento do livro, Benjamim é responsável pela morte da talvez mãe Castana, sendo que a suposta filha Ariela guia Benjamim ao pelotão de fuzilamento atual. Filiação essa intuída por uma semelhança física, mesmo estando podendo ser posta em xeque — como assim será em certo momento. Ou seja, o gatilho dado por Ariela para a rememoração da ex-namorada pode ser simplesmente uma armadilha do recalcamento. A falta de respostas e a execução sumária de Benjamim, com a suspensão de um desfecho resolutivo de fato, estimulam a dúvida. Assim, o drama do morto político (seria Castana Beatriz uma desaparecida política?) perde espaço

pela mediação entre a rememoração culposa de Benjamim, o erotismo entre ingênuo e misterioso de Ariela e a posição traiçoeira do narrador.

O escritor Chico Buarque organiza assim um arco que vai da execução de militantes políticos sob a ditadura ao justiçamento por paramilitares na informalidade do Brasil moderno com democracia de mercado. Os procedimentos drásticos de repressão política migram para a atividade de um grupo de policiais militares que zela pela honra de Jeovan entravado, cabo de polícia paralítico em sequela de tiroteio; o que estabelece a continuação entre a informalidade da repressão que se abatia sobre a classe média contestatória e a informalidade de um esquadrão da morte machista que acompanha a jornada de Ariela. Entre um grupo de extermínio e outro vai a distância entre a luta contra ditadura modernizadora e a modernização alcançada, que, sendo autoritária e mercantilizada, depende da violência miliciana para garantir a ordem.

Benjamim toca a vida, mergulhado nas associações lírica e arbitrárias entre Castana que ele ajudou a matar e Ariela pela qual morrerá. O ex-garoto propaganda de sucesso agora tenta sobreviver na condição de modelo publicitário envelhecido submetido aos caprichos do patrão G. Gâmbolo, embora tenha economias investidas em ouro que, segundo seus cálculos amadores, garantiriam sua sobrevivência em padrões modestos até os oitenta anos. Quando sua atração pela fugidia Ariela já virou uma obsessão calamitosa ele começa a dissipar seu pecúlio em saques excessivos que reduzem sua estimativa de sobrevivência para pouco mais de setenta anos. Uma parte importante do humor irônico do livro deriva desta desagregação anotada com impassibilidade e lirismo pelo narrador, entre compassivo e pérfido, que constitui um achado literário do livro.

Enquanto Benjamim projeta em Ariela a Castana do passado, ele também capta essa simpatia do narrador, e as revelações sobre a relação com Castana vão surgindo entre intervenções da narração e memória de Benjamim. Contudo, ao sobrepor os tempos, passado e presente, ditadura e democracia, não é o dado político aterrado que encontramos, mas sim um sintoma total de desagregação:

(...) Benjamim anda rindo à toa, tem deitado lágrimas com frequência e dá mostras de sinceridade excessiva. Exemplo: a troca de nada, foi dizer a Ariela que não pretendia comprar

um apartamento, e com isso jogou fora o pretexto para reencontrá-la. Manteve contato por via de flores e telefonemas e achou bonito confessar-lhe que a havia ludibriado, pois não morava em um casarão com árvores e bichos, mas num edifício populoso. E acrescentou que jamais fora um famoso ator, ao que ela depois de uma pausa respondeu: “Não faz mal” (...) Agora mesmo, ao ouvir dela: “Esta noite eu sonhei contigo”, por pouco ele não declara com deleite: “Eu sou um desgraçado”. Mas se ainda assim ela falasse “não faz mal”, Benjamim num arroubo seria capaz de completar: “Eu matei a tua mãe (p. 98).

Ou seja, o episódio de repressão letal do regime é evocado de maneira ambivalente e assinalado pela patetice do protagonista, o que poderia funcionar como falha age aqui como intensificador da posição de uma classe média que pode esquecer até certo ponto. Ao mesmo tempo, o personagem nas suas oscilações e fantasias contrasta com o ambiente materialista cru em que navegam G. Gâmbolo, Zorza e o audacioso Sgaratti, que são estão inseridos na dinâmica de mercado. Zorza, casado, pai, fumante e vendedor de carros mantém uma relação relativamente longa com Ariela, que, até onde explica o narrador, não está muito interessada no assunto. Quando Benjamim e Sgaratti apresentam-se para a moça, Zorza é dispensado. Sgaratti, que precisava de um imóvel, fascina um tanto pela ostentação agressiva, mas também pode simplesmente se impor pela ação de seus guarda-costas, que lá pelas tantas empurram a moça relutante para dentro do carro do chefe. Entre outras ironias, Benjamim é o pretendente ingênuo e preterido que termina fuzilado enquanto Zorza e Sgaratti, que deitaram com Ariela, escapam ilesos. Sem culpas, vai arcar com as consequências de um ato que não cometeu, friccionando assim as duas pontas, de um lado, o passado com Castana e a entrega inadvertida para a polícia; de outro, o presente, com o extermínio também pela polícia, pagando pelo ato de outro. Nos dois pontos, a violência estruturada pela visada irônica, pela coincidência novelesca, que terminam por imprimir força narrativa ao texto.

Nestes termos, Ariela entrega ao pelotão de policiais o bode expiatório que permitirá talvez que ela volte a se encontrar com seus antigos amantes. Descrita como uma moça pobre que foi abordada pelo cabo Jeovan logo depois de chegar à cidade, cujos imóveis ela vai tentar alugar e vender, exerce fascínio pela beleza e alguma destreza em captar a simpatia masculina, com o narrador evitando revelar suas reações e motivos. Ela obteve prazer nas tardes com Zorza? Sua ternura por ele é momentânea ou circunstancial? Seu interesse pelo suposto refinamento de Benjamim é um arroubo? Deixa-se levar pelas investidas abruptas e aleatórias de Sgaratti por curiosidade ou aposta profissional? É inegável que seu perfil enigmático faz parte de seu charme, mas até que ponto é digamos espontâneo ou calculado é outro enigma, que por sua vez o narrador relativiza com observações detalhistas sobre cabelo, boca, atitudes, etc., numa espécie de devoção masculina por efeitos de corpo e reações que ampliam o interesse e aumentam o impasse.

Ariela, Zorza, Sgaratti, G. Gâmbolo e mesmo Jeovan são criaturas inseridas, mais ou menos satisfeitas na cidade tropical, o problemático é mesmo Benjamim, que carrega a culpa por ter revelado o paradeiro do casal subversivo Castana Beatriz e professor Douglas Ribajó. A culpa havia desaparecido junto com a lembrança de Castana, mas o encontro ocasional com Ariela deflagra o processo. Benjamim e Castana eram jovens e belos à disposição para entrar no negócio da propaganda, em breve estabelecem sintonia amorosa. Mas Castana tem pai abastado, o senhor Campoceleste, e interesses mais variados, em breve vai se afastar de Benjamim e discutir política e América Latina naquele momento de ativismo e rebeldia. Daí passará à relação intensa com o professor casado e engajado. Benjamim prossegue perseguindo a moça, obtém informações que, sob fraca pressão, acaba entregando ao pai Campoceleste. Aqui se estabelece o perfil do inocente útil, o namorado insistente converte-se em delator acovardado. Isso associado à futilidade do meio publicitário rende uma fórmula de descompromisso que é compensada talvez pela devoção amorosa, que depois da primeira delação vai acabar em perseguição a Castana, com a polícia acompanhando os esforços do devoto, isto é, vai acabar na colaboração tola e inconsequente com a repressão. O vigia vigiado oscila entre cômico e patético, não obstante o resultado infame que é a revelação de onde se encontram Castana e seu professor, que levará ao

assassinato de ambos. E jogará Benjamim de volta à certa normalidade, assim ele pensa.

Contudo, Benjamim foi de mal a pior, sua paixão vigilante levou à execução do casal clandestino. Seu isolamento social (sem amigos, parentes, etc.) na atualidade em que tropeça com a sósia de Castana (versão de Benjamim) pode ter sido causado pelo desastre que em parte provocou. Uma prima de Castana deu uma cuspida no olho do pateta na fila de cinema, mas a narrativa não entra em detalhes. A cena é uma síntese, entre outras, do procedimento de Chico Buarque, com toques maliciosos a revelar as ilusões congratulatórias de Benjamim, seu autoengano, e a anotação da reação de impacto da personagem feminina, a tal prima. Depois do assassinato de Castana, passado algum tempo Benjamim se vê no ostracismo:

Benjamim tornou a procurar os amigos nos dias seguintes, na praia, no bar, e afinal por telefone: surpreendidos em contrapé, covardes, eles silenciavam e desligavam o aparelho. Cerca de um mês mais tarde, numa fila de cinema, Benjamim identificou pelas sardas nas costas uma prima irmã de Castana Beatriz que sempre lhe demonstrou bastante simpatia. Com ar desavisado ele falou “oi, Ana Colomba, eu pago o teu ingresso”, e preparou-se para o golpe. Ana Colomba voltou-se, engoliu em seco e pigarreou, depois sugou as bochechas e afunilou os lábios, como se quisesse depurar as palavras (“até hoje eu não me conformo”, “você deve estar destruído”, “foi você o amor da vida dela”, “eu sempre gostei do teu cheiro”). Benjamim ainda viu as pequenas bolhas que se formavam no seu bico, e que se coalhavam, e que tomavam mais ou menos o aspecto de uma couve-flor, depois não viu mais nada porque a cusparada o atingiu dentro dos olhos. (p. 102).

Assombrado por esta culpa, no presente, Benjamim havia apagado o passado até topar com Ariela, na qual projeta Castana Beatriz. Em suma, ressurge a síndrome de ilusões, projeções e autoengano num ritmo que, vinculado a

associações arbitrárias e ilusões em torno de Ariela, pauta boa parte do romance. As hipóteses tolas ou razoáveis, os desejos insinuados, etc. sucedem-se, mas se misturam à magistral anotação de cenas realistas e de detalhes nítidos; com o aceleramento da ação, emerge o mix de fantasia lírica, provocação realista e delírio convincente. Tudo isso repassado por humor entre distanciado e macabro em geral mediante curtas e variadas entradas do narrador inventado por Chico Buarque: “Nada garante que Ariela seja filha de Castana Beatriz. Benjamim para de estalo no meio-fio, como que tropeçando na conjectura de que uma e outra sejam estranhas” (p. 135). Assim, aquilo que é drama político, a ditadura e os assassinatos, são levados ao campo da ambivalência, mas o resultado, que poderia ser da ordem do alienante, se configura como o dado próprio dos arranjos sócio-políticos altamente brasileiros, a saber, nossa redemocratização conciliatória e nossas políticas de memória, apontando para um passado recalado e um futuro impossível (cf. Welter, 2017).

Enfim, o protagonista é uma espécie de artesão do autoengano burilado pela malícia do narrador, numa dinâmica que rende também o humor que é um tanto repetitivo, mas também parte crucial da aposta estética do livro. A começar pelo equívoco central que é a associação deveras arbitrária entre Castana e Ariela, que vai levar da morte alheia até a morte própria, num circuito que é reforçado pelo fuzilamento de abertura que se repete, com as mesmas palavras, no fuzilamento de encerramento, marcando uma circularidade já antevista na obra de Chico Buarque (cf. Garcia, 2013). A duplicidade aqui é funcional, reiterando a duplicação de Castana em Ariela, mas talvez seja um tanto forçada, uma chave de ouro com correspondente artificialismo. Mas o autoengano e a fantasia descontrolada são explorados com intensidade vigorosa e contínua, a assinalar, por contraste, a dinâmica social intolerável e normalizada, que por sua vez é ilustrada pelas cenas públicas impagáveis e satíricas tendo ao centro Sgaratti, o candidato superlativo e ex-banguela que roubava carros pilotados por mulheres indefesas. Se Benjamim é sonhador, indulgente e sensível, Sgaratti é pragmático e inescrupuloso, na condição de sobrevivente da miséria brasileira.

Benjamim também parece encarnar a condição de figura etérea e sem substância, com um quê de distante e misterioso; uma parte da atração de Ariela por ele vem desta forma de ser. Sem sua obsessão por Castana e Ariela ele não tem

tração própria muito definida; fica em compasso de espera, aguardando ou solicitando a oportunidade de emprestar sua imagem para a sedução de alguma propaganda a ser infligida ao público. Quando se convence que Ariela é filha de Castana, poderia duvidar da semelhança, mas acaba antes duvidando até das fotos da militante assassinada que desencava de pastas que registram sua anódina carreira de homem-imagem, na condição atual de modelo publicitário em fim de linha:

Benjamin tem a impressão de que, desde a última vez que abriu aquela pasta, o tempo afetou Castana Beatriz mais do que durante os anos todos em que ela esteve ali reclusa. Volta a observá-la sentada no conversível, ou na ponta dos pés cobiçando um buquê de margaridas, e ao contrário do que aconteceu um mês atrás, custa a reconhecer em Castana Beatriz algum indício de Ariela. Ariela, entretanto, que Benjamim traz fresca na memória, continua sendo a mãe em movimento (p. 110).

Cabe notar o quanto o tempo age sobre o passado, e age a partir de um presente que engatilha problemas antes não vistos, é Castana que perde a semelhança, é o passado que se esvanece, só assim Ariela ainda pode ser a filha, só assim é possível alguma remissão. Entretanto, ainda que o passado não seja igual ao presente, o presente continua igualzinho ao passado. O jogo de palavras, que dá por si só uma síntese do funcionamento da memória, explicita esse lugar ilusório ao qual Benjamim ainda faz parte: o encontro com Ariela, madeleine do passado recalcado, o tira de um esquecimento confortável, contudo o que lhe cabe, novamente, é autoengano, e de quebra um fuzilamento que não o tinha como objeto (é a artimanha de Ariela que o coloca ali — diferentemente de Benjamim do passado, que ocupa uma posição dúbia enquanto delator e aquele que conduz a ex-namorada ao assassinato, no presente ele é conduzido de forma premeditada a ocupar o lugar de outra pessoa. Para Ariela não cabem autoenganos).

Foi bom enquanto durou. Benjamim padeceu a amnésia confortável que transcorreu nos anos 70 e 80, mas que agora, 25 anos depois, é arrombada pela irrupção de Ariela Masé de dentro do boteco. Olha que coisa mais linda mais cheia

de graça etc. diz a clássica canção bossa-nova que nosso herói deve conhecer muito bem: Benjamim lança o olhar veterano e seduzido para a menina que passa, mas o que emerge daí não é só certo lamento pela solidão charmosa e patética do senhor que contempla e sente saudades dos bons tempos. Nestes termos, o desconforto nos anos 90 remete às vantagens obtidas pela classe média durante a ditadura militar e a redemocratização, com o preço pago em conformismo, eventual conivência complacente ou mesmo adesão sem filtro. Chico Buarque preparou quase um laudo das ilusões e ironias a assombrar a parcela privilegiada, que, a julgar pelo conjunto de personagens masculinas, configura um arremedo de bloco de carnaval entre grotesco e predatório. O resultado é ambivalente e provocador, alcançando transformar em narrativa refinada a crônica de um idiota amoroso que se descobre (acha o oculto que ele mesmo ocultou) responsável pela morte da militante política. Nos privilégios um tanto precários deste amável senhor de classe média talvez esteja cifrado o valor da amnésia oportuna.

A pergunta, clássica nos estudos materialistas, ainda ecoa: “o que significa uma cultura nacional que já não articule nem um projeto coletivo de vida material, e que tenha passado a flutuar publicitariamente no mercado por sua vez, agora com casca vistosa, como um estilo de vida a simpático a consumir entre outros?” (Schwarz, 1999, p. 162). A resposta buarqueana que explora os dilemas de um patético protagonista atravessado 25 anos depois pela culpa de uma delação, passa pelo humor, pela ironia e por uma ambiguidade que revela mesmo a falta de perspectiva: seja pela ilusão, seja pela complacência, não há soluções possíveis na armação da narrativa.

REFERÊNCIAS

- BUARQUE, Chico. *Benjamim*. São Paulo: Companhia das Letras, 2004.
- GARCIA, Walter. De “A preta do acarajé” (Dorival Caymmi) a “Carioca” (Chico Buarque): canção popular e modernização capitalista no Brasil. *Música Popular em Revista*, Campinas, ano 1, v. 1, p. 30-57, jul.-dez. 2012. Disponível online em: <https://econtents.bc.unicamp.br/inpec/index.php/muspop/article/view/12875>.

Data de acesso: 13 ago. 2024

OTSUKA, Edu Teruki. Ficção, história e sociedade na literatura de Chico Buarque (uma sinopse). *Revista do Instituto de Estudos Brasileiros*, Brasil, n. 88, jun. 2024. Disponível online em:

<https://www.scielo.br/j/rieb/a/dFprzftj9Lv3BWNvfdQJqFk/>. Data de acesso: 13 ago. 2024

SCHWARZ, Roberto. Fim de século. In: _____. *Sequências brasileiras*. São Paulo: Companhia das Letras, 1999.

_____. Um romance de Chico Buarque. In: _____. *Sequências brasileiras*. São Paulo: Companhia das Letras, 1999.

WELTER, Juliane Vargas. Onde andarão Castana, Matilde, Sergio, Domingos, Ariosto...? Os desaparecidos como princípio formal dos romances de Chico Buarque. *Revista do Instituto de Estudos Brasileiros*, Brasil, n. 66, p. 69-85, abr. 2017. Disponível online em:

<https://www.scielo.br/j/rieb/a/dXPYCSnwVMxdnmHW3Skf68h/?lang=pt>. Data de acesso: 13 ago. 2024

Homero Vizeu Araújo é Doutor em Letras. Professor titular de literatura brasileira na Universidade Federal do Rio Grande do Sul. Autor de *Machado de Assis e arredores* (Editora Movimento) e *Futuro pifado na literatura brasileira* (Editora Ufrgs), entre outros livros. E-mail: homerovizeu@gmail.com

Juliane Vargas Welter é mestra e doutora em Estudos Literários pela Universidade Federal do Rio Grande do Sul. Atualmente é professora de Literatura Brasileira na Universidade Federal do Rio Grande do Norte, onde desenvolve pesquisa no âmbito da Literatura Brasileira Contemporânea. Entre suas principais publicações estão os artigos “*Onde andrá Dulce Veiga?*”, um romance de redemocratização”, “Onde andarão Castana, Matilde, Sergio, Domingos, Ariosto...? Os desaparecidos como princípio formal dos romances de Chico Buarque”, entre outros. Email: julianewelter@gmail.com.

ORCID: <https://orcid.org/0000-0002-4475-4096>

QUEM NARRA?

UMA LEITURA DE *BUDAPESTE*

<http://dx.doi.org/10.11606/issn.2237-1184.v0i40p102-120>

Betina Bischof

RESUMO

Este artigo busca compreender o romance de Chico Buarque, *Budapeste*, à luz dos materiais distintos que ele mobiliza, de forma direta ou como sentido latente: a historiografia brasileira (cifrada — esta é a hipótese — em suas imagens); o conceito de Formação; a poesia Lírica e a sua relação com o contexto em que se insere, bem como, mais especificamente, com o material no qual se imiscui (um romance, gênero narrativo).

PALAVRA-CHAVES: Budapeste; Chico Buarque; Formação; Historiografia brasileira; Teoria dos gêneros; romance; Lírica.

ABSTRACT

This article attempts to understand Chico Buarque's novel *Budapeste* in light of the heterogeneous materials that it mobilizes, either directly or as a latency of meaning: Brazilian historiography (encoded — this is the hypothesis — in its images); the concept of "Bildung"; Lyric poetry and its relationship both to the context in which it is inserted and to the material in which it is immersed (a novel, a narrative genre).

KEYWORDS: *Budapeste*; Chico Buarque; "Bildung"; Brazilian historiography; Literary genre theory; Novel; Lyric poetry

“(...) eu pensava que Budapeste fosse cinzenta, mas Budapeste era amarela.” (p. 11)

“(...) eu imaginava Budapeste amarela, mas era toda cinzenta.” (p. 51)

A dupla e contraditória notação sobre as cores da cidade já indica algo da matéria do livro: seus referentes são instáveis, as percepções, pouco seguras, e a narrativa se foca em particularidades que, ao adquirirem especificidade (aqui, o aspecto da descrição de uma cidade por suas cores), ao mesmo tempo se esgarçam em indefinição, desfazendo-se em matéria turva, opaca ou descambando para seu contrário. Se esse (cores e instabilidade) é o enfoque, há outro trecho do livro a considerar: aquele no qual José Costa, tendo voltado ao Rio de Janeiro pela segunda vez, pensa ver, cobrindo toda a vitrina de uma livraria, a capa mostarda do livro *O Ginógrafo*, que ele escrevera, como *ghost-writer*, para Kaspar Krabbe, que encomendara o romance (uma autobiografia), na Cunha & Costa Agência Cultural¹. Também aqui as tonalidades não se mantêm em sua apreensão primeira:

Aproximei-me, e talvez o reflexo do sol na vidraça falseasse as cores, pois os livros derivavam para um tom de ocre com letras verdes. Mais um pouco, e já era quase nítido o título *O Ginógrafo*, em letras góticas lilás nas capas do livro cor de canela. Mas quando cheguei à livraria, o livro era azul-marinho e se chamava *O Náufrago* (p. 159-160).

¹ Fundada por iniciativa de Álvaro Cunha, sócio de Costa, ali se produziam artigos que eram vendidos para Presidentes de federações, Ministros do Supremo Tribunal Federal, Cardeais; os clientes incluíam ainda autarquias, fundações, sindicatos, clubes, além da seara mais miúda do início dos negócios, que comprava monografias, provas de medicina, petições de advogados, “cartas de amor, de adeus, de desespero, chantagens, ameaças de suicídio” (p. 14-16).

O título do livro, após as metamorfoses de sua aparência, indicia também, não sem ironia, a derrocada de algo que, referido, no primeiro nome, à escrita (*Ginógrafo*), no anagrama em que se desfaz a palavra aparecerá como uma matéria fracassada, soçobrada (*Naufrágio*). A instabilidade gerada sugere, a um só tempo, um delírio do sujeito e um mundo objetivo em movimento oscilante, sem ponto fixo, tendendo ao esfacelamento.

Quando entra na livraria, José Costa pergunta sobre *O Ginógrafo*. O livreiro, no entanto, não encontra referência alguma sobre o romance (nem pelo título, nem pelo autor, Krabbe), ambos desaparecidos dos sistemas de busca), como se Costa (ou a livraria, ou a cidade), tivessem, sem mais, oscilado, trocando de mundo ou de moldura ficcional: nesta, não há registro do que, em outra moldura (se se pode dizer assim), fora estável, compusera um todo coeso. O que sobra, então, de vínculo concreto entre *O Ginógrafo* e *O Naufrágio* não é muito mais do que um rearranjo de letras (e os altos valores que um e outro atingiram, no mercado editorial).

Vejamos então, retrocedendo, como se deu a história da escrita de *O Ginógrafo*.

José Costa, que então escrevia artigos para assinatura de outros (os clientes da agência), viajara com a mulher para Nova Iorque; na volta, se vira confrontado com a contratação de um *terceirizado*, cuja natureza e comportamento eram por assim dizer, peculiares.

Já de algum tempo, conforme acabei sabendo, o Álvaro adestrava o rapaz para escrever não à maneira dos outros, mas à minha maneira de escrever pelos outros, o que me pareceu equivocado. Porque minha mão seria sempre a minha mão, quem escrevia por outros eram como luvas minhas, da mesma forma que o ator se transveste em mil personagens, para poder ser mil vezes *ele mesmo*.² (p. 23)

² Grifo meu.

O trecho se desdobra em imagens (luvas, ator, personagem), para terminar com uma expressão (“ele mesmo”) que, aliada à referência aos atores, à arte dramática, às mil personagens (imagens relacionadas por sua vez à criação de um estilo [*maneira*] no outro), sugere algo de um sistema que articulasse textos, criador e criaturas, em torno deste campo semântico (que parece tangenciar, em alguma medida, uma heteronímia).

Sentindo-se incomodado pela presença do rapaz, Costa, num dia em que todos já haviam deixado a agência, examina um dos artigos escritos por ele (que Álvaro C. emoldurara e pendurara na parede). O título lhe parece familiar. As primeiras palavras seriam como ele (Costa) introduziria o assunto. “Fechei os olhos, achei que poderia adivinhar a frase seguinte, e lá estava ela, tal e qual.” Ele então cobre o texto com as mãos e vai “abrindo as palavras letra a letra (...) e eram precisamente as palavras que eu esperava. Então tentei as palavras mais inesperadas, neologismos, arcaísmos, um puta que o pariu sem mais nem menos, metáforas geniais que me ocorriam de improviso, e o que mais eu concebesse já se achava ali impresso sob as minhas mãos. Era aflitivo, era como ter um interlocutor que não parasse de tirar palavras de minha boca, era uma agonia” (p. 24).

Costa pensa em desafiar “peito a peito” o novo funcionário, “mas logo foi contratado outro rapaz, e outro, e a todos o Álvaro lograva impor *meu estilo*, quase me levando a crer que *meu próprio estilo, lá no começo, seria também manipulação dele*. Quando me vi cercado de sete redatores, todos de camisas listradas como as minhas, com óculos de leitura iguais aos meus, todos com meu penteado, meus cigarros e minha tosse, me mudei para um quartinho que estava servindo de depósito, atrás da sala de recepção.”³

Note-se que Álvaro Cunha fora capaz, aqui, de um gesto singular: a reprodução em série de uma espécie de arremedo de seu “sócio”⁴, tanto na característica de seu texto (estilo) como em seu aspecto físico (roupas, tosse), o que leva Costa a desconfiar que seu próprio estilo poderia também ser obra de outro...

³ Grifos meus

⁴ Costa detém 5% da agência.

É quase como se um autor *ele mesmo* criasse, a bel prazer, não um outro ser (escritor), mas vários, multiplicados em sua capacidade de elaborar e reproduzir o mesmo estilo (os redatores). A sugestão que paira no texto é, como já apontado, de uma espécie de heteronímia, atravessada, no entanto, por cálculo, manipulação, lógica de mercado e uma atmosfera de pesadelo (criam-se, à imagem e semelhança do primeiro *ghost-writer*, sete seres similares, no estilo e na compleição).

Algo deste movimento estará presente também na próxima empreitada de Costa, que é a de se lançar no mercado de autobiografias (“no que Álvaro me apoiou, afirmando tratar-se de mercadoria com *farta demanda reprimida*”⁵). Costa começa no novo ramo e logo se compromete a escrever a autobiografia de um executivo alemão, Kaspar Krabbe (o livro será *O Ginógrafo*).

Há um trecho de *Budapeste* em que aparece de modo singular o relato de como Costa teria criado a “autobiografia” de Krabbe. Ali se embaralham, nas mesmas frases, os dois “eus” implicados no relato (o seu e o do cliente que assinará o livro):

naquele instante fechei o jogo, arregacei as mangas, pousei os dedos no teclado, **zarpei** de Hamburgo, **adentrei** a baía de Guanabara e preferi nem ouvir as fitas do alemão. Eu **era** um jovem louro e saudável quando **adentrei** a baía de Guanabara, **errei** pelas ruas do Rio de Janeiro e **conheci** Teresa. Ao ouvir cantar Teresa, **caí** de amores pelo seu idioma, e após três meses **embatucado**, senti que tinha a história do alemão na ponta dos dedos. A escrita me saía espontânea, *num ritmo que não era o meu*, e foi na batata da perna de Teresa que **escrevi** as primeiras palavras na língua *nativa* (p. 38-9).

⁵Esse tipo de vocabulário, frequente no livro, é, na sua reincidência, um dos pontos que modulam enviesadamente a narrativa, levando o livro a mergulhar sem meios tons no vocabulário rebaixado da esfera da mercadoria. Em chave um pouco diversa (falando particularmente dos empréstimos linguísticos), Maria Augusta Fonseca comenta um dos seus efeitos: “fragilizar a língua nos seus traços de identidade”, transformando-se em “índice de miséria expressiva”. Cf. “Referências: Fonseca, Maria Augusta, “*Budapeste* de Chico Buarque: poétique et misère de la littérature” (“*Budapeste* de Chico Buarque: poética e miséria da literatura”), p. 5-6. In *La Littérature Brésilienne Contemporaine (de 1970 à nos jours)*. Presses Universitaires de Rennes, 2007, pp. 49-65. (Organizadoras: Rita Olivieri Godet e Andrea Saad Hossne).

A indistinção com relação a quem preencheria o significante “eu” é grande, como se vê, e a troca (marquei em negrito o Krabbe e sublinhei o Costa) se faz no interior mesmo da frase, adicionando desequilíbrio à expressão. Como se o eu, nessa espécie de vertigem em que o pronome passa indistintamente de uma a outra boca, perdesse as fronteiras de seu próprio contorno, e já não fosse possível apontar o que é de um, o que é do outro.⁶

Também esse aspecto (a instabilidade e diluição das fronteiras claras entre os *eus*) parece ter, se não forço a mão, um ponto de contato com a heteronímia – aqui, no entanto, com especificidades próprias: um é o criador *ele mesmo*, outro, sua criatura⁷ e a relação entre os dois é de deslizamento de pontos em comum (por exemplo, o pronome pessoal), e do estilo. Assim, se já se disse, sobre aquele sistema (penso agora especificamente em Fernando Pessoa), que “a autenticidade dos heterônimos depende de sua coerência poética, de sua verossimilhança,”⁸ em *Budapeste*, contrariamente a isso, Chico Buarque corrói e deforma aquilo mesmo que parece sugerir o procedimento: a coerência é precisamente um dos traços que ficam em suspenso, em função das molduras ficcionais, que existem e não existem, nos são apresentadas para serem suprimidas (como *O Ginógrafo*, que vira *Naufrágio*, Rio que é/parece ser também Budapeste, Krabbe que é escrito por Costa mas que poderia também tê-lo escrito).

Dito isso, gostaria de marcar ainda uma característica comum (ou tangencial) entre a heteronímia pessoana e a criação de seres e seus estilos, em *Budapeste*, que é aquela de um comprometimento psíquico, (como se sabe, uma das explicações dadas

⁶ Transcrevo aqui uma reflexão de Edu Teruki sobre *Estorvo* que parece pertinente também para esse traço de *Budapeste*. “A partir da instabilidade desses elementos [oscilação dos significados e desestabilização de identidades e referências], seria possível uma leitura do romance [*Estorvo*] embasada na teoria desconstrucionista (...), mas sob pena de se desconsiderar a dimensão social que atravessa o romance de ponta a ponta. R Schwarz notou [afirma ainda Edu Teruki] que a ambiguidade injetada pela crítica desconstrucionista nas categorias históricas tradicionais (sujeito, identidade, significado, teleologia etc.) hoje assemelha-se a uma descrição empírica de certos efeitos da falência do projeto de modernização, cuja materialidade, no entanto, escapa ao âmbito meramente discursivo da desconstrução.” OTSUKA, 2001, p. 179 (Nota 24). O texto do Roberto Schwarz que desenvolve essa reflexão é, como registra Edu Teruki Otsuka, “Fim de Século.”

⁷ Costa inventa, no livro, uma biografia (não escuta as fitas cassette que contavam a vida de seu cliente) e um estilo para Krabbe, que inclui, inclusive, aqui e ali, a reprodução de um sotaque estrangeiro

⁸ Octavio Paz. “O desconhecido de si mesmo — Fernando Pessoa. In: *Signos em rotação*. São Paulo: Perspectiva, 1996, p. 208. Trad. Sebastião Uchoa Leite.

por Pessoa para o processo de criação dos heterônimos).⁹ Se também em *Budapeste* há referência ao desequilíbrio da psique (paranoias, incongruências), esse ponto tende a se expandir também para o contexto (para o país, ou para esses dois países, Brasil e Hungria, tratados como espécie de duplos complementares¹⁰ e tomados, no âmbito mais pontual ou mais dilatado, por uma atmosfera indefinida, corroída e próxima, muitas vezes, de um delírio agônico.¹¹

Desse modo, se no livro *Budapeste* o asilo para esquizofrênicos¹² é um dos possíveis destinos malversados dos *ghost-writers* (p. 22), sabemos, também, que a profissão de Kriska (a professora que ensina húngaro a Zsoze Kosta¹³ e com quem ele se envolve) é ler para loucos, num asilo.¹⁴

Também aquilo que determina o que seria a *realidade*, em *Budapeste*, será estranhamente tomado por (ligeiros) deslocamentos, vozes que surgem onde não se espera (*ventriloquos*), teatralização (*marionetes*), loucura (*aqualoucos*),¹⁵ ainda que a descrição se tenha também, já aqui, de uma sutil carga de lirismo, se se pode dizer assim: “Realidade eram (...) os fins de noite em Óbuda, a velha Buda (...) e a garrafa de vinho Tokaj que levávamos para beber no seu [de Kriska] divã, ouvindo operetas húngaras”. A essa matéria mesclada se deve acrescentar ainda o jogo de duplicações (seja por similaridade, seja por oposição), presente nos pares Costa/Kosta;

⁹ Em carta a Adolfo Casais Monteiro, Pessoa diz (essa é uma das suas explicações para a heteronímia): “a origem dos meus heterônimos é o fundo traço de histeria que existe em mim” Fernando Pessoa. Duas cartas a Adolfo Casais Monteiro sobre a gênese dos heterônimos. In: Tabucchi, Antonio. Pessoana mímina: escritos sobre Fernando Pessoa. Lisboa: Imprensa Nacional — Casa da Moeda, 1984, p. 123.

¹⁰ Ainda que haja também especificidades.

¹¹ O que fica soando “nessa aproximação com o Pessoa é que, nos heterônimos, é possível construir algo que tem coerência; essa coerência é imanente (embora não esteja lastreada em um único eu); já no caso do Costa, parece que até o estilo, que alguém poderia imaginar o último reduto da autenticidade, virou mercadoria e pode ser reproduzido a toque de caixa. Parece que nos dois casos se pode falar de alienação (palavra cuja relação com o psiquismo talvez já tenha sido mais presente), mas parece que a alienação, com sua ambiguidade, significa uma coisa criadora num e, no outro, uma tragédia.”

O trecho acima, de autoria de Paula Alves Martins de Araújo, foi extraído de troca de e-mails em que ela gentilmente leu e comentou este artigo sobre *Budapeste*, pelo que lhe agradeço.

¹² Maria Augusta comenta também a presença, em *Budapeste*, de “formas de representação de um mundo cíndido, com traços de loucura” propondo que o termo mais condizente para expressar esse estado seja alienação. Cf. Maria Augusta Fonseca. “*Budapeste*, de Chico Buarque: “Poética e miséria da literatura.” (p. 51) Trad. fr.

¹³ Essa seria a versão do nome José Costa, em húngaro

¹⁴ Sobre a relação entre um psiquismo individual e outro, mais ampliado, ver a Dissertação de Matheus Araújo Tomaz (*Budapeste* no jogo do contra): “Em *Estorvo*, *Benjamim* e *Budapeste*, estariam postas as relações entre o fracasso individual dos narradores e uma ideia de causalidade global que ‘determina a relação entre a estrutura psíquica dos personagens (...) e o curso mesmo da história’” p. 50 [o último trecho entre aspas é de autoria de Dolf Oehler (“O fracasso de 1848”, em *Terrenos vulcânicos*)].

¹⁵ “Realidade eram os passeios na ilha de Margit com suas atrações domingueiras, os aqualoucos do Danúbio, as corridas de carneiros, as marionetes eslovenas, o coral de ventriloquos.” *Budapeste*, p. 69.

Budapeste/Rio de Janeiro; Kriska/Vanda (em relação às quais Costa oscila, indo e voltando da Hungria).

Se a crítica já se deteve muitas vezes sobre a figura do duplo, em *Budapeste*, há ainda um par de personagens que talvez ganhasse, ao ser iluminado em uma de suas faces específicas: Krabbe¹⁶ e o próprio Costa. Lembremos que os dois estão envolvidos com livros (a assinatura de um estará em *O Ginógrafo* e a de outro, em *Budapeste*, o livro que foi editado na Hungria); os dois livros têm trechos (dos poucos a que temos acesso) que são quase repetições; Krabbe lê para Vanda (na imaginação ciumenta de Costa) o livro que assina quando teria ido à sua casa; ao final, Costa lê para Kriska o livro *Budapeste* (em húngaro) e o trecho final e as palavras são praticamente as mesmas (com pouquíssima variação).¹⁷

O trecho que sugiro ler mais detidamente é a sequência em que Costa propõe à sua esposa Vanda comparecer à homenagem que o consulado húngaro fará a um poeta (Kocsis Ferenc).

Chegando ao sexto andar, Vanda e eu nos entreolhamos; eu tinha preparado o espírito para o idioma de Budapeste mais ou menos como ela estava coberta de jóias¹⁸. E nos víamos ali num pequeno hall de elevador, silencioso, iluminado apenas pela fresta da porta do apartamento 602. Mas assim que ousei empurrar a porta, o consulado explodiu em aplausos. Ato contínuo as cerca de cinquenta pessoas no salão, que estavam em pé, voltadas para a janela, **soltaram as costas**, se remexeram, se viraram para os lados e começaram a falar umas com as outras (p. 34-5).

¹⁶ Maria Augusta Fonseca já fez menção ao fato de que Krabbe é caranguejo, em alemão.

¹⁷ Aqui já se nota a cerrada organização do livro, armada, no entanto, para dar a ver os descompassos, o oco, as oscilações, as fungibilidades.

¹⁸ Aqui se tem um dos exemplos da aproximação de aspectos disparatados: preparar o espírito e... estar coberta de joias. Que as flagrantes diferenças de escopo (espírito e bugigangas) sejam assim aproximadas é um dos pontos que o livro examina, aclarando o modo pelo qual as equivalências (no mercado da literatura e de tudo o mais) se apoderam do que não poderia ser reduzido a denominador comum (mas é). Devo a observação sobre este trecho, também a partir da perspectiva que aqui registrei, à leitura de Paula Alves Martins de Araújo.

Soltaram as costas¹⁹ é expressão deslocada, estranha, mesmo. No relato sobre a noite de homenagem ao poeta, no consulado húngaro, ela volta logo após a leitura de poemas, repetindo (com ligeiras variações) a frase anterior: “Explodiu um aplauso geral, ato contínuo as pessoas **soltaram as costas** (...).”

A insistência sobre a singular combinação de palavras, e a sua reapresentação em trechos quase idênticos, reforça a tendência às repetições, mas indica, também, que a palavra “costas” aqui comece a se avolumar, adensar, em nossa percepção, como se se quisesse, pelo estranhamento, extrair dela — ou atribuir-lhe ainda — um outro significado na estrutura do livro.

Aqui o leitor talvez comece a procurar encaixe para a estranheza, lembrando que Costa é também uma definição geográfica (que, como tal, *compõe o corpo do país*); e talvez lembre, ainda, que a palavra Costa é raiz de costeira, onde vivem, entre outros animais, os caranguejos que, em alemão, se chamam *Krabbe*. Reluz, aqui, se não nos enganamos, uma relação de contiguidade entre *costa* e *caranguejo*, que também se reconhecerá (e é este talvez o material que interessa ao autor de *Budapest* salientar) como sendo uma das imagens centrais (e uma das mais lembradas) de um dos livros que pensaram o arco da Formação do país, *Raízes do Brasil*. Ali estão, postos numa pequena organização metafórico-histórica, se se pode dizer assim (o que se desenvolve neste trecho é uma espécie de imagem), costa e caranguejo.

O trecho, ainda no início do capítulo *Semeador e ladrilhador*, começa por citar carta do padre Manuel da Nóbrega, de 1552: “(...) de quantos lá vieram [Portugal], nenhum tem amor a esta terra (...) todos querem fazer em seu proveito, ainda que seja a custa da terra, porque esperam de se ir’ (...) E frei Vicente do Salvador [continua a nos explicar Sérgio Buarque de Holanda], escrevendo no século seguinte, ainda poderá queixar-se de terem vivido os portugueses até então ‘arranhando as *costas* como *caranguejos*.’”²⁰

O trecho parece levar *Budapest* a um outro sentido, que abarcaria os primeiros passos da colonização e os primeiros caminhos de uma Formação truncada, levando-nos ainda a constatar que a matéria do livro é porosa, e nela se sedimentam

¹⁹ Maria Augusta já enumerou em seu artigo os muitos momentos em que a palavra *costas* aparece. Cf. FONSECA, p. 59.

²⁰ Sérgio Buarque de Holanda. *Raízes do Brasil*. São Paulo: Companhia das Letras, 1995 [1936], p. 107. Grifo meu.

sentidos muito dilatados (p. ex., a história da colonização, desde o XVI, que o par José Costa/Krabbe, Costa/Caranguejo repete, como espécie de motivo recorrente — fixando-se na dificuldade que tinha o português de iniciar um planejamento orgânico e integrado da sua colônia²¹, se agarrando à costa). Curioso é então o verbo que acompanha o substantivo *costas* (soltar), como se apenas com essa expressão (“soltaram as costas”) Chico Buarque varresse dois séculos de História da América Portuguesa: o XVI com caranguejos agarrados às costas, e o XVII, em que o colonizador começou (ainda que comedidamente) a adentrar o território (*soltando as costas*), para com isso esboçar os caminhos de uma possível *integração*, fadada, no entanto, nos muitos sentidos que a palavra comporta, a girar em falso (o que parece ser, por sua vez, um dos núcleos também de *Budapeste*).

Que o movimento seja agônico também para essa geografia, que no livro se animiza, é o que se pode ver no seguinte trecho: “Desci à avenida Atlântica, chuviscava, a praia estava deserta, as águas escuras e crespas. Busquei abrigo num quiosque, e me perguntei se algum dia saberia viver longe do mar, em cidade que não terminasse assim num acidente, mas agonizando por todos os lados.”

O trecho, que à primeira vista parece meramente comportar as reflexões de alguém sobre suas preferências de moradia, pode também ser lido, com variação, a partir do par caranguejo/costas. Aqui se escutaria, ainda, ecos deste colonizador do XVI agarrado à costa e, também, a dimensão de sofrimento não de um sujeito, mas de uma cartografia: as cidades acabam ou *em acidente*, ou *agonizando...*

Que José Costa possa ser também, numa espécie de construção alegórica²², a referência a um mapa (país) é algo que — enlaçado à atmosfera de contrações e deslocamentos de *Budapeste*, surge ali textualmente expresso (cf. p. 56).

²¹ No capítulo em que registra a imagem de frei Vicente do Salvador (*caranguejos...*), Sérgio Buarque faz, como se sabe, uma comparação entre a colonização portuguesa e a espanhola, apontando as suas diferenças. Uma delas seria a fundação de Universidades pelos espanhóis ainda no século XVI (a de São Marcos, em Lima, por exemplo, criada depois de apenas 20 anos do início da conquista do Peru). Cf. HOLANDA, 1995, p. 98.

²² Aqui, uma pequena ressalva: sugiro que a espécie de alegoria que se estabelece a partir do par Costa/caranguejo (se visto à luz de *Raízes do Brasil*) não se mantém fixa; e isso não apenas porque haverá trechos do livro que sustentam uma densidade e ambivalência a que a alegoria seria avessa, mas também porque na construção em vertigem dos materiais aqui implicados (em que tudo é mais ou menos equivalente àquilo que lhe é contíguo, formando espelhamentos e duplicitades), também a manutenção de uma estrutura cerrada e constante (a alegórica, p. ex.) não poderia — na sua ordenação — se sustentar sem variações.

Ser o mapa de outra pessoa (essa a expressão utilizada) aponta para um caráter de sujeição e apagamento não muito distante, também, se for lícita a comparação, das condições de trabalho de Costa na agência (se tomarmos a primeira expressão de dependência como imagem). Veja-se como o tópico aparece, na fala de Álvaro, quando, receoso de que Costa reivindicasse a autoria de *O Ginógrafo*, defende nestes termos o anonimato do sócio: faltaria a Costa, frente a Krabbe, “dar mostras de ser ainda o velho José Costa, tão zeloso do próprio nome, que por nada neste mundo abriria mão do anonimato” (p. 90).

A crise de identidade que atravessa todo o livro parece ir de par com a sujeição do eu ao outro, que lhe determina as configurações e comportamento. No limite, as fronteiras entre o outro e o eu tendem a se dissolver, como se aqui também houvesse o desenho de uma situação (psíquica, social, histórica) que faz pesar sobre todos o universo de equivalências e trocas que rege a vida, no mundo de Costa (com ecos sobre o país e sua história).

Se isso (identidade carcomida, situação acuada, transformação de tudo em mercadoria) está presente nas relações de José Costa no Brasil, também o seu retorno à Hungria, para usufruir com inúmeras vantagens o sucesso estrondoso de *Budapeste* (livro ali editado que contém, para sua perplexidade, a sua assinatura na capa — Zsoze Kosta)²³, não lhe trará nenhum conforto, porque a situação em que está enredado perdura, seja qual for o espaço em que ele se ache.

Na Hungria, então, mesmo quando recebido com pompa e circunstância, Costa (ou Zsoze Kosta) continua perseguido por plagiários, pela sensação de estar sendo escrito por outro, de não ter autonomia.

“Meus passos se tornaram vagarosos, eu ia aonde me conduziam, eu já sabia o que me esperava, era como se meu livro continuasse a ser escrito” (p. 171).

Tudo o que ele faz já estava previsto, podendo ser antecipado (e algumas de suas frases são praticamente idênticas àquelas narradas anteriormente): “Eu ideava palavras estrambóticas, frases de trás para diante, um puta que pariu sem mais nem menos²⁴, mas nem bem abria a boca, e na plateia algum exibicionista se me antecipava” (p. 171).

²³ A grafia do nome acompanha a pronúncia de Kriska, mantendo, no entanto, também a sugestão de uma duplidade (em latência).

²⁴ É, como se vê, a mesma frase que ele usou antes, quando Álvaro contratara o terceirizado.

Aqui se acompanha a história, a princípio, não da *formação* de um autor, mas de sua involução.²⁵ Eco disso parecem ser (nos poucos trechos da produção de Costa a que temos acesso, que nos são *mostrados*) os títulos de livros e capítulos da sua lavra. A partir deles (que reunidos formam conjunto derrisório), percebe-se o tipo de literatura que ele deveria criar e produzir: “Sinfonia das Ninfômonas”, “Crepúsculos Especulares”, “Intróito Ornítico”, “Inventário Passional”, “Apoteose dos Poetas”.²⁶ A isso ainda se poderiam adicionar (porque pertencendo ao mesmo âmbito empolado dos nomes de livros e capítulos) as estruturas castiças, que soam como dó de peito: “na plateia algum exibicionista *se me* antecipava” etc.

Ele vive, até aqui, como alguém que tem algo de fantoche de outro, que tem esse seu aspecto oferecido em espetáculo aos demais (a um *exibicionista*, p. ex.), que então podem usar aquilo de que é composto (estilo, ideias, frases) sem mais. Essa é a toada repetitiva e agônica que acompanhamos e que passa dos exercícios canhestros de um ghostwriter (no início do livro) à autoria de um romance que tem seu nome na capa, mas que ele não reconhece como seu.

Até que algo diverso acontece:

Kriska: “(...) me pediu que lesse o livro [Budapeste, editado na Hungria] Como? O livro. Eu não leria um livro que não era meu, não me sujeitaria a tamanha humilhação. (...) Porém numa obra literária deve haver nuances, disse Kriska, que só se percebem pela voz do autor.

O pedido de Kriska abre então no que se narra uma distinta inflexão: num livro tomado pelo desenho abstrato de repetições, generalizações, duplicidades, alegorias, entra em cena a singularidade, o que é concreto — as nuances do livro que se deixariam apreender a partir da voz (do suposto escritor).

²⁵ Sobre a derrocada da ideia de Formação (latente no trecho que comentamos) ver também a Dissertação de Matheus Araújo Tomaz (*Budapeste* no jogo do contra), especialmente a p. 63 (em que ele faz um mapeamento de como isso adquire formalização concreta nos romances *Essa gente* e *Budapeste*) e as páginas 83 e seguintes.

²⁶ Uma perspectiva crítica sobre esse material vem de Kriska, que, não sabendo que *Tercetos Secretos*, do poeta Kocsis Ferenc, fora escrito anonimamente por Kosta, diz a ele que o livro não parece húngaro (não tem cor local, poderíamos acrescentar).

Se a menção à voz é importante na literatura (na poesia mas também na prosa), certamente ela tem aqui conotações específicas se lembrarmos que o autor que dá forma a essa matéria de muitos narradores (Sr., Kosta, Costa, Krabbe) desde cedo organizou a sua expressão em torno também da voz (e de seus desenhos e apoios, na composição).

Dando início à leitura (ele lerá para ela o livro todo), Kosta passa pelas palavras húngaras primeiro com dificuldade: “me atrapalhava com a pontuação, perdia o fôlego no meio das frases, era como ler um texto que eu tivesse mesmo escrito, porém com as palavras *deslocadas*. Era como ler uma vida paralela à minha, e ao falar na primeira pessoa, por um personagem paralelo a mim, eu gaguejava. Mas depois que aprendi a tomar distância do eu do livro, minha leitura fluiu” (p. 173).

É neste ponto que, em função de uma qualidade específica e singular do texto que tem em mãos, algo parece romper, a partir de uma forma ou estrutura recortada, os esquemas anteriores, repetitivos, truncados:

“Por ser *preciso* o *relato* e *límpido* o *estilo*, eu já não hesitava em narrar passo a passo a existência tortuosa daquele eu. (...) E a sós com ela, na meia-luz do quarto esfumaçado, cheguei mesmo *a me convencer de ser o verdadeiro autor do livro*. Eu usufruía os *fraseados*, a *melodia* do meu húngaro, eu me deliciava com minha voz.”²⁷ Percebe-se que aqui se deu uma inflexão, uma modulação. A passagem da literatura que Costa escrevia antes (de que são representativos os títulos rebuscados e caricaturescos) para o *relato preciso* e o *estilo límpido* (p. 173) do texto que agora ele pode reconhecer como seu toma vulto, neste momento do livro, parecendo demandar, também por isso, aclaramento.

O que estaria em jogo, nesse passo? Poderíamos pensar, talvez, numa tensão entre a expressão postiça, grandiloquente (não soando como húngaro, diria Kriska do livro que Kosta escrevera para Kocsis Ferenc) e uma espécie de acerto no tom (o estilo límpido, o relato preciso), ou “justeza decantada.”²⁸

Se a origem da guinada de Costa para a aceitação da expressão desbastada (a partir da leitura do livro de *estilo límpido*) não está dada ou firmemente assentada

²⁷ p. 173, grifos meus.

²⁸ Lanço mão, aqui, da expressão de Roberto Schwarz sobre a poesia de Chico Alvim. Cf. “Orelha para Francisco Alvim”, em *Sequências brasileiras*. São Paulo: Companhia das Letras, 1999.

(pelo contrário, ela parece surgir quase que sem chão, quase de modo inverossímil), talvez não seja equivocado procurar, aqui, qual seria a paisagem, o contexto que daria sustentação à transformação (para a qual parece ter relevância a forma, a estrutura do texto que Kosta agora lê).

O que ressoaria aqui, se pensarmos numa história pregressa de textos e modos de composição, que pudesse sustentar (ou deitar as bases para) a mencionada *limpidez de estilo*? Seria possível pensar, talvez, o percurso do próprio Chico Buarque, e a guinada que representou para ele a escuta da voz e violão (*precisos — ou límpidos*, no vocabulário aqui em pauta) de João Gilberto em “Chega de saudade”? Ou o caminho de Drummond, que, saído do Penumbrismo, nos anos 20, chega à estrutura desbastada dos versos de *Alguma Poesia* (e mais tarde, às inflexões de um lirismo objetivado e transitivo em *A rosa do povo*)? Ou a via de Bandeira, que, partindo de uma expressão ainda parnasiana, em seu início, alcança uma expressão na qual, ao estilo límpido se somaria uma acabada simplicidade?²⁹

Se couber a analogia e aproximação aqui esboçadas (a que se poderia somar, ainda, o estilo depurado da própria historiografia ou ensaísmo brasileiros, entre outros exemplos), talvez haja algum sentido, então, na passagem (que se narra miudamente, em tom menor) de não autor a autor, que o trecho acima, de *Budapeste*, parece recuperar, abrindo-se, em sua sugestão, também para o patamar mais amplo que pensa não apenas a formação de um autor em particular, mas, a partir dela, também a configuração de um sistema literário; isso sem deixar de comentar, no passo frágil (quase inverossímil) pelo qual um eu se reconhece aqui como autor do livro que apenas levava sua assinatura na capa, as incongruências e instabilidades do processo.

Em *Budapeste*, é como se a cena final ensaiasse as duas possibilidades — a formação concluída e a sua falta de organicidade. Algo se completou, mas o passo está

²⁹ Sobre a relação de *Budapeste* com poetas e prosadores brasileiros, ver também o texto, já citado, de Maria Augusta Fonseca (principalmente, com relação a Bandeira).

impregnado, igualmente, de fragmentação, truncamento, esfacelamento³⁰.

O que se refletiria na matéria que se quebra em fragmentos (Kosta/Costa, Rio/Budapeste, Vanda/Kriska etc.), nas idas e vindas constantes de Costa (entre Rio de Budapeste), na narrativa que segue aos solavancos, de modo incongruente. Nesse sentido (do qual não está excluído um lastro agônico), é bastante singular que a não organicidade seja também o que dá lastro a uma das figuras/imagens que nos pareceram centrais em *Budapeste* (a partir do par Costa/Krabbe, costa/caranguejo), que parece condensar, com a alusão ao início malfadado da colonização, esse entrave recorrente na cultura, na sociedade, no país. É também em função dessa difícil matéria que a envergadura da construção de um autor (na última cena do livro) permanece, em *Budapeste*, um passo frágil, ambivalente, como se o romance de algum modo enfatizasse, ao final, projetado no pequeno quadro que articula, de modo instável, autor (de frágil constituição), obra (em húngaro, dificultando a princípio a leitura) e público (reduzido neste momento à figura da Kriska), os caminhos truncados e combalidos da formação de uma autoria ou mesmo, se couber aqui o quadro maior, de um sistema.

Até aqui, comentamos a transformação, não desprovida de ironia e fragilidade, de um não autor em autor (Kosta, que passa a se reconhecer como autor do livro que lê).

Escrevemos, acima, que a passagem em que Costa se reconhece como autor do livro tem um caráter instável. Gostaríamos, aqui, então, de considerar agora o outro lado da figura. Pois a autoria (reconhecer-se como autor) parece, ali, a despeito das dificuldades, se firmar em *algum plano* (amparada, talvez, pelo contato com o *estilo límpido* e *relato preciso* do texto? pela presença de Kriska? pelo espaço recolhido e a salvo dos percalços de fora, inaugurando, em *Budapeste* – romance todo tomado pelo que é incompleto, ou desmorona, ou soçobra, uma nota positiva?). O

³⁰ O que aqui encontra representação ecoaria talvez algo que também Roberto Schwarz pontuou, quando refletiu sobre *Formação da Literatura Brasileira* (com ênfase sobre as intermitências, os deslocamentos envolvidos no processo): Antonio Candido, “por um lado, enquanto tarefa, considera que a etapa da formação está concluída e que seu prisma já não tem razão de ser: a literatura brasileira existe e a rarefação da vida colonial foi vencida. Não obstante, em outro âmbito [segue Roberto], a formação do país independente e integrado não se completou, e é certo que algo do déficit se transmitiu e se transmite à esfera literária, onde a falta de organicidade, se foi superada em certo sentido, em outro continua viva”. R. Schwarz, “Os sete fôlegos de um livro”, em *Sequências brasileiras. Opus cit.*, p. 53.

quadro é ambivalente, pois, ainda que se reconheça a fragilidade de tal construção, ela se efetua, se firma³¹ (e caberia então entender como essa nota positiva, a princípio dissonante, funciona com relação ao restante do livro).

Aqui, então, uma pergunta parece se impor. Tendo construído sobre a não organicidade o seu livro *Budapeste* (sobre as dissonâncias, cacofonias, dilaceramentos a que é submetida a língua, a cultura, os cidadãos, o país), como teria sido possível o passo final ensaiado pelo seu autor (Chico Buarque), em que um narrador (Kosta) pode ainda percorrer, *em momento central*, uma espécie de miúdo e estilizado processo formativo (reconhecendo-se como autor do livro que lê)? Como se dá esse processo, do ponto de vista da difícil construção (também quanto à verossimilhança) que isso implica?

O passo (a transformação em autor do livro) parece exigir, até certo ponto, uma suspensão da descrença (de Costa, e também nossa); mas talvez isso se faça com o amparo de uma espécie de tonalidade lírica (se se pode dizer assim), que vai tomando a cena (a música, a cena idílica da leitura feita para a mulher amada, o ambiente recolhido etc.); é no interior de uma atmosfera de *lirismo* que ele se aceita como narrador de um *romance* (o que embaralha os gêneros); o lirismo que surge aqui é ainda, por sua vez (pontuemos), tingido de uma leve e sutil ironia, que vai costurando tudo (a leitura, a aceitação de autoria, a formação de um autor, a atmosfera amorosa), como se de algum modo a ironia, estranhamente misturada ao lirismo, trabalhasse também nessa espécie de suspensão da descrença, tornando possível que alguém tão desvalido como José Costa agora possa se entender como autor do livro que lê.

Vejamos mais uma vez o trecho já transcrito, tentando mapear suas inflexões:

“E a sós com ela, na meia-luz do quarto esfumaçado, cheguei mesmo a me convencer de ser o verdadeiro autor do livro. Eu usufruía os *fraseados*, a *melodia* do meu húngaro, eu me deliciava com minha voz.”

Se aqui voz, melodia, fraseado delimitam os campos da música, mas também (num certo recorte) da literatura, percebemos que a sustentação de melodia e musicalidade se expande também para momentos imediatamente anteriores (na cronologia daquele espaço de tempo no livro): assim, no dia da leitura que Kosta faz

³¹ O reconhecimento da autoria do livro (*Budapeste* húngaro) é sustentado até o fim no livro *Budapeste* (editado no Brasil), sem variações.

do livro, Kriska “a tarde inteira *cantou canções* de outras primaveras, de noite *ninou* a criança no quarto de Pisti, (...) numa camisola de seda se deitou comigo. E me pediu que lesse o livro.”

O espaço em que um personagem (Costa) se reconhece como autor (do livro que lê) é então precedido e acompanhado por uma atmosfera que tangencia a dimensão musical, lírica, a partir de pequenos pontos de inflexão: as “*canções de outras primaveras*”, as canções de *ninar*, o recolhimento amoroso no espaço íntimo, a salvo dos assuntos do mundo.

A leitura e a aceitação de autoria tomarão vulto, então, num espaço preciso, cuidadosamente construído: o da atmosfera íntima, recolhida, lírica,³² que é também (como já apontado anteriormente, com relação a este trecho), atravessada de ironia, sem que essa ironia a destrua ou corrompa — como se o resultado da incidência de uma breve visada irônica contribuísse aqui para a leveza da expressão, que afirma matéria evanescente, não categórica, tomada então por um *tempo da delicadeza*.

Se assim for, caberia perguntar se o trecho que se abre à poesia isolaria esta parte de *Budapeste* de todo o terreno de descompassos, inquietudes e truncamentos do restante do livro. A resposta tenderá a dizer que não, tomando assim a dimensão lírica em sua relação constitutiva também com o contexto (mesmo que conturbado) em que surge.

Vejamos como isso se desenvolveria, no texto.

Se já se disse do poema lírico que “seu distanciamento da mera existência torna-se medida do que há nesta de falso e de ruim,”³³ então justamente a distância que a expressão lírica toma do mundo e de suas mazelas desenharia, pelo recuo em relação à realidade — opaca e hostil —, a razão do seu recolhimento, que por sua vez exporia, por essa via, na harmonia do poema (e portanto, em negativo, pelo avesso), as incongruências e dissonâncias do mundo, da realidade.

Em protesto contra a hostilidade de uma realidade específica “o poema enuncia [diz ainda Adorno], o sonho de um mundo em que essa situação seria diferente.”³⁴

³² Também para José Miguel Wisnik, o livro termina com um influxo de Lirismo. Ver de Mikhail, Zsoze, “O autor do livro (não) sou eu”. *Teresa*. [4]. São Paulo, p. 394-397

³³ Adorno, “Palestra sobre Lírica e Sociedade”, em *Notas de Literatura*, p. 69.

³⁴ Adorno, *opus cit.*, p. 69.

Se nos orientamos por essa reflexão, então a última cena de *Budapeste* conteria também, e não ocasionalmente, o movimento agônico do livro, transformado, agora (pela via *negativa*, oposta, deste momento recuado), em inflexão de lirismo.

“Querida Kriska, perguntei, sabes que somente por ti noites a fio concebi o livro que ora se encerra? Não sei o que ela pensou, porque fechou os olhos, mas com a cabeça fez que sim. E a mulher amada, de quem eu já sorvera o leite, me deu de beber a água com que havia lavado sua blusa.”³⁵

Se na primeira vez em que essa frase aparece (p. 48) o que havia era a notação de uma instrumentalização (o gesto — **me fez beber** a água [uma mandinga³⁶] —, levado a cabo por Teresa na narrativa de Krabbe, em *O Ginógrafo*, deveria produzir uma intencionalidade — a retenção do amado —, sendo portanto, por assim dizer, racionalmente organizado em função dos fins pretendidos), na variação da frase no momento final de *Budapeste* — **me deu de beber...** — a delicadeza do gesto transforma as palavras em *imagem* (elas *dizem/são* presença e permanência do amado). O recinto, a melodia e a voz, então, se adensam, sustentando, talvez, frente ao esgarçamento e desmoronamento de tantas esferas (que o romance também persegue, página a página, com obstinação), o sonho (lírico) de uma outra realidade.³⁷

REFERÊNCIAS

- ADORNO, Th. “Palestra sobre Lírica e Sociedade”, em *Notas de Literatura*. São Paulo: Editora 34, 2003. Trad. Jorge de Almeida.
- BUARQUE, Chico. *Budapeste*. São Paulo: Companhia das Letras, 2003.
- FONSECA, Maria Augusta. “*Budapeste* de Chico Buarque: poética e miséria da literatura.” Título trad. fr.: “*Budapeste* de Chico Buarque: poétique et misère de la

³⁵ Esta é a frase final do livro.

³⁶ Sobre esse ponto, transcrevo nota 45, p. 65, do texto citado de Maria Augusta Fonseca: “(...) no contexto do livro do Krabbe, em que o trecho [sobre leite e água] aparece pela primeira vez, José Costa ensombra uma mirabolante operação química, numa mistura de vinho alemão (*Liebfraumilch*) com palavras de mandinga da cultura popular, na esfera da conquista feminina — ‘dar de beber a água [...]’” O aclaramento sobre esse ponto teria vindo (como também nos conta Maria Augusta na mesma nota) de Iná Camargo Costa.

³⁷ Aqui retomo, com ligeira variação, a frase de Adorno.

littérature". Texto apresentado no "Colloque International sur *La Littérature Brésilienne Contemporaine (de 1970 à nos jours)* – Université de Haute Bretagne — Rennes 2 et à la Maison du Brésil à Paris, 5 a 7 de maio de 2004. Traduzido para o francês para publicação. em: *La Littérature Brésilienne Contemporaine (de 1970 à nos jours)*. Presses Universitaires de Rennes, 2007, pp. 49-65. (Organizadoras: Rita Olivieri Godet e Andrea Saad Hossne).

HOLANDA, Sérgio Buarque de. *Raízes do Brasil*. São Paulo: Companhia das Letras, 1995 [1936].

MIKHAIL, Zsoze. "O autor do livro (não) sou eu". *Teresa*. [4]. São Paulo, 2004, p. 394-397.

OTSUKA, Edu Teruki. *Marcas da catástrofe*. Experiência urbana e indústria cultural em Rubem Fonseca, João Gilberto Noll e Chico Buarque. São Paulo: Nankin, 2001.

PAZ, Octavio. "O desconhecido de si mesmo – Fernando Pessoa. In: *Signos em rotação*. São Paulo: Perspectiva, 1996, p. 208. Trad. Sebastião Uchoa Leite.

PESSOA, Fernando. "Duas cartas a Adolfo Casais Monteiro sobre a gênese dos heterônimos." In: TABUCCHI, Antonio. *Pessoana mínima*: escritos sobre Fernando Pessoa. Lisboa: Imprensa Nacional — Casa da Moeda, 1984, p. 121-128.

SCHWARZ, Roberto. "Orelha para Francisco Alvim", em *Sequências brasileiras*. São Paulo: Companhia das Letras, 1999.

IDEM. "Os sete fôlegos de um livro", em *Sequências brasileiras*. São Paulo: Companhia das Letras, 1999.

TOMAZ, Matheus Araújo. "Budapeste no jogo do contra. Um estudo literário sobre a paranoia objetiva em Chico Buarque." Dissertação de Mestrado no Programa de Teoria Literária e Literatura Comparada, FFLCH-USP, 2021.

Betina Bischof é Professora do Departamento de Teoria Literária e Literatura Comparada da USP e desenvolve pesquisa na área da Poesia e da Literatura Comparada. Publicou recentemente o texto "Leitura de 'Anúncio da rosa'", sobre a poesia de Drummond, além do ensaio "Poema tirado de um quadro de Brueghel", sobre as relações entre literatura e pintura (Brueghel e William Carlos Williams).

COMO PROGREDIR DE SOMBRA: O HERÓI DE *BUDAPESTE*

<http://dx.doi.org/10.11606/issn.2237-1184.v0i40p121-135>

Sérgio Alcides

RESUMO

No romance *Budapeste*, Chico Buarque retoma o artifício literário do duplo, experimentando seus diversos recursos e lugares-comuns de modo frenético e vertiginoso. Assim como Jorge Luis Borges restaura com ironia “o fatigado tema do duplo”, antes elaborado por mestres como Edgar Allan Poe e Robert Louis Stevenson, Chico o renova por meio da paródia e do pastiche. Entretanto, seu procedimento parte de uma inversão do esquema original: o herói de *Budapeste* não é alguém que vai vivenciar o inquietante encontro com um duplo; como *ghostwriter*, José Costa é ele próprio o duplo de seus vários clientes. Desse modo o romance apresenta uma audaciosa crítica às formas contemporâneas da individualidade.

PALAVRAS-CHEVE: duplo; ironia; paródia; pastiche; crítica; indivíduo moderno.

ABSTRACT

In his novel *Budapest*, Chico Buarque resumes the literary device of the double, experimenting with its several resources and commonplaces in a frantic and vertiginous way. Just as Jorge Luis Borges restores with irony “the weary theme of the double” as it was elaborated by previous masters like Edgar Allan Poe and Robert Louis Stevenson, Chico renews it by means of parody and pastiche. Yet his procedure starts by inverting the original scheme: the hero of *Budapest* is not someone who will experience the uncanny meeting with a double; as a ghostwriter, José Costa is himself the double of his many clients. Thus the novel dares to present a powerful criticism of the contemporary forms of individuality.

KEYWORDS: double; irony; parody; pastiche; criticism; modern individual.

O

que ocorre com a reduplicação da duplicita em série: parece este, o problema elaborado em *Budapeste*. Uma sucessão vertiginosa de espelhamentos e inversões inquietantes estrutura toda a narrativa, de maneira a contrapor o narrador a seus clientes, sua esposa e sua amante, sua cidade e a outra cidade, sua língua e a outra língua, e por fim sua escrita anônima e a escrita de outrem, mas a ele atribuída. Tudo culmina com a assimilação do herói, o *ghostwriter* brasileiro José Costa, à imagem do escritor Zsófia Kósta, sua contraface húngara, que alcança um reconhecimento que ele nunca teve — a autoria — e assina em idioma estrangeiro um suposto relato de sua vida. Surge então o livro dentro do livro, chamado *Budapest*, para fechar uma espiral que finalmente redobra o próprio Chico Buarque, autor de *Budapeste*. A publicação, de capa cor de mostarda, é e ao mesmo tempo não é o romance que o leitor tem nas mãos — cuja primeira edição brasileira, aliás, tem a capa da mesma cor.

Seria o “fatigado tema” do duplo, na expressão de Jorge Luis Borges (1989, p. 378). Mas um tema é só um problema: não é rima nem solução. A constatação serve apenas para um começo de conversa. Resta questionar o que está fazendo em *Budapeste* o recorrente jogo das duplicações, a fim de qualificá-lo e tentar compreendê-lo melhor nessa ocorrência particular. Um primeiro passo para tanto pode ser a verificação de como a fadiga de um processo literário, para um autor, se transforma no outro em paroxismo e explosão. Chico entra — a força de muito sarcasmo — numa cadeia de duplicitades presente na própria tradição da literatura: apresenta-se como um outro Borges, assim como este gostava de se

estilizar como um outro Robert Louis Stevenson. Mas entre cada autor e seu sucedâneo, no fundo se agrava uma crise. Ao receber o bastão do criador da estória de Dr. Jekyll e Mr. Hyde, Borges dá um banho de ironia no jogo da duplicação. Agora Chico o retoma das mãos do poeta do *Elogio da sombra*, apenas para recobri-lo com o mais desabusado pastiche. As várias etapas coincidem com o arco histórico ao longo do qual a concepção moderna de sujeito se afirma e vai se tornando cada vez menos viável, até perder a validade.

Entretanto, em todas elas, permanece em questão o mesmo enigma: o *eu*, ou *Self*, sua aspiração à inteireza e a uma autocoerência improvável, sua moderna capacidade de tomar distância de si e avistar-se no espelho da consciência reflexiva, mas seu convívio inconsciente com um estranho lá dentro, que teima em lhe perturbar o sono e é capaz de levá-lo ao divã da psicanálise. Na poltrona, atrás, pode estar sentado Otto Rank, que entre os colaboradores de Sigmund Freud se destacou também por sua obsessão pelo duplo. Ele mostra bem como o tema marca a própria origem moderna da literatura, no contexto do primeiro romantismo alemão (Rank, 1958, pp. 67ss). Terá sido Jean Paul quem cunhou o termo *Doppelgänger* (aquele que “anda em duplo”, literalmente, e que “caminha ao lado”), em plena era das revoluções, nos finais do século XVIII. Pouco depois o tópico se difunde, por exemplo com a estória de Schlemihl, “o homem que perdeu sua sombra”, criatura de Adelbert von Chamisso, ou em diversas narrativas da obra de E. T. A. Hoffmann, o grande mestre da “infamiliaridade” ou “estranheza familiar” (*das Unheimliche*), com o efeito de inquietação estudado por Freud num de seus ensaios mais conhecidos (Freud, 2010).

Para Rank, os românticos alemães se serviram do duplo a fim de “examinar as profundezas do *Self* humano” (*cit.*, p. 68). A essa ambição, na esteira deles, outros escritores acrescentaram o desejo de conhecer a fundo o desamparo existencial da mesma espécie, como no conto “William Wilson”, de Edgar Allan Poe, ou as perversões dela, como na famosa novela de Stevenson ou no romance *O duplo*, de Fiódor Dostoiévski. Já em narrativas de Borges como “O sul”, “Os teólogos” e “O outro”, o objetivo é antes questionar ou até mesmo solapar o pressuposto das profundidades, expondo-as como ilusão. Como assevera um especialista, na obra borgiana por vezes “o duplo funciona como um poder ético,

uma voz da verdade, que despe o sujeito original de suas ilusões, forçando-o a reconhecer a própria insubstancialidade" (Gyurko, 1976, p. 194). O *eu* então se descobre um simulacro, um duplo de seu duplo. É este que vem redimi-lo de sua condição de fato superficial, "expungindo uma realidade de insignificância, humilhação e ignomínia" (*idem*, p. 199).

O contexto histórico desse questionamento ainda é o da vigência da concepção moderna de um sujeito inteiro, sem arestas ou fraturas internas, senhor de suas representações, sempre idêntico a si próprio, como uma esfera — "solar", no dizer de Luiz Costa Lima (2000, pp. 163-225). O tema do duplo desde cedo se insinua, na literatura, como um desvio, ao privilegiar a personalidade cindida, ofuscada pela solaridade do indivíduo supostamente são. Pode ser que justo a fadiga dessa ênfase, tornada lugar-comum, se acumulasse em concomitância com os fatores que acabariam eclipsando o ideal de autonomia do indivíduo, sob a pressão da sociedade de massas e de outras clivagens do século XX. Quando Chico se apropria dos processos e dos truques da duplicação, no início do XXI, o individualismo moderno já é uma ideia tão anacrônica e relegada quanto um *gadget* da antepenúltima geração. O vazio do sujeito não se oculta sob a presunção de uma solidez inabalável; ao contrário, está aberto em pleno mercado de consumo, pronto para ser cada vez mais escancarado e cruentamente exposto, de lá para cá, em diferentes redes sociais, *online*, diuturnamente. Não faz mais sentido duvidar do cheio: trata-se de fazer a crítica do vazamento que passou a ser dominante.

O tema do duplo, que tão relevantes serviços prestou à primeira causa, mostra-se em *Budapeste* ainda eficaz para atacar a segunda. Trata-se de um instrumento tão fatigado quanto o individualismo moderno, seu contemporâneo. Mas, se não serve mais para examinar profundezas, ainda pode fazer rir das superficialidades. Chico o encontra como um mecanismo em bom estado, em meio às tralhas de uma loja de antiguidades. Suas peças são o sol, o sujeito e a sombra, que se ajustam entre si como um ideal, um protagonista e um antagonista. O duplo caminha ao lado do sujeito como uma sombra inquietadora, resultante de uma projeção. O funcionamento a faz ganhar vida e transformar-se em fantasma ou assombração interessante por arranhar a própria reputação do sol. O que acontece

quando se aplica o mesmo jogo de peças onde a iluminação não é mais solar e os valores ideológicos são diferentes? E se as peças forem encaixadas de outro modo, com papéis invertidos?

É surpreendente que, com o abandono da suposta solaridade individual (quando a psicanálise passa a sentir mais a concorrência da indústria farmacêutica), também entre em eclipse a contracorrente da duplicidade subjetiva, que caminhou ao lado da outra desde o início, como uma sombra interrogativa. Já na abertura mesmo dos tempos modernos se insinua essa interrogação. É conhecida a passagem de Michel de Montaigne, que tanto fascínio despertou na tradição literária, desde Shakespeare até W. H. Auden e depois (ver Ellrodt, 1975, p. 44; e Mendelson, 2017, p. 410): “Mas somos, não sei como, duplos em nós mesmos, o que faz que, naquilo em que acreditamos, não acreditemos, e que não possamos nos desfazer daquilo que condenamos” (Montaigne, 1962, p. 603). Na descoberta do autoexame laico e franco, abre-se a consciência para as próprias inconstâncias e contradições, de modo a não poder fixar-se num ponto de vista estático, presumivelmente substancial, mas antes assumindo uma perspectiva sempre em movimento, aberta inclusive para a alteridade.

Mas seria conveniente observar que o reconhecimento arejado das inconsistências do *eu*, no mesmo ensaio, depende da anterior constatação de sua natureza vã: “por dentro”, diz o pensador, somos “indigentes e necessitados”, “sendo nossa essência tão imperfeita e sempre tão carente de melhoramento”, porque “somos de todo ocos e vazios” (*idem*, p. 601). O ensaio se intitula “Da glória” (*Ensaios II, XVI*); mas seu problema é antes a “vangloria”: “não será com vento e vozes que nos preencheremos” (*ibid.*). O vazio constitui o sujeito que examina a própria consciência, experimenta-se, *ensaia*-se, à falta de uma lei exterior que lhe defina (ver Costa Lima, 1993, pp. 29-37). Em *Budapest*, a exorbitância do herói é entregar-se ao narcisismo por suas habilidades estilísticas, chegando a chamar de “meu livro” uma publicação que entregou para outro assinar, e deliciando-se com o sucesso de vendas de quem, sem ser autor, detém sua autoria: “aquilo me enchia de uma vaidade que havia muito tempo eu não sentia” (Buarque, 2003, p. 93). Cheio de “vento e vozes”, José Costa se esqueceu de ler Montaigne...

Mas, afinal, quem é o protagonista de *Budapest*? Um aspecto do duplo que a ironia borgiana deixa intacto é que, muito frequentemente, o outro-eu, embora fantasmal e às vezes alucinatório, revela-se mais forte do que o *Self* original, mais eficaz do que ele em seus objetivos e tarefas, mais destro em sociedade, e mais atraente. Por isso, o duplo ameaça trocar de lugar com o *eu*, condenando-o à sombra. Faz parte do esquema que o sujeito reaja e, na tentativa de eliminar o outro, autodestrua-se e pereça. Em “William Wilson”, o assassinato do duplo significa, de fato, um suicídio. No romance já citado de Dostoiévski, o “senhor Golyádkin segundo” vai progressivamente obliterando o primeiro até levá-lo a um surto psicótico e à internação, mandando-lhe “beijocas de despedida” antes de sua própria imagem ir “rareando mais e mais” até sumir (Dostoiévski, 2013, p. 232). O sujeito pode terminar aniquilado, mas nem por isso o ponto de vista da narrativa deixa de ser o dele. É assim mesmo quando, ao final, o protagonista reconhece a si próprio como apenas “uma aparência, que um outro estava sonhando” – caso que ocorre no conto “As ruínas circulares”, de Borges (1974, pp. 451-5). No texto “Borges e eu”, o sujeito admite que um outro *Self*, o escritor que tem seu nome, tome a posse total de sua pessoa: “eu vivo, deixo-me viver, para que Borges possa tramar sua literatura, e essa literatura me justifica”; ao final, anota: “Não sei qual dos dois escreve esta página” (*idem*, p. 808). A referência de um *eu* sujeito à duplicação subsiste, ainda quando ele termine suprimido. Primeiro vem o *Self*, depois o duplo.

Em *Budapest* não é assim, e pode ser apontada aí sua principal especificidade, na galeria de obras em que se inscreve. O *ghostwriter* já é por definição alguém que anda ao lado, como um duplo de aluguel. O ponto de vista da narrativa inverte o esquema tópico: não é o de um sujeito a ser dobrado e sim o de quem está disponível para dobrar outros. Daí o espanto de José Costa ao se deparar com o livro de Zsófia Kósta: “(...) não poderia ser eu o autor de um livro que trouxesse meu nome na capa” (Buarque, *cit.*, p. 172). Sua primeira reação corresponde à tentativa de eliminar essa espécie de “duplo-duplo”: “Ameacei arrancar meu nome daquela capa” (*idem*). Mas ele — certamente enraizado pelo sucesso da publicação junto ao público — logo aceita a autoria inesperada e, nos braços da mulher amada, declara com autoral solenidade: “somente por ti noites a

fio concebi o livro que ora se encerra" (p. 174). No entanto, até esse desenlace, tudo o que o vemos conceber são os relatos "autobiográficos" que serão atribuídos a outros personagens, secundários.

A profissão de José Costa é ser o duplo dos clientes de uma agência que vende textos, remunerado "mediante a entrega da mercadoria" (p. 15). Como observa Maria Augusta Fonseca, "o autor que opera a 'fábrica de textos' é também o braço automático que faz girar o moinho do mercado" e que acaba "escravizado por ele mesmo, e pelo sócio — o negociador a quem se sujeita" (Fonseca, 2007, p. 61). A alienação despersonaliza o escritor, que é pago "como se paga por página a um escriba velho, um digitador, um copiador de enciclopédias" (Buarque, *cit.*, p. 15). A mercadoria negociada por seu sócio, Álvaro Cunha, é nada menos que a autoria, juridicamente empossada pela assinatura do cliente sobre o texto redigido por José Costa. Despido da propriedade de sua escrita, resta ao redator-fantasma uma patética vaidade por seus recursos estilísticos, a serem computados no crédito de outra pessoa, com outra assinatura. "Meu nome não aparecia, lógico", explica o protagonista, antes de admitir, com resignação e uma nítida consciência de seu papel: "eu desde sempre estive destinado à sombra" (p. 16). Longe de se revoltar contra essa condição fantasmal, o *ghostwriter* confessa: "mas que palavras minhas fossem atribuídas a nomes mais e mais ilustres era estimulante, era como progredir de sombra" (*idem*).

Desde o início do romance, portanto, o leitor encontra José Costa à sombra de seus clientes. Mas é justamente a sombra o lugar do duplo. Rank, na sua longa dedicação ao tema, explorou o simbolismo da sombra, que remonta a culturas ditas primitivas, e teve grande importância na Grécia arcaica, onde ela era considerada uma manifestação da alma imortal (Rank, 1971, p. 59). Trata-se de um segundo *Self* que acompanha cada pessoa vivente: uma projeção do "hóspede estrangeiro" que segundo Erwin Rhode habita todo indivíduo. Seria "um duplo mais fraco (...) cujo domínio é o reino dos sonhos", de modo que, "enquanto o outro *Self* dorme, inconsciente de si mesmo, o duplo está desperto e ativo" (*apud* Rank, *ibid.*, p. 60). A sombra, então, é o *éidolon* que duplica o sujeito visível e que, na Antiguidade latina, correspondia ao "gênio" que se oculta em cada um.

“Gênio, gênio”, dizia Álvaro, em reação aos textos redigidos (e não assinados) por José Costa, mas falava “pensando noutras coisas”, para a frustração do redator, porque “o Álvaro nunca pensava exatamente no que estava olhando” (p. 15). No mundo de *Budapeste*, os negócios importam mais do que o espírito tutelar, que entra na divisão do trabalho como *freelancer*, empregado à sombra de empresários, políticos, celebridades e pessoas de sucesso, com a tarefa de embelezar a imagem pública de seus clientes e dotar os desalmados pelo menos com a imagem de uma alma. Sua carreira é ir trocando de sombra, por não possuir sombra própria. Em várias culturas estudadas por Rank, os fantasmas são como “os espíritos, os elfos, os demônios e os mágicos”: “não têm sombra, porque eles próprios são originalmente sombras” (1971, p. 61).

Rank explica como a sombra genial, embora para os antigos evocasse a vida eterna da alma, para a personalidade moderna supostamente unitária relembrava a certeza da morte — e vem daí ser considerada agourenta a presença do duplo (1971, pp. 75-6). Podemos especular se o agouro não viria também da impugnação que o duplo levanta à própria presunção de ser unitário o caráter mais propriamente dual do sujeito. Seja como for, um acontecimento fundamental do tema é o encontro do sujeito com seu duplo, que dispara toda a peripécia. Em geral, o evento é funesto, ou acaba revelando-se como tal. No mínimo, nunca deixa de ser perturbador, como sempre é a chegada de notícias do inconsciente. Em Borges, a identidade pula da sombra e confronta o indivíduo autorreflexivo: “Encontrar-se consigo mesmo é, por conseguinte, ominoso” (2005, p. 77). Mas alguma vez José Costa se encontra consigo mesmo? Cheios de agouro e mal-estar são seus eventuais encontros com clientes, como o alemão Kaspar Krabbe, que publicou (e assinou) a história de sua vida escrita pelo mais talentoso redator da firma Cunha & Costa, seu “autobiógrafo”. Mas o grande encontro da trajetória do herói de *Budapeste* é com sua própria “autobiografia”, *Budapest*, dentro da qual ele passa a viver: “agora eu lia o livro ao mesmo tempo em que o livro acontecia” (p. 174); e por meio da qual ele próprio atinge uma celebridade pessoal até então inédita: “o autor do meu livro não sou eu”, declara, honestamente, mas apenas desperta as gargalhadas de uma

audiência que ele nunca teve, e seu retrato aparece na primeira página do principal jornal da cidade, em pose de escritor bem-humorado.

Desse modo, a fonte em *Budapeste* é desde o início a sombra, não um *Self* particular, e o romance narra o percurso intrincado de sua chegada até os *flashes* do noticiário, com idas e vindas entre o Rio e a capital da Hungria, os braços da esposa, Vanda, e a pele branquíssima da amante, Kriska. As andanças de José Costa começam quando ele aceita o convite para participar dos encontros anuais de uma impagável associação de autores anônimos, realizada em cidades como Melbourne, Istambul e, claro, Budapeste. Nas conferências, tudo estava cheio de “vento e vozes”, dado o ressentimento dos participantes, “escritores” geniais privados da autoria e, com ela, de qualquer bafejo da glória. “Aquilo começava a lembrar uma convenção de alcoólatras anônimos que padecessem não de alcoolismo, mas do anonimato” (p. 20), diz o narrador sobre sua primeira experiência nesse meio, na Austrália. Os participantes, que não podiam assinar seus escritos, lá estavam “ostentando o nome completo no crachá” e disputando o microfone do auditório num “festival de vanglorias” (*idem*). Tomando a palavra, eles se gabavam de seus progressos de sombra em sombra, expondo a identidade de clientes: “ora (...) um grande estadista, ora um romancista laureado, um filósofo, um proeminente intelectual” *etc.* (*ibid.*). Mesmo José Costa já tinha no currículo “artigos escritos em nome do presidente da Federação das Indústrias, do ministro do Supremo Tribunal Federal, do cardeal arcebispo do Rio de Janeiro” (p. 16). “É um gênio”, dizia Álvaro, citando-os, para fazer a propaganda do negócio e atrair novos contratos (*idem*).

No “hotel soturno” de Melbourne, José Costa se empanturra de vangloria, e deixa o salão de convenções às pressas; ao chegar a seu quarto, sobrevém-lhe o seu momento montaigniano, com “a sensação de ter ficado oco” (p. 21), mais a náusea pelo cheiro de bolor do “carpete alaranjado”. A experiência não o impediu de, tempos depois, ao se ver por um acaso do destino em Budapeste, procurar logo um lugar qualquer para se hospedar, um Hotel Plaza, por exemplo, “porque em qualquer cidade do mundo existe um hotel com esse nome” (p. 47). Recolhendo-se, ou para esvaziar-se ou para evitar o tom do carpete, sua tendência é passar a noite “olhando para o teto” (pp. 21 e 62). A situação de abulia — seria uma honra indevida chamá-la de “tédio” — se repete em outros ambientes intercambiáveis e

incaracterísticos, a princípio neutros, que apesar da ocorrência ocasional de mofo parecem impermeáveis a qualquer forma de historicidade ou personalidade local. São os espaços de passagem que proliferam no mundo contemporâneo, já chamados por um antropólogo de “não-lugares”. Qualquer apartamento de um Hotel Plaza, seja onde for, pode ser para o escritor anônimo uma casca ideal. O “paradoxo do não-lugar”, segundo Marc Augé, é que “o estrangeiro desgarrado em país que ele não conhece (o estrangeiro ‘de passagem’) não se reencontra senão no anonimato das autoestradas, dos postos de combustível, das grandes lojas ou das cadeias de hotéis” (Augé, 1992, pp. 133-4).

Budapeste está cheio de ambientes desse gênero, e têm sido observadas as frequentes alusões do romance a elementos do mundo globalizado e pós-moderno (cf. Nitrini, 2008, pp. 194-5; e Fonseca, 2007, p. 61). José Costa, com os olhos no teto, é no seu quarto de hotel um não-indivíduo encaixado no seu provisório não-lugar. Embora sua existência fictícia não contribua muito para o argumento do citado antropólogo, que no final do século passado falava em “supermodernidade”, que definia pelo “excesso de tempo” (Augé, *cit.*, p. 42), mas no início deste já parecia clara a desrealização do tempo na vasta redução de toda a experiência aos novos espaços de comunicação e intercâmbio, sendo a mais extensa alegoria do fenômeno a vida toda mergulhada na *internet*, a rede onipresente, onde o *télos* da linearidade temporal abolida se dilui na proliferação dos *hyperlinks*.

Budapeste é um romance desse tempo achatado — impressionante também por antever tanta coisa que ainda estava por vir — em que a experiência vivida não se sedimenta nem nos lugares nem nos indivíduos, antes se espalha e se dissipa numa exposição tão completa quanto fugaz. De fato, os episódios que José Costa narra de maneira não-linear transcorrem na tela da narrativa como numa *timeline*, que só não pode ser chamada de “incessante” porque, no final, duplica-se sobre si mesma com o artifício do livro dentro do livro, onde mergulha e continua, sugerindo, depois da espiral, um círculo. Trata-se, é claro, de uma “imensa anedota” (Wisnik, 2004, p. 162), na qual o “anônimo radical” é “a outra face do medalhão” (*idem*, p. 159). Mas a radicalidade maior não é a do herói fantasmal e sim a propriamente romanesca, diabolicamente crítica. Seria o húngaro “a única língua do mundo que, segundo as más línguas, o diabo respeita” (Buarque, *cit.*, p. 6). Então

é para ela que o herói de Chico rumaria, como provação definitiva e teste final para seu caráter de não-personagem, retrato de não-indivíduo, figura de não-autor — mas também sombra móvel que põe em causa o próprio tema da autoria do romance e sua inusitada construção.

Maria Augusta Fonseca destrinçou detalhadamente as “diabruras” verbais da obra, sobretudo as de caráter onomástico, chegando a revelar como o nome de um cliente duplicado por José Costa — o poeta húngaro Kocsis Ferenc — evoca secretamente o nome do autor do romance: “Lido ao contrário, Kocsis também mostra semelhanças sonoras com Chico, diminutivo de Francisco, Ferenc em húngaro” (Fonseca, *cit.*, p. 58). A crítica ainda introduziu um personagem a mais — o saudoso István Jancsó, grande historiador húngaro que se radicou no Brasil — que lhe esclareceu a origem dos nomes magiares de vários personagens secundários, buscados na escalação do time da Hungria na Copa de 1954. Sandra Nitrini apontou uma inversão importante, na relação entre *Budapest* e *Budapeste*: “em vez de o romance real conter o romance fictício, o romance fictício contém o real” (Nitrini, *cit.*, p. 198).

Nesse gênero de colapso ou mescla do real com a ficção também podem ser enumerados os artifícios técnicos em que a coisa narrada (fictícia) se mistura com o modo de narrar (real); por exemplo, no quiasma de duplicações envolvendo José Costa e seu cliente alemão Kaspar Krabbe, “cujo” livro se inicia pela rememoração de sua chegada ao Brasil, terra estrangeira, assim como o herói de *Budapeste* começa seu relato relembrando seus primeiros tempos na Hungria. “Eu era um jovem louro e saudável” — escreve José Costa, assumindo a pele do alemão — “quando adentrei a baía de Guanabara, errei pelas ruas do Rio de Janeiro e conheci Teresa” (Buarque, *cit.*, p. 38). No contexto, a escrita mistura sem transições evidentes o relato do *ghostwriter* com o produto de seu *ghostwriting*, resumindo o narcisismo do duplo, admirado com o próprio estilo, em contraste com o flagrante mau gosto e os surrados lugares-comuns de suas invenções. Krabbe é o “autor” de *O ginógrafo*, que pela pluma de seu genial José Costa nos conta: “e foi na batata da perna de Teresa que escrevi as primeiras palavras na língua nativa” (p. 39).

Por meio de uma fascinante dissociação entre a narrativa e o narrador em primeira pessoa, o romance escarnece de seu herói. Um dos recursos para isso é a paródia velada com que ele também duplica, por exemplo, uma fonte clássica como *O duplo*, de Dostoiévski. O jogo se dá quando José Costa chega à agência de textos e descobre que Álvaro, seu sócio, tinha contratado um outro redator, a quem “adestrava (...) para escrever não à maneira dos outros, mas à minha maneira de escrever pelos outros” (p. 23). A situação replica a chegada do senhor Golyádkin à sua seção de trabalho, no dia em que lá encontrou “outro senhor Golyádkin, totalmente outro, mas ao mesmo tempo idêntico ao primeiro” (Dostoiévski, *cit.*, p. 82). “Era aflitivo”, comenta o duplo duplicado de Chico; era “como ter um plagiário que me antecedesse”, embora não seja fácil alegar plágio onde não existe autoria, e era como “ter um espião dentro do crânio, um vazamento na imaginação” (Buarque, *cit.*, p. 24). O imaginário que vaza e se dissipa é a condição fantasmal do herói de *Budapeste*, que progride de sombra em sombra e só se livra da repetição ao ser ele próprio objeto de duplicação por outro *ghostwriter* que ainda lhe rouba o nome para pôr na capa do livro aonde ele vai passar a viver, *Budapest* dentro de *Budapeste*.

O vazamento parece uma falha no “monomito” postulado por Joseph Campbell em *O herói de mil faces*, como o esquema narrativo arquetípico que se repete em inúmeras narrativas de diferentes culturas ao longo dos tempos, sobre a trajetória iniciática do herói, dividida em “um afastamento de seu mundo, uma penetração em certa fonte de poder e um retorno enaltecedor da vida” (Campbell, 1997, p. 35). O herói de *Budapeste* inicia suas andanças por um afastamento, sem dúvida; seu “defeito” ou motivação é ser apenas a sombra de um *eu*, e o encontro erótico na outra cidade com Kriska é como o contato com a própria “deusa branca” de tantos relatos passados. Ele tenta enobrecer sua insubstancialidade, que lhe vedava o enaltecimento da autoria: diz para si mesmo que progride de sombra em sombra “da mesma forma que o ator se transveste em mil personagens, para poder ser mil vezes ele mesmo” (Buarque, *cit.*, p. 23). Mas, caberia indagar, ele mesmo quem? Nas aventuras de José Costa/Zsóse Kósta, cada uma de tantas faces se dissipa entre um escrito e outro, com parco saldo de experiência para se acumular no vazio do sujeito.

Entretanto, duas coisas se apresentam em seu caminho como possibilidades de redenção, em passagens pontuais da narrativa em que o herói parece a ponto de progredir da sombra para uma vida de fato enaltecida. A primeira é a experiência do amor, seja com sua intermitente esposa Vanda, ora despida nos seus braços, ora também ela fantasmática, numa tela, como apresentadora de telejornal, seja com sua amante tão paciente, Kriska, que lhe ensina o idioma de seu destino húngaro. Indefeso e quase mudo diante desta, ele pensa: "me possui, me faz o amor, me come, me fode, me estraçalha, como será que as húngaras dizem essas coisas?" (p. 46). Entretanto, a cada etapa de sua improvável iniciação o protagonista deixa escapar a chance de um salto substancial, e reincide no abandono. A segunda possibilidade de progresso real, sempre muito intimamente ligada à primeira, está na genuína paixão de José Costa pela linguagem, pelas palavras. Seu modo de relatar a atração pelo idioma estrangeiro — não qualquer um, mas aquele único, que até o diabo respeita — soa impregnado de erotismo: "Era a sonoridade do idioma húngaro que se abria para mim ao passo que eu penetrava o salão", relembra. "Vibravam as vozes húngaras ao meu redor, sem suspeitar que expunham a um intruso os seus segredos. E por ignorar os significados, com mais nitidez eu percebia as inflexões da língua; estava atento a cada reticência, a cada hesitação, à frase interrompida, à palavra partida ao meio como fruta que eu pudesse espiar por dentro" (p. 35). Nessa outra língua ele até vira poeta, mas acaba, reincidente, vendendo a autoria de seus *Tercetos secretos* para o célebre Kocsis Ferenc.

As duas coisas — o amor e a linguagem — estão juntas (ou se perdem juntas) no momento mais autenticamente doloroso de um romance que tantas gargalhadas favorece. Prestes a mais um ato de abandono, José Costa se aproxima da amada húngara, mudo, sem poder dizer nada. Ele conta: "Relaxei o corpo, me estendi, deitei o rosto em seu regaço, e súbito me acometeu um espasmo, uma sensação de estrangulamento, uns arquejos violentos, eu soluçava como grunhe um porco" (p. 148). A perda do amor acarreta ainda a perda da fala, a redução da expressão a grunhidos. Ocorre então o fato que, depois, regressa em falso, na "autobiografia" escrita por outro, *Budapest*, como um desfecho circular para

Budapeste: “Meus olhos se inundaram, minhas faces, meu rosto inteiro, a camisola de Kriska, suguei a camisola de Kriska para comprovar o sabor das lágrimas” (*idem*).

A comprovação atesta a ocorrência de uma experiência real entre tantos desvanecimentos, tantos relatos postiços, tanto falseamento duplicado e reduplicado. Grunhidos ainda são vento e vozes, é verdade, mas pelo menos exprimem gravemente aquela indigência tão necessitada interiormente, de que falava o filósofo. Entretanto, ao final da trajetória do *ghostwriter*, a única vida enalteceda que o não-indivíduo alcança depende de uma falsidade a mais, num não-lugar a mais, a vida que lhe narra um outro, da qual ele se torna o “autor” mesmo sem a ter escrito. Nem sequer — vale a suspeita — vivido.

REFERÊNCIAS

- AUGÉ, Marc. *Non-lieux. Introduction à une anthropologie de la surmodernité*. Paris: Seuil, 1992.
- BORGES, Jorge Luis. *Obras completas*. Buenos Aires: Emecé, 1989, vol. 2.
- _____. *Obras completas, 1923-1974*. Buenos Aires: Emecé, 1974.
- _____. *El libro de los seres imaginarios*. Em colaboração com Margarita Guerrero. Buenos Aires: Emecé, 2005.
- BUARQUE, Chico. *Budapeste*. São Paulo: Companhia das Letras, 2003.
- CAMPBELL, Joseph. *The Hero with a Thousand Faces*. Nova York: MJF, 1997.
- COSTA LIMA, Luiz. *Limites da voz*, vol. 1, *Montaigne, Schlegel*. Rio de Janeiro: Rocco, 1993.
- _____. *Mímesis. Desafio ao pensamento*. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 2000.
- DOSTOIÉVSKI, Fiódor. *O duplo*. Tradução de Paulo Bezerra. São Paulo: Editora 34, coleção Leste, 2013.
- ELLRODT, Robert. “Self-Consciousness in Montaigne and Shakespeare”. *Shakespeare Survey* 28. Cambridge: Cambridge UP, 1975, pp. 37-50.
- FONSECA, Maria Augusta. “*Budapeste* de Chico Buarque: poétique et misère de la littérature”. In: Rita Olivieri-Godet & Andrea Hossne (orgs.). *La Littérature brésilienne contemporaine de 1970 à nos jours*. Rennes: Presses Universitaires de Rennes, 2007, pp. 49-65.
- FREUD, Sigmund. “O inquietante (1919)”. In: S. Freud. *Obras completas*, vol. 4, *História de uma neurose infantil (“O homem dos lobos”), Além do princípio do prazer e outros textos (1917-1920)*. Tradução de Paulo César de Souza. São Paulo: Companhia das Letras, 2010, pp. 328-76.

- GYURKO, Lanin A. "Borges and the Theme of the Double". *Ibero-amerikanisches Archiv*, vol. 2, n. 3, 1976, pp. 193-226.
- MENDELSON, Edward. *Early Auden, Later Auden. A Critical Biography*. Princeton NJ: Princeton UP, 2017.
- MONTAIGNE, Michel de. *Œuvres complètes*, edição preparada por Maurice Rat e Albert Thibaudet. Paris: Gallimard, coleção La Pléiade, 1962.
- NITRINI, Sandra. "Paralelo despretensioso: *Budapeste*, de Chico Buarque, e *Avalovara*, de Osman Lins". *Estudos de Literatura Brasileira Contemporânea* 31. Brasília, janeiro-junho de 2008, pp. 191-200.
- RANK, Otto. "The Double as Immortal Self". In: O. Rank. *Beyond Psychology*. Nova York: Dover, 1958, pp. 62-101.
- _____. *Double. A Psychoanalytic Study*. Tradução de Harry Tucker Jr. Chapel Hill NC: The University of North Carolina Press, 1971.
- WISNIK, José Miguel. "O autor do livro (não) sou eu". In: J. M. Wisnik. *Sem receita. Ensaios e canções*. São Paulo: Publifolha, 2004, pp. 157-64.

Sérgio Alcides é professor associado da Faculdade de Letras da UFMG. Mestre em História Social da Cultura pela PUC-Rio e doutor em História Social pela USP, é autor de *Estes penhascos. Cláudio Manuel da Costa e a paisagem das Minas*. São Paulo: Hucitec, 2003.

CETIM LARANJA SOBRE FUNDO ESCURO¹

<http://dx.doi.org/10.11606/issn.2237-1184.v0i40p136-143>

Roberto Schwarz

RESUMO

As flutuações entre presente e passado, realidade e fantasia, em *Leite derramado*, são assegurados com total precisão pela maestria literária de Chico Buarque. Entre as façanhas narrativas em que se move a classe dominante, inscreve-se a contrapelo o feitiço que emana da figura de Matilde.

PALAVRAS-CHAVE: façanhas narrativas; classe dominante; figura feminina.

ABSTRACT

The fluctuations between present and past, reality and fantasy, in *Leite derramado*, are ensured with total precision by Chico Buarque's literary mastery. Among the narrative feats in which the ruling class moves, the spell that emanates from the figure of Matilde is inscribed against the grain.

KEYWORDS: narrative exploits; ruling class; female figure.

1. Nota da org.: Artigo publicado originalmente na *Folha de S. Paulo* “Ilustrada”, em 28.3.2009, sob o título de “Brincalhão, mas não ingênuo”.

L

elite derramado, o novo romance de Chico Buarque, é um livro divertido que se lê de um estirão. O título refere-se a um casamento estragado pelo ciúme e, indiretamente, ao curso das coisas no Brasil. Aos leitores mais atentos o romance sugere uma porção de perspectivas meio escondidas, que fazem dele uma obra ambiciosa. Os amigos de Machado de Assis notarão o paralelo com *Dom Casmurro*.

Entre as façanhas da narrativa está a figura de Matilde, uma garota incrivelmente desejável feita de quase nada. Quando ela entra no mar, daquele jeito dela, é “como se pulasse corda”. “Saía da igreja como quem saísse do cinema Pathé” e circulava pela fila de pêsames “como se estivesse numa fila de sorveteria”. O ciúme que ela desperta no marido-narrador, Eulálio d’Assumpção (com p, para não ser confundido com os meros Assunção), é o pivô do livro e dá margem a sequências e análises memoráveis.

Note-se, para contrabalançar a impressão de encantamento juvenil, que o narrador é um homem de cem anos, internado à força num hospital infecto. Entre gritos, vizinhos entubados e baratas andando na parede ele recorda — a oitenta anos de distância — o breve casamento em que foi feliz e traído (em sua opinião). De tempos em tempos a boa lembrança ainda é capaz de transformar o macróbio acamado em “maior homem do mundo”, metáfora que é uma indecência alegre. Por sua vez, o feitiço irreverente de Matilde, entre modernista e patriarcal, também foge ao decoro: a esposa perturbadora não tem ginásio completo, é mãe aos dezesseis anos e assobia

para chamar os garçons, além de ser aluna-problema do Sacré Coeur e congregada mariana.

Como tudo que é interessante, o ciúme e o amor não se esgotam em si mesmos. Entre várias irmãs claras, Matilde é a única escura, para desgosto da sogra, que entretanto tem um irmão beiçudo. Mais adiante se saberá que a moça é filha adotiva duma escapadela baiana do pai. Os seus conhecimentos de francês e a sua cultura geral deixam a desejar, envergonhando o marido, que nos momentos de ciúme acha que casou com uma mulher vulgar. Para educá-la ou humilhá-la ele gosta de encher a boca “para contar como é um transatlântico por dentro”. Em plano diferente, mas aparentado, a pele “quase castanha” da menina combina com cetim laranja, o que deslumbra e enfurece Eulálio, que preferiria que ela usasse roupa mais fechada, de tons mais discretos. Em suma, tanto o amor como o ciúme se alimentam da desigualdade de classe e de cor, que segundo a ocasião funcionam como atrativo ou objeção. Estamos em plena comédia brasileira.

Quando é abandonado por Matilde, que vai embora sem dar explicação, Eulálio não se desinteressa das mulheres. Como Dom Casmurro ele recebe visitas femininas em seu casarão, às quais pede que vistam as roupas da outra, insubstituível. A relação desigual, em que nome de família, dinheiro e preconceito de cor e classe se articulam com desejo e ciúme, forma um padrão consistente, que vira cacoete. Os seus desdobramentos mais reveladores ocorrem no hospital, onde o patriarca centenário, agora já sem tostão, faz a corte a praticamente todas as enfermeiras de turno, a que promete casamento, roupas finas, nome ilustre, palacete e baixelas, desde que se dediquem só a ele. A uma delas, como um eco dos atritos com Matilde, ele garante que não irá perguntar o que ela faz durante as suas tardes, quando não está com ele, nem vai se envergonhar dela em sociedade.

Por momentos Eulálio acha que está ditando as suas memórias às enfermeiras, em cuja gramática não confia. Como elas não lhe dão maior bola, o leitor conclui que estão apenas preenchendo o prontuário hospitalar, pedindo o ano de nascimento e a filiação do paciente que fala pelos cotovelos. Seja como for, entre anedotas familiares,

lembranças e digressões, ele vai desenrolando a história dos Assumpção, começando no século XV e chegando a um incerto tataraneto em 2007.

Quanto aos antepassados, as memórias têm algo dum samba do crioulo doido da classe dominante. Depois de chegar ao Brasil na comitiva de Dom João VI, quando um trisavô serviu de confidente a Dona Maria a louca, a família dedica-se ao tráfico negreiro e, mais adiante, a negociatas propiciadas pelo Abolicionismo, visando repatriar os negros à África. Já na República, o pai de Eulálio é um senador *belle époque*, fixado em loiras e ruivas, de preferência sardentas, além de ser homem de confiança dos armeiros franceses, que através dele vendem canhões obsoletos ao exército brasileiro. Quanto aos descendentes, a filha baixa o nível ao casar com um filho de imigrante, o neto sai comunista da linha chinesa e o bisneto, nascido na cadeia onde o pai esteve preso e foi morto, é um crioulo, pai por sua vez de um garotão traficante de drogas, que aparecerá no Jornal Nacional de cara encoberta pela jaqueta. Do ângulo senhorial, a degringolada não podia ser maior. Do ângulo a que o livro deve a sua acidez e qualidade, alguma coisa na família pode ter melhorado, nada piorou, e no essencial ficaram elas por elas.

A nulidade do próprio Eulálio é quase total, uma verdadeira proeza artística a seu modo. Como ele mesmo é o narrador, temos uma situação literária machadiana, em que a crítica social não se faz diretamente, mas pela auto-exposição “involuntária” de um figurão. Recapitulando sua vida com propósito sentimental, este sem querer vai entregando os segredos de sua classe, em especial os podres. O pressuposto desta solução formal — trata-se de uma forma em sentido pleno — é uma certa conivência maldosa entre o autor e o leitor esperto, às expensas do canastrão que está com a palavra. O virtuosismo com que Chico encarna em primeira pessoa a mediocridade e os preconceitos oligárquicos de seu narrador, tornando-o extremamente interessante, e aliás sempre engracado, é notável. Além da referência machadiana, provavelmente deliberada, há uma afinidade de fundo com a ficção de Paulo Emílio Salles Gomes, outro mestre na denúncia travestida de recordação.

Assim, quando perde o pai, Eulálio trata de lhe seguir os passos ilustres. Enverga uma das gravatas inglesas do senador, vai tomar cafezinho com políticos nos

respectivos gabinetes, passa pelo escritório da Le Creusot, a firma francesa cujas negociações o grande homem facilitava, leva bombons à secretária, fuma uns charutos, dá uma chegada no banco e antes das quatro volta para casa. Como não é senador, agora ficou tudo mais difícil e precisa ele mesmo fazer a fila para desembaraçar a mercadoria na alfândega. As coisas já não funcionam como antes, mas ainda assim o esquema da família “cujo nome abre portas” é luminoso como um sonho e vale uma citação extensa. À maneira do Machado da “Teoria do medalhão”, o romancista fixa um tipo nacional.

Mas eu não tinha dúvidas de que, para mim, a porta certa se abriria sozinha. De trás dela, me chamaria pelo nome justamente a pessoa que eu procurava. E esta me anunciaria com presteza à pessoa influente, que desceria as escadas para me buscar. E me abriria seu gabinete, onde já me aguardariam várias chamadas telefônicas. E pelo telefone, poderosas pessoas me soprariam as palavras que desejavam ouvir. E de olhos fechados, eu molharia pelo caminho as mãos que meu pai molhava. E pelo triplo do preço tratado me comprariam os canhões, os obuses, os fuzis, as granadas e toda a munição que a Companhia tivesse para vender. Meu nome é Eulálio d'Assumpção, não por outro motivo a Le Creusot & Cie. me confirmou como seu representante no país.

Dito isso, há um ponto em que Eulálio não é medíocre. O seu gosto pelas mulheres é forte e lhe dita condutas e análises surpreendentes, em dissonância com a sua frouxidão geral, com seus preconceitos de toda ordem e as obnubilações do ciúme. Longe de ser um erro na construção da personagem, o desnível compõe um tipo. Ainda aqui estamos em águas machadianas, onde também a fibra amatória é a exceção que escapa a certo rebaixamento genérico e derrisório imposto pela condição de ex-colônia às elites brasileiras. Como marca local, a desproporção entre a intensidade da vida amorosa e a irrelevância da vida do espírito é uma caracterização profunda, com alcance histórico, a que o romance de Chico Buarque acrescenta uma figura.

O núcleo romanesco da intriga — o seu elemento de sensação — é o desaparecimento inexplicado de Matilde. Ela se foi com o engenheiro francês? Fugiu aos ciúmes do marido? Caiu na vida? Pegou uma doença e quis morrer fora da vista dos seus? Morreu num acidente de carro, acompanhada de um homem? Ao sabor da

oportunidade, as explicações são adotadas pelo próprio marido, pela sogra, pela mãe adotiva, pela filha, pelas coleguinhas desta, pelo pároco da Candelária, que veio tomar chá, e pela voz anônima da cidade. Como em *Dom Casmurro*, não há resposta segura para o traiu-não-traiu, e o livro é construído de maneira a alimentar o ânimo fofoqueiro dos leitores. Em duas ocasiões antológicas, atormentado pelo ciúme, que o empurra a barbarizar, Eulálio vê a sua certeza se desfazer em nada. Por outro lado, se a incerteza dos fatos, da cronologia e da memória está no centro da intriga, a realidade que se forma à sua volta é clara e sólida, sem nada de indecidível, e as dúvidas do narrador se encaixam nela com naturalidade, compondo um panorama social amplo, de muita vivacidade. A carpintaria atrás do jorro aleatório das recordações é realista e controlada até o último pormenor.

Pelo foco nos Assumpção, pelo arco de tempo abarcado e pelas questões de classe e raça, *Leite derramado* pareceria ser um romance histórico ou uma saga familiar, coisas que não é. Como nos filmes em que a ambientação diz tanto ou mais do que a intriga, o pano de fundo contemporâneo talvez seja a personagem principal, a que Eulálio, a despeito das presunções, se integra como um anônimo qualquer. A pretexto disso e daquilo, da petulância popular de Matilde, das surras de chicote que são tradição na família, do horror aos hospitais públicos ou do samba na vitrola, o que se configura é a modernização na sua variante brasileira, em que tudo desemboca.

Os Assumpção, que passam de acompanhantes de Dom João VI a barões negreiros, a aproveitadores do Abolicionismo e a traficantes de influência na República Velha, são antes uma categoria social do que uma família e importam menos do que o tempo que os atravessa. Não há encadeamento interno individualizando e separando as estações, as quais compartem a condição antediluviana, recuada de uma era. Elas funcionam como o passado senhorial em bloco por oposição ao presente moderno, ou também, pelo contrário, como a prefiguração deste e de sua desqualificação. A tônica recai na diferença entre os tempos? na superação de um pelo outro? na decadência? na continuidade secreta? Quem configura a resposta, que não é simples, é o vaivém entre antes e agora, operado pela agilidade da prosa. Os jardins dos casarões de Botafogo são substituídos por estacionamentos, os chalés de

Copacabana por arranha-céus, as fazendas por favelas e rodovias, e as negociatas antigas por outras novas, talvez menos exclusivas. A relação desconcertante dessa periodização com as ideias correntes de progresso — ou de retrocesso — faz a força do livro, que é brincalhão, mas não ingênuo.

As flutuações entre presente e passado, realidade e fantasia, ângulo familiar e ângulo público são caucionadas, no plano da verossimilhança psicológica, pela confusão mental do narrador. No plano da técnica narrativa elas são asseguradas, com total precisão, pela maestria literária de Chico Buarque, o romancista, para quem o narrador de anteontem é um artifício que permite sobrepor e confrontar as épocas. É claro que não se trata aqui das derivas da memória de um ancião, mas de invenções do artista, sempre intencionais, carregadas de humorismo e ambiguidade. Para não perder a nota específica, ligada à história nacional, é preciso ter em mente a substância polêmica de cada situação, com a sua parte de alta comédia. O barão negreiro, por exemplo, foi uma glória da família, continua a sê-lo para Eulálio, mas é um malfeitor para os pôsteros. Mesma coisa para o avô abolicionista, um benfeitor tão problemático quanto o outro: em vez de integrar os negros à sociedade brasileira, como quer a consciência de hoje, ele quer devolvê-los à África e ganhar dinheiro na operação. Já o pai senador, um pró-homem da República, representa bem o que pouco tempo depois se chamaria um lacaio do Imperialismo. Assim, trazendo escravos ou mandando-os de volta, cobrando e torrando comissões ilegais, os Assumpção vão cumprindo o seu papel de classe dominante, europeizadíssimos e fazendo tudo fora da lei. A dissonância entre a auto-imagem e a imagem que a história fixaria deles em seguida — mas será que fixou? — impregna a narrativa de comicidade politicamente incorreta do começo ao fim.

O padrão da prosa, que tem correspondência profunda com esse quadro geral, é muito brilhante. Por um lado, a fala de Eulálio é salpicada de expressões um pouco fora de uso, indicando idade e privilégio social; por outro, a sua leveza e alegria são netas do Modernismo e de uma estética contrária à afetação. Assim, a fala é e não é de Eulálio, ou melhor, ela é uma imitação cheia de humor, impregnada de senso crítico. O seu andamento ligeiro dissolve as presunções senhoriais, que se transformam em

ilustrações quase didáticas dos despropósitos de outrora. “Nunca uma nódoa, uma ruga na roupa, meu pai de manhã sai do quarto tão alinhado quanto entrou de noite, e quando menor eu acreditava que ele dormia em pé feito cavalo”.

Esquematizando, digamos que os termos antigos ora são de gente graúda, marcando autoridade ou truculência, ora são familiares, marcando a informalidade também tradicional. Esta segunda vertente envelheceu menos e guarda parentesco de fundo com a familiaridade sem família de nossos dias, representada no caso pela TV sempre ligada no mais alto, pela polícia trafegando na contramão, pela desgraceira nos hospitais populares, pela trambicagem geral, pela cidade que não termina, pela sem-cerimônia em público, pela gramática desautorizada. É como se o presente continuasse a informalidade do passado patriarcal, multiplicando-a por mil, dando-lhe a escala das massas, para melhor ou para pior. Talvez seja isso o *leite derramado* que não adianta chorar: persistiu a desigualdade, desapareceram o decoro e a autoridade encasacada, e não se instalaram o direito e a lei. É o que no interregno entre antigamente e agora se chamava modernização sem revolução burguesa. Sem saudosismo nem adesão subalterna ao que está aí, a invenção realista de Chico Buarque é uma soberba lufada de ar fresco.

Roberto Schwarz. Professor Emérito pela Universidade Estadual de Campinas (UNICAMP). Poeta, dramaturgo, crítico literário, tradutor, publicou, entre outros: *A lata de lixo da história* (1977; 2014); *Rainha Lira* (2022); *Ao vencedor as batatas* (1977; 1992; 2000); *Um mestre na periferia do capitalismo* (1990; 1998); *Que horas são?* (1987; 1989); *Sequências brasileiras* (1999); *Martinha versus Lucrécia* (2012); *Essencial* (2023).

ALEGORIAS DO BRASIL EM *LEITE DERRAMADO*

<http://dx.doi.org/10.11606/issn.2237-1184.v0i40p144-162>

Maria Augusta Fonseca

RESUMO

Este ensaio busca explorar na história de vida do personagem Eulálio, de *Leite derramado*, modos pelos quais o artista enreda e dramatiza na fatura literária o vasto e prismático território de hostilidades e de discriminações enraizado no cotidiano da vida brasileira.

PALAVRAS-CHAVE: fatura literária; personagem Eulálio; discriminações; vida brasileira.

ABSTRACT

This essay intends to explore in the lifetime of the character Eulálio, from *Leite derramado* (spilled milk), ways through which the artist enhances and dramatizes in his literary work the vast and prismatic field of hostilities and discriminations rooted in the daily life of the Brazilian society.

KEYWORDS: literary work. character Eulálio; discriminations; Brazilian society.

*Para minhas irmãs
Elizabeth Virgínia e Vera Regina*

Leite derramado (2009)¹ de Chico Buarque é uma obra de características singulares.² Sua história contida em vinte e três capítulos, ora breves, ora mais espichados, é transmitida pelo ditado (voz de comando) de um personagem centenário, Eulálio Montenegro d'Assumpção, a uma suposta enfermeira (mas não apenas), escolhida por ele como responsável pelo registro escrito. Em seu vasto tecido de misturas a obra contempla diferentes modalidades expressivas e mescla de gêneros literários, com prevalência do drama, uma vez que a história, articulada pelo personagem, começa perto do fim. Eulálio (Lalinho, Lalá, Lilico), nasceu e cresceu num meio abastado, de projeção pública, mas, desprovido dos bens materiais na extrema velhice, foi internado por sua única filha num hospital público com precárias condições de atendimento e de higiene, situado no espaço periférico da cidade onde reside (Rio de Janeiro). No aqui e agora do relato o personagem-ditador encontra-se imobilizado numa cama/maca hospitalar, em estado de saúde terminal. Impossibilitado de se mover devido à sofrível condição física (corpo coberto por escaras), Eulálio agarra-se a fiapos de vida e a espasmos da memória para compor histórias familiares, à feição de saga que, engrandecida por valores nada edificantes, ganha foros de farsa.

¹ Buarque, Chico. *Leite derramado*. São Paulo: Companhia das Letras, 2009.

Nas citações extraídas da obra a indicação da página será feita no corpo do texto.

² Além do apoio na crítica de Antonio Cândido, a presente leitura também é devedora de reflexões de Roberto Schwarz, particularmente de *Um mestre na periferia do capitalismo*. São Paulo: Duas Cidades, 1990 ; *Martinha versus Lucrécia*. São Paulo: Companhia das Letras, 2012.

No fluxo descontínuo do relato Eulálio vai enxertando informações sobre seu pígio e doloroso cotidiano, como explicitado numa passagem em que recorre à figura de um antigo conhecido, o engenheiro francês Jean-Jacques Dubosc, para medir sofrimentos, expondo por viés oblíquo a sua realidade abjeta: “Espero mesmo que nunca tenha entrado em elevadores fedorentos, nem visto essas baratas subindo pelas paredes, nem provado a gororoba de um hospital igual a este, nem continuado a falar merde alors, até a hora da morte. Porque tudo é mesmo uma merda, mas depois melhora um pouco, quando de noite a namorada vem” (p. 27). Aqui, o conteúdo intensificado pela camada sonora dos vocábulos se traduz em consoantes nasais, guturais, dentais e explosivas, agitando o ritmo da sequência enumerativa caótica e diabólica³, que adensa a força expressiva com referências de caráter repulsivo: fedorentos, baratas, gororoba, merde, merda.

De acordo com explicações do personagem, sabe-se que seu ditado é dirigido a uma única enfermeira, mas, por vezes, também é passado para alguma substituta de plantão, ou à sua filha Maria Eulália, em rara visita ao pai. O processo de anotação e transcrição, que parece convocar mais de uma pessoa, tanto afeta o manejo da língua como põe o conteúdo em risco. A primeira possibilidade não passa despercebida de Eulálio, que certa feita adverte com a soberba que lhe é peculiar: “Antes de exibir a alguém o que lhe dito, você me faça o favor de submeter o texto a um gramático, para que seus erros de ortografia não me sejam imputados” (p. 18). A descontinuidade dos conteúdos expostos, que pode ser creditada aos efeitos de sedação e rateios da memória, obedece a um ir e vir que ora retém um acúmulo de repetições, por variantes do mesmo tema, ora mistura versões com conteúdo desviante, ora afirma para depois negar, ora detecta lapsos, como afiançado pelo próprio Eulálio: “lembraça de velho não é confiável” (p. 38). E isso é reforçado em outra constatação: “minha cabeça às vezes fica embolada. É uma tremenda barafunda, [...]” (p. 39).

No conjunto, o procedimento narrativo põe em tensão a voz ressentida, ferina e melancólica do personagem e a voz autoral, crítica. Esta última impregnada por um sagaz e implacável tom de galhofa. Nos dois casos, envolvendo personagem e artista, por razões opostas, narrar é manter acesa a chama da vida e

³ Spitzer, Leo. *Lingüística e Historia Literaria*. Madrid: Gredos, 1968, p. 274.

da obra. A se pensar nessa estratégia, por meandros da narrativa de tradição oral, com foco na fala do personagem, Eulálio seria uma espécie de Sherazade às avessas na luta contra a iminência da morte, protagonizando uma paródia patética de espectro masculino. Nesse entender, cabe ressaltar, a oralidade característica do “ditado”, como palavra imposta em voz alta para ser transcrita, difere do “ditado” no sentido proverbial, como é o recurso utilizado para nomear a obra. No caso, o uso do fragmento como título de textos (à moda de Rimbaud)⁴ ganha visibilidade por uma fração do ditado popular, “não adianta chorar sobre o leite derramado”, ou seja, inútil lamentar o que já ocorreu. Nessa função, como atalha Benjamin, “provérbios [...] são ruínas de antigas narrativas [...]”⁵ Mas há também nessa escolha outros sentidos ocultos. Se considerarmos que depois de derramado o leite se mistura e muda de coloração, agrega-se um fato novo, por exemplo, implicando no desmanche de um código racista, aquele que a alvura do leite passou a simbolizar. Ainda, nesse campo exploratório, por jogo verbal resultante de transposição silábica, o vocábulo “leite” contém de modo anagramático o termo “elite”, escondendo na figuração paronomástica outro subterfúgio ardiloso, alçado como tema. Visto assim, leite derramado pode se transmutar em “elite derramada”, isto é, desprovida da rama que já lhe serviu como disfarce para manter falsas aparências. O artifício não é único. Para dar vida aos conteúdos que se sucedem na fala diversificada e aleatória de Eulálio, o artista lança mão de múltiplos recursos formais: acelera ritmos pela pontuação escassa; opera transgressões sintáticas; mina o texto com armadilhas no campo sonoro; dribla o leitor com inserções inesperadas de tom jocoso; subverte sentidos de vocábulos; infunde um largo repertório de metáforas, e muito mais. Por esse veio, ainda, a mescla que caracteriza o procedimento incorpora e atualiza recursos da antiga tradição dialógica da sátira menipeia⁶, entranhados no vasto aparato de misturas do estilo

⁴ Guyaux, André. “Du fragment au mot” in *Poétique du fragment. Essai sur les Illuminations de Rimbaud*. Neuchâtel (Suisse): Éditions de la Baconnière, 1985, pp. 228-254.

⁵ Benjamin, Walter. “O narrador” in *Magia e técnica. Arte e política* (vol. 1). São Paulo: Brasilense, 1993, p. 221. Trad. Sérgio Paulo Rouanet.

⁶ Bakhtin, Mikhail. *Problems of Dostoevsky's Poetics*. Minneapolis-London: University of Minnesota Press, 1994, p. 122. Edited and translated by Caryl Emerson. Introduction by Wayne C. Booth.

“carnavalizado”⁷ que embebe o relato. E é nelas que “se imprime o sinal do narrador, como o da mão do oleiro no vaso de argila”⁸.

No interior de cada capítulo, estruturado como um bloco monolítico, sem parágrafos, mesclando diferentes conteúdos, num “constante redemoinhar dos motivos”⁹ (expressão extraída de Eric Auerbach), o fluxo narrativo escoa por associação livre, na esteira da escrita automática dos surrealistas¹⁰, no caso, em sintonia com a incontinência discursiva do personagem. Nesse exercício estético de expressividade irreverente, liberto de amarras, também se entrançam experiências devedoras do modernismo brasileiro.

Variações sobre o mesmo. A “fazenda na raiz da serra”, fixação temática no sonho acordado de Eulálio Assumpção, vem à baila por uma distorcida ilusão quixotesca¹¹, rememorada em fragmentos esparsos nos vários capítulos da obra. Emblemática para o personagem, essa lembrança que invade seu mundo imaginário é tratada no texto por um complexo jogo de “inversão por distorção”, pelo qual (acompanhando Dolf Oehler), “poderão se impor todos os modos discursivos que extraem a inversão de si próprios, a exemplo do que, na realidade, cabe à dialética histórica fazer: ironia, paródia, sarcasmo, estranhamento, satanismo etc.” A isso, o crítico acrescenta: “Também o idílio e a elegia, que Schiller descrevera, ao lado da sátira, como formas da experiência do artista moderno, possuem virtualmente esse momento de inversão, embora de modo precário; [...].”¹² A expressão “na raiz da serra” (por “fazenda na raiz da serra”) se espalha metonimicamente no corpo do relato a espaços irregulares, próximos ou distantes, de modo obsessivo, como uma espécie de chavão, impregnando o conjunto com toque de melancolia. A expressão assoma na abertura do relato, inscrita na oração principal: “Quando eu sair daqui, vamos nos casar na fazenda de minha feliz infância, lá na raiz da serra” (p. 5). A declaração impositiva — “vamos nos casar” —, dirigida a uma interlocutora que o leitor desconhece, contempla procedimentos

⁷ Idem. *Ob. cit.*, p. 107.

⁸ Benjamin, Walter. “Sobre alguns temas em Baudelaire” in *Os pensadores*, vol. XLVIII. São Paulo: Abril Cultural, 1975, p. 37. Trad.

⁹ Auerbach, Eric. “A meia marrom” in *Mimesis*. São Paulo: Perspectiva, 2007, p. 490.

¹⁰ Breton, André. “Manifeste du surréalisme” (1924) in *Manifestes du surréalisme*. Paris: Gallimard, 1963, pp.11-64,

¹¹ Auerbach, Eric. “A Dulcinea encantada” in *Mimesis*. São Paulo: Perspectiva, 2017, pp. 299-320.

¹² Oehler, Dolf. *Quadros parisienses – Estética antiburguesa em Baudelaire, Daumier e Heine* (1830-1848). São Paulo: Companhia das Letras, 1997, p. 158. Trad. José Marcos Macedo e Samuel Titan Jr.

de inversão na base de suas unidades significativas. No exemplo, nota-se que a oração principal foi sintomaticamente deslocada de sua posição prioritária em favor da subordinada adverbial temporal (reduzida de infinito). O recurso tem ressonâncias no plano do conteúdo se considerarmos que a realização do desejo manifesto depende do deslocamento físico do sujeito que fala, o que no plano daquela realidade ficcional seria impossível acontecer, dada a situação em que se encontra o declarante. Como pouco depois ficamos sabendo, quem fala é um homem de cem anos, numa cama hospitalar, à beira da morte. E mais. A propriedade rural à qual se refere, de longa data não pertence a sua família, com as terras já tragadas pela expansão desordenada do espaço urbano. No rol de suas informações salteadas, o personagem esclarece em outro segmento: na “desapropriação da minha fazenda na raiz da serra” foram “sessenta anos de processo contra a União.” E não se esquece de ajuntar que quando levou o genro ao lugar onde a fazenda existiu a “área já tinha sido ocupada por indústrias, e algumas favelas já infestavam a redondeza” (p. 79). Como se observa, tais referências testemunham uma nova ordem econômica e social, que substituiu a propriedade explorada pelo oligarca rural por aquela explorada pelo capital industrial, agora protagonista da destruição voraz do meio físico. Na explicação do personagem, observa-se por uma apreensão de repulsa o uso do verbo “infestar”, pejorativa e enviesadamente associado à devastação e à população pobre que habita a favela. As constatações feitas, porém, não desalojam da mente fantasiosa de Eulálio a materialização íntegra daquele espaço agora degradado. Em forma variante, agarra-se a outras palavras do genro italiano, deslumbrado diante da paisagem: “Mas Amerigo Palumba, que não conhecera a fazenda em seu esplendor, ao chegar à margem do ribeirão disse, *cazzo*, isto é o paraíso” (p. 79). Aqui a emblemática “fazenda na raiz da serra” combina e amplifica a imaginação idílica de Eulálio atrelando-se ao lamento e ao sentimento de perda. O único vestígio de sua Pasárgada, quase apagado, é a natureza que resta junto ao ribeirão. Seguindo Oehler, aqui reverberando no andamento narrativo, “o idílio pode perder-se na bela imaginação e a elegia pode diluir-se em tristeza e petrificar-se na melancolia.”¹³ Vale dizer, a fazenda da “feliz infância”, que não existe mais, ficará reduzida à singela expressão “raiz da serra”, embora continue grandiosa na

¹³ Oehler, Dolf. *Ob. cit.*, p. 158.

imaginação de Eulálio, associada duplamente à infância e ao desejo amoroso. Fora isso, o uso continuado da expressão em diferentes situações contextuais acaba por transformá-la num elemento de forte poder simbólico, modo de ver o mundo idealizado, preso a um “paraíso” privado, contrafação da utopia coletiva da idade de ouro.

Ainda, visto de outro ângulo, a expressão “raiz da serra”, que invade aleatoriamente vários segmentos do relato, adquire também função tragicômica, como um cacoete que beira à repetição senil, confirmando a fixação da memória remota de Eulálio, que se move a intervalos entre o sonho e a demência, em falsa “visão do paraíso”. Nesse caso, a “forma repetitiva” presta-se à “manutenção coerente de um princípio sob novos disfarces. É a reafirmação da mesma coisa de diferentes maneiras.”¹⁴ Na atualidade do personagem, a visão obnubilada de Eulálio, de características cômicas, se irmana àquela visão romântica da paisagem brasileira, pitoresca e exuberante, que “aparece triunfante n’A *Assunção*, onde o ingênuo Frei Francisco promove a natureza brasileira a alturas inéditas, ornando o Paraíso de ipês, jaqueiras, bananeiras, cajueiros, abacaxis, e pedindo inspiração à mangueira, em perífrase de saborosa comicidade involuntária.”¹⁵ Dadas as devidas diferenças, de tempo e de propósitos, mas considerando aqui ressonâncias de obras e de ideias, o texto paródico supera o modelo e inverte propósitos, por se tratar de uma apropriação particular do “paraíso terreal”. Tudo isso é parte de um conjunto complexo, contraditório, identificando o meio que rege o universo de Eulálio, cheio de armadilhas, falsificações, subordinações, que reverbera no modo de ser desse ditado do personagem: dizer e desdizer, dizer uma vez mais, engrandecer, ocultar e escancarar, configurando o relato como campo minado estética e historicamente.

O personagem-ditador. Perfilar figuras, contar e recontar histórias, mudar versões, exagerar, mentir, descalibrar o tom, tudo é para Eulálio, simultaneamente, um modo de espichar os sonhos acordados e ao mesmo tempo aplacar o padecimento extremo que está vivendo. Na contramarcha de seu cotidiano, o “ditador” Eulálio forja sua pseudo-saga familiar enaltecendo bravatas nada elevadas e atos hediondos praticados pelo clã, capilarizados em tráficos de

¹⁴ Burke, Kenneth. *Teoria da forma literária*. São Paulo: Cultrix, 1969, p. 129. Trad. José Paulo Paes.

¹⁵ Cândido, Antonio. “Formação da Rotina” in *Formação da literatura brasileira 1*, capítulo VI, Belo Horizonte/São Paulo: Itatiaia/Edusp, 1975, p. 211.

influência, de favores, de pessoas, de dinheiro, de drogas. Nela se elevam comportamentos nefastos, passando das histórias de fidalgos ibéricos de tempos imperiais àquelas de políticos da república brasileira. E, dessa galeria de medalhões Eulálio escolhe exemplos a dedo, como o bisavô, que “feito barão por dom Pedro I, pagava altos tributos à Coroa pelo comércio de mão-de-obra de Moçambique.”¹⁶ Ao declarar que o bisavô era “chamado de barão negreiro”, distinguindo a revelação pelo título nobiliárquico, acaba por inclui-lo na fieira dos reles e abomináveis traficantes de pessoas. Já no evocar de tempos mais recentes, Eulálio também inclui seu pai nessa réstia, mas contraditoriamente deixando entrever um juízo ambíguo de amor e ódio. Primeiro, decide expô-lo numa sentença-epítáfio tragicômica: “morto a mando de um corno” (p. 36). Depois, pinçando por sentença adversa, lembra o assassinato do pai, destacando-o como “político importante, além de homem culto e bem apessoado” (p. 52). Na continuação, enaltecedo a figura, aproveita para se vangloriar, ocultando do interlocutor a causa do assassinato: “Saiba o doutor que meu pai foi um republicano de primeira hora, íntimo de presidentes, sua morte brutal foi divulgada nos jornais da Europa, onde desfrutava imenso prestígio e intermediava comércio de café” (p. 52).

Nesse esboço do mandonismo e de práticas perversas, se de um lado Eulálio consagra os sórdidos antepassados e a si próprio, de outro zomba dos descendentes, debocha da nova geração como se os primeiros não se locupletassem como os últimos, em proporção abissal. Nesse movimento pendular os elogios dispensados aos ancestrais, que remetem a atos extremos de desrespeito humano, manobras políticas ilícitas, coerção, jugo social, são simbolizados por um “chicote histórico” (p. 103), que o tetravô general comprou “em Florença com intuito de fustigar jesuítas” (p. 103), como informa. Muitos e muitos anos depois, no Brasil, durante a Ditadura militar de 1964, agentes da polícia invadiram o apartamento onde Eulálio morava à procura do neto: “[...] perguntaram por um tal Pablo, e eu lhes disse que havia um equívoco, o garoto era um Assumpção de boa cepa.” Na sequência, explica que, nessa varredura, um desses brutamontes, “ignorante”, “espalhou no chão meu acervo de fotos, e nem me adiantaria protestar quando confiscou o chicote florentino” (p. 127). Esse

¹⁶ *Ob. cit.*, pp. 78-79.

objeto incorporado ao patrimônio dos Assumpção passou pelas mãos de muitas gerações, como o personagem cinicamente exemplifica e detalha, pondo ênfase nos requintes de uso de quem o empunhava — da ameaça psicológica à tortura física: “E vovô batia de chapa, sem malícia na mão. Batia mais pelo estalo que pelo suplício. Se quisesse lanhar, imitaria seu pai, que quando pegava negro fujão, açoitava com grande estilo. O golpe mal estalava, era um assobio no ar o que se ouvia, meu bisavô Eulálio apenas riscava a carne do malandro com a ponta da correia, mas o vergão ficava para sempre” (p. 102). Já sobre os outros Assumpção, seus descendentes, destampa: “Aquela que veio me ver, ninguém acredita, é minha filha. Ficou torta assim e destrambelhada por causa do filho. Ou neto, agora não sei direito se o rapaz era meu neto ou tataraneto ou o quê” (p. 14). E sobre o neto — “o garotão ganha milhões, sem instrução alguma.” —, observa depois: “Já maduro entrou nos eixos, mas você deve lembrar quando meteu na cabeça de ser comunista” (p. 78). Adiante, virá à tona a história protagonizada pelo neto, aludindo aos tempos sinistros da Ditadura e à prática da tortura em seus porões. Assim ele conta que o neto estava preso e a mulher dele acabava de morrer ao dar à luz o bisneto, “recém-nascido no hospital do Exército” (p. 145). Sobre o bisneto, garotão que sobreviveu, declara com ironia: “não tem jeito de quem distribuiu panfletos contra a ditadura” (p. 39).

No presente do relato, o insolente e presunçoso Eulálio Montenegro d’Assumpção retrato vivo do sofrimento, que amarga a descida ao mundo infernal da doença e da miséria, traduz de modo contraditório o padecimento dos que estiveram por séculos a serviço de clãs como o seu. Nisso se incluem também os que continuam vivendo na pobreza, como a massa oculta que ocupa o hospital e a região periférica onde Eulálio se encontra, perenizada no sofrimento pela classe social que ele representa. O fato é que, mesmo nesse estado precário, quase agonizante, despojado de sua humanidade, Eulálio não tira consequências objetivas dessa condição sub-humana, embora constate o duro cotidiano vivido por aqueles que considera seus subalternos: “E já que a senhora está com papel e caneta na mão, não custa nada a senhora fazer uma minuta, para adiantar o serviço da sua funcionária. A coitada ganha uns caraminguás no plantão noturno, atende a todo mundo ao mesmo tempo, e ainda tem de escrever minhas memórias” (p. 70).

Observado pelo filão de nossa história literária, não é difícil detectar nas posturas do personagem traços daquela “desfaçatez de classe”¹⁷ (na expressão de Roberto Schwarz), definidora dos nossos muitos Brás Cubas. Mas, além desse parentesco, é possível reconhecer na construção ficcional de Eulálio amalgamas de outros personagens de Machado de Assis, como o casmurro e elitista Bento de Albuquerque Santiago, o delirante Rubião-Napoleão III de *Quincas Borba*, invocando outro personagem farsesco,¹⁸ e até mesmo em ressonâncias mais difusas com o velho memorialista Conselheiro Aires. Os exemplos, porém, não bastam para dar conta dos elementos trabalhados e transformados pela imaginação do artista na construção do personagem porque, embora presentes, estão longe de ser arremedo ou simples citação erudita. A composição dessa figura paródica e patética certamente resulta de uma complexa forja, também evidenciada por diversas colagens (pedaços de frases, frações de versos, frases feitas, alusões literárias), e bricolagens, com outros elementos selecionados de variada procedência. Nos componentes que contribuem para a caracterização, do personagem avultam manobras da elite do mando no plano econômico, social, cultural, sexual, racial, alcançando o presente do relato. Por essa régua vale ressaltar, ainda, o papel desempenhado pela figura feminina que se move no meio eulalial. E, se de um lado a mulher adere às cruezas do universo masculino, no trato que confere a seus subalternos, de outro, é rebaixada como as demais fora de seu meio, sendo também penalizada como o foram a avó, a mãe e a ex-mulher. Na sua identificação, duas mulheres da família são logo referidas pelo nome a filha Maria Eulália e a mulher, Matilde. Mas poucas são nomeadas. O prenome da mãe será referido pelo chofer Auguste, de modo incomum e afrancesado, “Marie Violette” (cap. 13, p. 81). Depois, só quase ao término do relato (cap. 23, p. 186), será citado como Maria Violeta numa interlocução casual com um padre. Há referências, porém, a figurantes como Eva e Kim, ou à geração de Balbinas (sempre ocupando posições subalternas). Encorpando o repertório de *gags*, uma mulher chama atenção pelo nome impresso num cartão de visitas: “Anna R.S.V.P. de

¹⁷ “Machado é o romancista da desfaçatez das elites brasileiras, e não do ‘homem em geral’, como frequentemente se diz.” A citação de Roberto Schwarz foi extraída de *Sequências brasileiras*. São Paulo: Companhia das Letras, 1999, p. 222.

¹⁸ Marx, Karl. “O 18 Brumário” in *O 18 Brumário e Cartas a Kugelmann*. Rio de Janeiro: Paz e Terra, 1977. Trad, revista por Leandro Konder.

Albuquerque". Trata-se da avó de uma amiga de seu neto, que Eulálio descobre (por trás das rugas) ser uma das irmãs de Matilde, cuja abreviação (transmutada numa de forja cômica) será depois explicitada: Anna Regina de Sousa Vidal Pires de Albuquerque (p.168).

A história familiar de Eulálio, desprovida de "obras valerosas", constitui-se parodicamente com base num repertório gabola, sonho acordado de "um homem ridículo", cujo intento principal é o de se pavonear exibindo etiquetas, como se bastasse nomear a descendência, sem vinculá-las com suas ações: "Eulálio Penalva d'Assumpção, conselheiro do Marquês de Pombal" (p. 150). Neste sentido, entre as banalidades que alimentam seus verbetes de classe, o prenome (repetido por gerações) e o sobrenome de grafia peculiar assumem protagonismo. Como se pode notar, no exemplo citado não escapam metonímias da escrita, nem sugestões de brancura (pena alva), bem como a alusão histórica ao controverso marquês de Pombal. Dadas as insistentes referências, embutidas nos nomes, considera-se que tais escolhas desempenham função substantiva em *Leite derramado*. Em "O estatuto semiológico da personagem", Phillip Hammon discute o problema por vários enfoques críticos, como o de Leo Spitzer, para quem "o nome é, de algum modo, o imperativo categórico da personagem".¹⁹ Nessa decifração, temos o vocábulo Eulálio, que deriva do grego, significando "bom orador", máscara verbal²⁰ que se ajusta à figura desse "ditador" de histórias, homem de formação culta bacharelesca, fala sedutora, oco de ideias, afeito ao palavrório. Essa falação, como foi dito, tem duplo propósito: seduzir o receptor das mensagens e prolongar a vida pela palavra. Quanto ao sobrenome Assumpção, que retém parte da grafia latina (*sumptio* ou *assumptio*), atualiza-se em português no substantivo comum "assunção". Nada parece gratuito e muito se esconde nos detalhes. Em sentido lato, dicionarizado, assunção significa ascender por intermédio de alguém de muito poder; ou, ação de assumir, de tomar para si. Por uso religioso, entre os católicos se diz "ascensão de Nosso Senhor" (elevou-se ao céu), e "assunção de Nossa Senhora", implicando que foi conduzida ao céu por força divina superior. Tais índices

¹⁹ "[...] le nom est en quelque sorte l'impératif catégorique du personnage [...]." Referência extraída de Philippe Hamon, "Statut sémiologique du personnage" in *Poétique du récit* [Vários autores]. Paris: Seuil, 1977, nota 55, p. 175.

²⁰ Tynianov, Iúri. "Dostoevsky e Gogol" (per una teoria della parodia). In: *Avanguardia e Tradizione*. Bari: Dedalo Libri, 1968, p. 148.

concorrem para moldar o personagem e compreender figurações exploradas na obra. Não menos significativas, porém, são aquelas relativas ao direto e sugestivo sobrenome materno, composto pelo substantivo “monte” e pelo adjetivo “negro”. Segundo Eulálio, tais ancestrais são de um lado “caçadores de índios” e de outro “guerreiros escoceses do clã dos McKenzie” (p.184-5). Nada escapa nesse relato que enreda, de modo simultâneo, muitos tempos do Brasil. Aqui, obliquamente, a selvageria humana também alcança certo bando organizado, incitador da “Batalha da Maria Antônia” (outubro de 1968).

A respeito do sobrenome paterno, vale assinalar uma passagem do capítulo 4, contendo advertência de Eulálio, numa fala dirigida a alguém que acredita responsável pelo apontamento de seu ditado. A advertência é tosca e categórica: “E não se esqueça que meu nome de família é Assumpção, e não Assunção, como em geral se escreve, como é capaz de constar até aí no prontuário” (p. 18). No destaque dado à grafia do sobrenome, com a intenção de se colocar como “varão assinalado” sobre os demais, Eulálio configura por comparação o registro popularizado da grafia como um índice de rebaixamento. Como o artista não deixa escapar fio no tecido narrativo, lembra-se que o procedimento remonta a uma prática do Brasil escravista, em que o escravizado adotava o sobrenome dos seus senhores, em mais um modo de lavrar a propriedade. No caso, como quer o exemplo, o registro é sem o “p” e sem o partitivo (de), indicativo de procedência, distinção hierárquica, os “Filhos d’algo”, confirmando com o historiador Sérgio Buarque de Holanda que “toda hierarquia funda-se necessariamente em privilégios.”²¹ Ainda, por lupa invertida, expõe-se na explicação finória de Eulálio um traço tanto arrogante quanto ridículo que ajuda a escancarar deploráveis atitudes de classe nas malhas do texto: “Assunção, na forma assim mais popular, foi o sobrenome que aquele escravo Balbino adotou, como a pedir licença para entrar na família sem sapatos” (p. 18). Afora preconceitos dessa laia, que afloram nos juízos do personagem, há por trás dessa comparação ferina, à feição de palimpsesto, a revelação de uma história sabida, mas ocultada na família, que vaza num desabafo de sua avó, reproduzido por Eulálio nos seguintes termos: “[...] jurava que seu marido era o pai dos filhos de Balbino, o leal criado” (p. 62). A revelação sem necessidade de jura, por constatação óbvia, torna patente não

²¹ Holanda, Sérgio Buarque de. *Raízes do Brasil*. Rio de Janeiro: José Olympio, 1984, p. 6.

apenas o tabu de um parentesco ilegal, interdito familiar, mas principalmente o que nele se esconde: o caráter brutal, animalesco, que caracterizou o assédio dos senhores da casa grande às mulheres da senzala, por submissão sexual. A filiação desse tio-avô de nome Balbino era segredo de polichinelo, cochichado na intimidade da casa, mas devidamente escondido das relações de classe. Falsos segredos como esse mantinham subalternos os filhos não legitimados por casamento, sem direito de herança, claro, mas explorados pelo pai-proprietário, como aquele Balbino, “fiel como um cão”. Na distinção de origem, marcada pelos prenomes, Balbino, que significa “palavra balbuciante”, contrapõe-se ao significado de Eulálio, “bom orador”. As várias gerações dos Balbino Assunção (Filho, Neto) carregaram o sobrenome grafado por corruptela linguística, sem a consoante explosiva, “p”, supressão necessária para sinalizar a filiação bastarda. São, ainda, e por isso mesmo, testemunhas flagrantes da mestiçagem que o tronco espoliador buscava esconder, também no manifesto desejo se afirmar pelo branqueamento “num país onde as posições eram tão recentes quanto a própria nacionalidade, onde a brancura era o que ainda é (uma convenção escorada na cooptação dos ‘homens bons’) onde a liberdade era uma forma disfarçada de dependência.”²² Detalhes como esses compõem um complexo tecido de mascaramentos que ajuda a historiar bastidores do preconceito racial no Brasil. Enriquecidos, os traficantes e compradores de homens buscavam se distanciar daqueles que tratavam como animais e que serviam para encher de ouro as suas burras, como acusou o juízo atilado do poeta Heinrich Heine em *Das Sklaven Schiff* (*O navio negreiro*, tradução de Augusto Meyer): “/ Pois, se não me sobrarem trezentas peças, /Meu rico negocinho acabou-se!” //²³

E há mais nesse processo de falsificações e camuflagens do dominador em suas “tenebrosas transações”. Como exposto pelo personagem, os Assumpção se ergueram junto aos poderosos na metrópole real portuguesa e, um deles, detentor de muitas posses, já era figura ilustre quando chegou ao Brasil no início do século XIX, juntamente com o séquito da família real portuguesa, que então buscava refúgio na Colônia. Segundo informação de Eulálio, a abertura dos portos em 1808

²² Cândido, Antonio. “De cortiço a cortiço” in *O discurso e a cidade*. São Paulo: Duas Cidades, 1993, p. 132.

²³ Heine, Heinrich. *Das Sklaven Schiff*. “O navio negreiro”. Trad. de Augusto Meyer. <https://pt.scribd.com>

facilitou para seu avô o tráfico de negros. Já o tráfico de influência garantiu-lhe altos postos na corte brasileira e muitas dádivas, entre elas as doações de vastas extensões de terras pelas quais seu avô se tornou dono de “cacauais na Bahia, cafezais em São Paulo”. Garantidos pelo dinheiro e pelo *status* ajudaram a consolidar posturas truculentas de mando e posições de atraso, que endavam o país.²⁴ Numa passagem do capítulo 3, Eulálio conta: “Meu avô foi um figurão do Império, grão-maçom e abolicionista radical, queria mandar todos os pretos brasileiros de volta para a África, mas não deu certo” (p. 15). A proposta do avô, cínica, perversa, debochando dos propósitos de luta de um “abolicionista radical”, dimensiona ainda o desejo de destaque que Eulálio imprime ao avô, lançando mão do aumentativo: “um figurão”. Se atentarmos para os fatos históricos, pelo testemunho de Joaquim Nabuco, constata-se por via inversa a situação dramática da população escravizada no país, direta ou indiretamente constrangida pelo ferro da servidão: “Quando a campanha da abolição foi iniciada, restavam ainda quase dois milhões de escravos, enquanto os seus filhos de menos de oito anos e todos os que viessem a nascer estavam sujeitos até os vinte e um anos a um regime praticamente igual ao cativeiro.”²⁵

O tema da mestiçagem atrelado a brutalidades na relação da casa grande com a senzala ganhará protagonismo relevante no miolo do relato. No estratégico capítulo 12, espécie de entreato dessa representação farsesca, a mestiçagem familiar figura como tabu no seio dos dois clãs, o dos Assumpção e o dos Montenegro. Para Eulálio, o segredo de bastidor acaba exposto em meio a um confronto, vindo à tona como xingamento capital pela força da palavra, no caso, capaz de substituir um severo castigo físico. Nesse contexto os atos violentos praticados no reduto familiar são relembrados por Eulálio pelos castigos corporais e por atitudes repreensivas violentas de seu pai, ora dando-lhe tapas na cara, ora surrando-o com o cinto, largando marcas de fivela nas suas nádegas, agindo como um feitor contra o próprio filho. Mas a violência corporal não era prerrogativa paterna, também era prática usada por sua mãe. Por exemplo, uma ausência prolongada do marido, em mais uma noite do senador fora de casa, por alegado motivo de trabalho, deixou a mulher com os nervos à flor da pele, de imediato

²⁴ Como exposto por Emilia Viotti da Costa em *A abolição*. São Paulo: Editora Global, 2001,

²⁵ Nabuco, Joaquim. *Minha formação*. Belo Horizonte: Itatiaia, 2004, p. 183.

gerando ações indiretas e graves. A passagem descrita por Eulálio filtra comportamentos de uma mulher submissa ao marido, promovendo cenas de fingimentos, acrescidas de reações brutais de “sinhá”, descontando frustrações amorosas nos subalternos e no filho, com a crueza da impunidade. De sua parte, o filho se aproveitava para “enervá-la um pouco mais”: “Chutava empregadas, simulava desmaios, nesse dia pus os cotovelos na mesa e resolvi comer de boca aberta” (p. 74). A ferocidade doméstica é complexa. Os atos violentos da mãe e as representações patéticas alcançam também a provocação exibicionista de maus modos do filho. Nesse ímpeto de fúria, sem proporção, a mãe desistiu no último instante de aplicar-lhe um “corretivo” corporal, não por arrependimento (como insinua a onisciência do narrador) mas porque desejava (segundo conta) fustigá-lo com uma punição maior, diminuindo e insultando os Assumpção, costado do marido: “Ela ergueu a mão aberta, mas na hora H mudou de ideia. Olhou-me bem de perto e disse que, entre os Montenegro de Minas Gerais, ninguém tinha beiços grossos como os meus” (p. 41). No seu juízo raso e igualmente preconceituoso Eulálio dará a dimensão do golpe que sofreu com aquela revelação, confessando que, anos depois, reagiu ao insulto atirado pela mãe, dando-lhe o troco, sutilmente, “com a grosseria da gente fina” (emprestando aqui uma expressão de Antonio Cândido). Na verdade, nem era uma desforra, apenas confirmava que também não se podia negar a descendência materna de raiz africana. Foi assim que, tempos mais tarde, explicitou o recalque, destilando seu ódio numa vingança estéril: “A comida, cuspi no prato, mas fiquei com a ofensa engasgada esses anos todos. E agora lhe perguntei en passant, ao sair da biblioteca, porque ela nunca me contara que tio Badeco Montenegro tinha cabelo pixaim” (p. 74-75).

A vida de Eulálio, como de resto o mundo ilusório que parece anestesiar suas agruras, termina num episódio surreal, tragicômico, em mais um surto de grandeza, no limiar de um sonho (delírio) em que ele se vê ainda pequeno com a mãe, visitando “se não me engano meu tetravô, que agonizava num hospital de campanha. O célebre general Assumpção [...] que no século retrasado desafiara Robespierre e agora jazia numa simples padiola” (p. 195). Ato contínuo seus olhos foram fechados por uma enfermeira.

Rebeldia e liberdade. A jovem Matilde, “de pele quase castanha”, como definiu Eulálio, “era a mais moreninha de sete irmãs, filhas de um deputado

correligionário de meu pai" (p. 29-30). Na história de *Leite derramado* sua figura sintetiza mistura racial, rebeldia, irreverência, trato afável, sensualidade. Protagonizando a mulher moderna de seu tempo, rompendo tabus sexuais, Matilde ousou enfrentar e se livrar do meio opressivo onde gravitava o marido, dominador em casa e submisso ao bando elitista de sua família. Matilde assombrava a sogra, provocava ciúme e irritava o marido com seu comportamento livre, lúdico, seja pelo assobio, seja pelo repertório musical popular, seja no remelexo do corpo sambando com Balbino, ou num maxixe²⁶ dançado com o francês Dubosc. A provocação feita pela adesão a danças de origem mestiçada vinha aliar-se ao comportamento social de desprezo pelas etiquetas de classe, e isso desde tempos escolares, depois manifesto no convívio com seu novo e empertigado meio familiar, mostrando-se despojada de artifícios e contestadora na ação. Em sintonias diferentes, tudo isso abalava mãe e filho, como Eulálio expõe, mesclando tempos e enviesando a fala: "E no caminho de casa Matilde pegou a assobiar, assobiava a melodia do tal maxixe. Parecia má-criação, duma feita assobiou num jantar da minha mãe, que se retirou da mesa. Mas agora deve ter percebido o quanto me exasperava, porque se interrompeu para perguntar o que havia comigo" (p. 66). Centro de atenções e tensões, a ex-mulher de Eulálio desapareceu de sua vida, ainda jovem, deixando com ele a filha pequena, Maria Eulália. Ele nunca mais soube de seu paradeiro, mas Matilde continuou sendo uma fixação em seu imaginário, lembrada por cenas de ternura e de ciúme, de atrevimento e humor, de sensualidade e erotismo. Quando a evoca pelo desejo, diga-se, sua fala muitas vezes ganha força poética, e o sonho acordado com o reencontro impossível se transforma em combustível, em sensação ilusória de plenitude da vida. Mas como dá com uma das mãos e tira com a outra, a ambiguidade característica do discurso de Eulálio penetra como verruma em observações que usa para definir Matilde: ginásial incompleto, francês quase tatibitate, interesse por futilidades. Como de hábito, nas comparações entre o restante dos mortais e seu meio familiar, Eulálio deixa sobressair ridicularias e traços de caráter, como na referência aos dotes musicais de Matilde, numa sequência pândega em que lança seu fel: "Ainda éramos

²⁶ Em *Música, doce música*, Mário de Andrade escreve que "foi da fusão da habanera, pela rítmica, e da polca, pela andadura, com a adaptação da síncopa afro-lusitana que originou-se o Maxixe." Andrade, Mário de. "Ernesto Nazaré" in *Música, doce, música*. São Paulo: Martins Ed., 1963, p. 125.

namorados no dia em que sentou ao Pleyel de minha mãe, e me preparei para escutar alguma peça de Mozart, compositor que ela cantara, ou fingira cantar, na missa de sétimo dia do meu pai. Mas com mão pesada ela tocou um batuque chamado Macumba Gegê, vai saber onde aprendeu aquilo. E mamãe se despencou pela escada para ver que diabo se passava" (p. 45).

Por essas e outras razões, o arcabouço que dá consistência à figura de Matilde alcança questões profundas, simbólicas, presas às raízes da vida social do país, de onde brotam preconceitos de variada natureza, como o exposto na seguinte alfinetada: "um dia a gorda mãe de Matilde deixou escapar que a menina não era filha sua, mas fruto de uma aventura do deputado, lá para as bandas da Bahia" (p. 73). A centelha solta em meio a uma conversa entre amigas, lapso involuntário ou voluntário da futura sogra, abalou os valores estreitos da mãe de Eulálio. Incluído no *intermezzo*, resulta em mais um gol contra da mentalidade colonizada. O episódio que expõe Matilde e questões de consanguinidade dá azo a mais um entrecho de comicidade farsesca, captada numa soma de logros: a mãe faz revelações indesejáveis para a família inflexível de Eulálio; o pai nega-se a dar a mão da filha ao pretendente; a filha mente estar grávida; o pai volta atrás para manter aparências; a filha se casa; o pai, em ato contínuo, a deserda. Se consideramos diálogos com a tradição literária local, pondo de lado pantomimas de nossa tradição romântica, ainda uma vez vale evocar o par Bentinho-Capitu. Isso porque, dadas as devidas diferenças, Matilde também representa para Eulálio a figura ousada, independente, que ele não consegue ser e nem suportar no outro. Fugidia, sensual, despojada, Matilde (termo cuja sonoridade - vogais e consoante - guarda parentesco com "maxixe") avulta metonimicamente por atrativos ousados: não mais os cabelos longos, o penteado, o decote do vestido de gala da personagem machadiana. Surge agora atualizada: o cabelo cortado "à la garçonne", a exposição das curvas do corpo, a coxa que sai de uma fenda do vestido, a boca pintada, o remelexo do corpo. Ela também se insinua, como já foi dito, pelo movimento quebrado da dança, em parceria com o francês Dubosc ou, sem distinção de classe, nos braços de Balbino. Desprezando interditos sociais, sua figura rememorada nos detalhes, volta à cena por elementos pictóricos impregnados de sensualidade: a cor laranja de seu traje, as flores vermelhas que estampam seu despojado (e ousado) vestido de casamento, a roupa cor de areia que acentua por

contraste o tom mais escuro da pele, tudo contribuindo para compor a figura feminina que atiça os sentidos de Eulálio.

Na construção dessa personagem outros elementos integram a fertilização entre textos²⁷, contribuindo para a decifração de diferentes camadas do relato, também marcado pelo caráter folhetinesco, em mais um elemento da sua mistura de gêneros. Assim, além das possíveis afinidades locais, como uma Capitu de meados do século XX, a personagem Matilde Vidal (prenome equivalente a guerreira poderosa) assimila outros traços da tradição literária. Nesse caso, o prenome pode evocar uma conhecida personagem da literatura francesa do século XIX, título de uma obra de Eugène Sue: *Mathilde — mémoires d'une jeune femme*²⁸, de recepção indireta no Brasil, por fonte folhetinesca. A se considerar pelo viés popular e paródico, fora de contexto, sabemos por Marlyse Meyer que “também se tremeu por *Mathilde* em Juiz de Fora, Minas Gerais, Brasil.”²⁹ A isso, acrescenta: “Em praticamente todos os volumes de suas memórias, Pedro Nava evoca os dois volumes que pertenceram ao marido Halfeld da Inhá Luísa e deixaram marcas profundas em três gerações da família e na dele, Pedro Nava, em particular.”³⁰ No capítulo II “Caminho novo” de *Baú de ossos*, lê-se: “[...] uma palavra sobre o romance de Eugène Sue. [...] a história calou tanto no seu espírito, que uma das filhas de seu [Inhá Luísa] matrimônio com meu avô chama-se também Matilde.”³¹ Pode-se dizer que por essas e muitas outras razões Nava também entra no espectro dos diálogos com *Leite derramado*. Embora assim, a Matilde de *Leite derramado*, personagem com características próprias e inscrita num determinado contexto, se emancipa do meio opressivo pelo desprezo às soberbas regras do meio familiar, por enfrentar os preconceituosos com irreverência e dele se desvencilhar, enigmaticamente, saindo de cena para não voltar. Fugiu com Dubosc, o francês nela interessado? Está viva? Onde se encontra? Não se sabe. O fato é que

²⁷ A sugestão tem por base o ensaio “Ressonâncias”, de Antonio Cândido, in *O albatroz e o chinês*. Rio de Janeiro: Ouro sobre azul, 2004, pp. 43-51.

²⁸ Eugène Sue. *Mathilde — mémoires d'une jeune femme*. Por intermédio dessa Mathilde narra-se a história da Revolução Francesa, vista de um castelo da província. Em seu tempo, essa personagem de Eugène Sue foi interpretada como uma alegoria da Revolução de Julho de 1789. Meyer, Marlyse. *Folhetim — uma história*. São Paulo: Companhia das Letras, 2005, p. 72.

²⁹ *Idem. Ob. cit.*, p. 72. Segundo M. Meyer a personagem mobilizou gerações de leitores, desde o lançamento da obra, extrapolando territórios, com sobrevida no tempo e repercussão específica no Brasil.

³⁰ *Idem. Ob. cit.*, p. 72.

³¹ Nava, Pedro. *Baú de Ossos*. Rio de Janeiro: José Olympio Ed., 1974, p. 136.

Eulálio dimensiona a perda de Matilde por uma comparação de proporções descabidas, aproximando sua dor de abandono àquela dos escravos recém-libertos, episódio cravado de tragicidade que marcou o fim da escravatura, nos estertores do Brasil imperial: “Depois que me deixou, nem posso imaginar quantas aflições Matilde teve em sua existência. Sei que a minha se alongou além do suportável, como linha que se esgarça. Sem Matilde, eu andava por aí, chorando alto, talvez como aqueles escravos libertos de que se fala” (pp. 55-56). A potência do amor por Matilde, que se mistura de modo contraditório no sonho de Eulálio, parece ecoar poeticamente num soneto de Pablo Neruda: “Matilde, nome de planta ou pedra ou vinho/ [...] / Nesse nome correm navios de madeira/ rodeados por enxames de fogo azul-marinho, / e essas letras são a água de um rio/ que em meu coração calcinado desemboca. / [...]”³² Mas, no jogo de insegurança amorosa de Eulálio, a afetividade será uma vez mais subjugada pela mentalidade atrasada e conservadora, determinada pelos valores do universo masculino que regem seu meio social. Antiteticamente, Matilde representa o avesso do mundo erigido e controlado pela elite derramada do “ditador” Eulálio, sendo assim uma figura potente e imprescindível nessa invenção da oficina provocativa e inovadora do artista.

Maria Augusta Fonseca. Foi Prof. Adj. de Literatura Brasileira na UFSC (1992-1995). Em 1966, ingressou no Depto. de Teoria Literária e Literatura Comparada-FFLCH-USP, onde atua como Prof. Sênior Livre-Docente. Entre as publicações estão: *Palhaço da burguesia. Serafim Ponte Grande e o universo do circo* (1979); *Oswald de Andrade. Biografia.* (1990) (2007); “A carta pras icamiabas”. (1988); “Tai: é e não é. *Cancioneiro Pau Brasil.* (2003-2004); “Fósforo aceso: um poema minúsculo, um poeta sagaz” (2021). Participa de *Oswald de Andrade Obra incompleta* (org. Jorge Schwartz), (2021-2), com edições críticas e ensaios sobre *Memórias sentimentais de João Miramar e Serafim Ponte Grande*. Org. com Roberto Schwarz de *Antonio Cândido 100 anos* (2018); e org. com Raul Antelo de *Lirismo+Crítica+Arte=Poesia - Um século de Pauliceia desvairada* (2022).

³² Neruda, Pablo. *Cem sonetos de amor.* Trad. Carlos Nejar. Porto Alegre: LPM, 1998.

UM ROMANCE E QUATRO ESCRITOS

MANUEL DUARTE, O ANTI-HERÓI DE NOSSA GENTE SOBRE *ESSA GENTE* DE CHICO BUARQUE

<http://dx.doi.org/10.11606/issn.2237-1184.v0i40p163-176>

Mario Câmara

RESUMO

O artigo propõe uma análise da obra *Essa gente* (2019), de Chico Buarque, que aborda a trajetória de seu personagem principal, o escritor decadente Manuel Duarte, a partir de uma perspectiva topológica. Duarte é o ponto de vista a partir do qual Chico Buarque observa o Brasil de Bolsonaro sem nomear Bolsonaro. Duarte também é, propõe o artigo, um malandro em uma sociedade que não é nem a retratada por Manuel António de Almeida em *Memórias de um sargento de milícias*, nem a retratada por Mário de Andrade em *Macunaíma*. Aqui, a violência exercida pelo poder assume uma presença constante que atinge o próprio Duarte.

PALAVRAS-CHAVE: Bolsonaro; malandro; violência.

ABSTRACT

The article proposes an analysis of Chico Buarque's *Essa gente* (2019), which addresses the trajectory of its main character, the decaying writer Manuel Duarte, from a topological perspective. Duarte is the point of view from which Chico Buarque observes Bolsonaro's Brazil without naming Bolsonaro.

KEYWORDS: Bolsonaro; malandro; violence.

Duarte is also, the article proposes, a malandro in a society that is neither the one portrayed by Manuel António de Almeida in *Memórias de um sargento de milícias*, nor the one portrayed by Mário de Andrade in *Macunaíma*. Here, the violence exercised by power assumes a constant presence that reaches Duarte himself.

Essa gente, no momento em que começo a escrever estas palavras, é o penúltimo livro de Chico Buarque, quem acaba de publicar *Bambino a Roma*. É também o livro que ele escreveu logo após *O irmão alemão*, que lhe rendeu o prêmio Camões, prêmio que o presidente Jair Bolsonaro se recusou a validar com sua assinatura. O romance tem como pano de fundo, justamente, o governo de Bolsonaro. É difícil, no entanto, modular, pelo menos na primeira parte da história, o tom crítico que Chico Buarque quer imprimir a ela. Esse tom crítico, no entanto, vai se acentuando com o passar das páginas até atingir seu ápice nos momentos finais. Poderíamos, portanto, começar afirmando que, em princípio, estamos diante de um romance amável, quase divertido, construído principalmente a partir de e-mails, telefonemas e anotações no que poderia ser um diário pessoal, centrado nas vicissitudes de seu protagonista principal, Manuel Duarte, um escritor maduro cuja inspiração, se é que alguma vez a teve, parece ter se esgotado. No presente da história que lemos, Duarte está tentando escrever um novo romance, ou fingindo escrevê-lo, a fim de recuperar parte de sua glória passada, baseada no sucesso de seu romance *O Eunuco do Paço Real*. Tudo indica, apesar da glória passada, que *O*

Eunuco não passa de um romance histórico ambientado na corte imperial, sem qualquer pretensão crítica ou experimentação formal.¹

Essa gente são as pessoas que cercam Duarte, suas ex-mulheres, uma esquerdista e a outra pró-Bolsonaro, seu filho que sofre *bullying* na escola, um passeador de cães a quem ele oferece subir a seu apartamento para comer e descansar e sente a obrigação de perguntar-lhe se tem que *comer seu cu*, é Agenor, o salva-vidas de Ipanema que literalmente salva sua vida e o convida para comer em sua casa na favela do Vidigal, é Rebekka, a namorada holandesa de Agenor, por quem Duarte se apaixona, ou pelo menos finge que se apaixona porque quer ter sexo com ela, são os policiais que matam um bandido mesmo que ele tenha se rendido, é Fulvio Castelo Branco, que quer ajudá-lo a transformar alguns de seus livros em filmes e com quem ele compartilha bebidas no exclusivo Jockey Club, onde Manuel Duarte agora se sente desprezado.

Manuel Duarte não é, portanto, apenas um personagem, mas um lugar a partir do qual Chico Buarque decide olhar para a sociedade carioca e brasileira em meio ao momento Bolsonaro. Duarte é o ponto de encontro de todas essas vozes, preconceitos, crenças, ideologias e *habitus* que cristalizam um momento fatídico na cultura brasileira em meio ao declínio democrático. Sustentar que Manuel Duarte é um lugar significa, além disso, que sua caracterização como personagem não é exatamente a de quem denuncia, nem julga o tecido social que sua existência de alguma forma atrai. A moral de Duarte é francamente acomodatícia, ele tende a mentir para seus interlocutores e luta para manter seu padrão de vida, que consiste basicamente em morar no Leblon ou no Alto Leblon sem passar necessidade. No entanto, ele não é exatamente um cínico. Sua condição de perdedor, sua falta de inspiração, sua preguiça quase constitutiva criam um distanciamento dessas pessoas, e é justamente esse distanciamento que protege o romance do panfleto político e possibilita a narrativa. Manuel Duarte funciona como um condensador das histórias, mas parece também estar fora da história.

¹ Graças a uma carta datada de 19 de abril de 2019, endereçada a um editor chamado Ronald, de uma editora em São Paulo chamada Anhangabaú, sabemos que, pelo menos com sua editora atual, Manuel Duarte publicou doze livros. Sabemos também que sua agora ex-mulher Maria Clara era responsável pela correção e edição de seus textos. Finalmente, sabemos que a sorte de Manuel Duarte começa a mudar a partir de 19 de maio de 2019, um mês após sua carta a Ronald. A mensagem agora é de Petrus, seu editor, informando-o de que a nova edição de luxo de *O eunuco*, graças a "o crescente sentimento monárquico no país" (112), é um sucesso de vendas.

De *Para todos* a *Essa gente* e vice-versa

Em 1993, o músico Chico Buarque lançou *Para todos*, cuja primeira faixa, do mesmo nome, ouvida à distância, pode contribuir para continuar pensando em *Essa gente*. Em primeiro lugar, o título escolhido para álbum e música não poderia estar mais longe de *Essa gente*. A preposição "para" indica tanto o destino, indo em direção "a todos", como também uma sorte de presente, essa música é feita "para todos". A letra da música, por outro lado, compõe uma espécie de mapa cultural e musical do Brasil: São Paulo, Pernambuco, Minas, Bahia, Tom Jobim, Jackson de Pandeiro, Vinicius, Gal, entre cidades, regiões e músicos. No final da canção, Chico se define como "um artista brasileiro", como se fosse o resultado de todo esse percurso geográfico e musical.² Há também, como se vê, um lugar de enunciação plural, mas imersivo, uma espécie de, para lembrar Caetano, *abraçaço* a nossa gente. Levando em consideração a distinção que Adélia Bezerra de Meneses faz para as composições musicais de Chico, estamos diante de uma canção do tipo utópico não porque construa um cenário inexistente, mas porque se trata de uma letra na qual o antagonismo parece não existir, uma letra isenta de conflitos onde, quase magicamente, a cada um coube a parte que lhe corresponde. Estamos, em suma, diante de uma imagem idílica do Brasil de ampla durabilidade crítica que tem prevalecido durante o que eu gostaria de chamar de "longo século brasileiro". De fato, esse século começou entre 1910 e 1920, com o nascimento da modernidade artística e da nova república, esse século XX começou a explodir com as manifestações populares de 2013 contra a presidente Dilma Rousseff e culminou

² O meu pai era paulista / Meu avô, pernambucano / O meu bisavô, mineiro / Meu tataravô, baiano / Meu maestro soberano / Foi Antônio Brasileiro / Foi Antônio Brasileiro / Quem soprou esta toada / Que cobri de redondilhas / Pra seguir minha jornada / E com a vista enevoada / Ver o inferno e maravilhas / Nessas tortuosas trilhas / A viola me redime / Creia, ilustre cavalheiro / Contra fel, moléstia, crime / Use Dorival Caymmi / Vá de Jackson do Pandeiro / Vi cidades, vi dinheiro / Bandoleiros, vi hospícios / Moças feito passarinho / Avoando de edifícios / Fume Ari, cheire Vinícius / Beba Nelson Cavaquinho / Para um coração mesquinho / Contra a solidão agreste / Luiz Gonzaga é tiro certo / Pixinguinha é inconteste / 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, Bethânia, Rita, Clara / Evoé, jovens à vista / O meu pai era paulista / Meu avô, pernambucano / O meu bisavô, mineiro / Meu tataravô, baiano / Vou na estrada há muitos anos / Sou um artista brasileiro.

com o golpe de Michel Temer.³

A famosa afirmação de Gilberto Freyre, escreve em seu ensaio *Casa grande e senzala*, "a força, ou mesmo a potencialidade da cultura brasileira parece residir inteiramente na riqueza de seus equilibrados antagonismos"⁴, parece ter perdido sua eficácia performativa, deixando, mais que do que o equilíbrio, a virulência dos antagonismos na superfície visível da esfera social. O século XX brasileiro, com a diminuição de seu poder hegemônico, exibe agora os resquícios de uma história violenta feita de perseguições, marginalizações e modernizações autoritárias.

Uma parte da produção de Chico Buarque navega pelas águas da convivência na diversidade, *Para todos* é um exemplo disso, mas outra área é capaz de apontar os antagonismos representados pelas elites poderosas, os militares repressores, a indústria cultural. Voltemos um pouco mais no tempo, de 1993 a 1968. Naquele ano, o grupo de teatro Oficina estreou *Roda Viva*⁵, peça composta pelo próprio Chico, que conta a história de um ídolo da música popular que decide mudar seu nome de Benedito da Silva para Ben Silver com a finalidade de agradar

³ Os acontecimentos de junho de 2013 pegaram todos de surpresa, inclusive a muitos de seus protagonistas que, de repente, se viram nas ruas protestando, entre outras coisas, contra Dilma Rousseff, contra a Copa do Mundo, contra a corrupção, contra o sistema político, contra a polícia. Tudo começou em 6 de junho de 2013, quando o Movimento Passe Livre foi à Avenida Paulista, em São Paulo, para protestar contra o aumento das tarifas de transporte público naquela cidade e no Rio de Janeiro. O aumento não havia sido excessivo, vinte centavos em uma tarifa de três reais. Sete dias depois, houve outro protesto, mais massivo do que o da semana anterior. Nesse segundo protesto, a polícia militar agiu sob as ordens do governador do estado de São Paulo, Geraldo Alckmin. A repressão foi tão violenta e desenfreada que até mesmo os jornais Folha de S. Paulo e O Estado de São Paulo, que a haviam exigido no dia anterior, fizeram alguns gestos de retratação. A partir desse momento, os acontecimentos foram vertiginosos. Como resultado dessa repressão, uma série de manifestações teve início em 17 de junho de 2013, das quais participaram centenas de milhares, talvez milhões, de brasileiros. Os protestos não eram mais apenas contra o aumento das tarifas. Às vezes caóticas, às vezes em forma de assembleia ou violentas, as manifestações pareciam ecoar o que estava acontecendo no mundo árabe, conhecido como a "Primavera Árabe". Entretanto, ao contrário da maioria dos países árabes, o Brasil não estava sob um regime autoritário. O papel das redes sociais foi um componente central na construção de significado para a maré humana que saía diariamente para protestar. O coletivo Midia Ninja e o grupo Anonymus desempenharam um papel importante. As reivindicações e demandas do Anonymus consolidaram o discurso que a grande mídia estava construindo: o governo do PT, de Lula a Dilma, como um imenso oceano de corrupção. Daí para o golpe de 2016 foi apenas um passo.

⁴ *Casa grande e senzala. Formação da família brasileira sob o regime da economia patriarcal*. São Paulo: Global editora, 2003, p. 312.

⁵ Durante a segunda temporada, com Marília Pêra, André Valli e Rodrigo Santiago substituindo o elenco original, a obra virou um símbolo da resistência contra a ditadura militar. Um grupo de cerca de vinte pessoas do Comando de Caça aos Comunistas (CCC), invadiu o Teatro Ruth Escobar, em São Paulo, espancou os artistas e depredou o cenário. Segundo a Revista *O Cruzeiro*, de 9 de novembro de 1968, participou do ataque ao elenco do espetáculo *Roda Viva*, João Marcos Monteiro Flaquer. Após o revés na capital paulista, o espetáculo voltou a ser encenado, desta vez em Porto Alegre. No entanto, os atores da peça voltaram a ser vítimas da violência e intransigência do CCC e, após este segundo incidente, o *Roda Viva* deixou de ser encenada.

ao público. O personagem, sem nenhum talento, é a encarnação de uma figura frágil, facilmente manipulável, que após uma ascensão inicial acaba se suicidando. Nesse caso, a encarnação do mal é a nascente indústria cultural brasileira. É difícil não estabelecer algum tipo de relação entre Benedito da Silva e Manuel Duarte. Ambos conheceram o sucesso e ambos o perderam. Ambos têm relações tortuosas com seus agentes e/ou editores. Ambos se dedicam ao mercado de bens culturais. Ambos, poderíamos dizer, traíram sua condição de artistas brasileiros. Ambos morrem no final da história.

Mas se o *Roda Viva* concentrou o antagonismo na indústria cultural, também permitiu algumas redenções. Primeiro, a do próprio Benedito, que se redime com seu próprio suicídio, e depois a do público espectador que, no contexto da ditadura, poderia colocar essa enteléquia que é a indústria cultural como um dos males do Brasil. No entanto, em *Essa gente* o antagonismo demora mais a surgir, é mais disperso, até mais banal, aparece em manifestações superficiais, mas o faz com uma intensidade explosiva, como nas cenas que reproduzo a seguir:

Disposto a voltar a pé para casa, na saída do clube dispenso a carona do Fúlvio, que na fazenda também se dedica a longas caminhadas. Para ele, a endorfina e a serotonina assim liberadas não só proporcionam uma sensação de bem-estar, como incrementam as nossas funções intelectuais: preparar a defesa de um caso cabeludo, caro amigo, não requer menos criatividade que escrever ficção. Escreva pensando num filme de ação, diz ainda da janela do carro, ao cruzarmos ao mesmo tempo a cancela do clube. Ele já está para embicar na rua quando freia, salta do carro e vem berrando na minha direção: cai fora, vagabundo!, fora daqui, maconheiro! Com uma expressão transtornada, passa por mim às cegas e se dirige a um homem deitado na calçada, encostado no muro do clube. É um sujeito com cara de índio velho que se levanta com dificuldade, depois de tomar uns chutes nas costelas.⁶

⁶ Chico Buarque. *Essa gente*. São Paulo: Companhia das Letras. Edição de Kindle, 2019, pp. 43-44.

O protagonista dessa primeira cena é Fúlvio Castelo Branco, que até poucos instantes atrás estava com Manuel Duarte no Jockey Club, tomando um drinque e aconselhando-o sobre como ele deveria recuperar sua carreira de escritor.

A cena seguinte é mais previsível, mas igualmente explosiva. Depois de uma tentativa de assalto fracassada e com um refém em suas mãos, um jovem bandido é morto pela polícia, embora tenha decidido se entregar:

Ali dentro há um assaltante com um refém, alguém me informa em surdina, e os cochichos à minha volta dão a impressão de estarmos num set de filmagem, ou assistindo à gravação externa de uma telenovela. No silêncio da rua, a única voz altissonante é a de um policial, que pelo megafone dá instruções ao protagonista da ação. Recomenda ao assaltante que saia tranquilo do prédio, que não maltrate o refém e confie na justiça, palavras que destoam do som metálico do megafone. No interior envidraçado da portaria vejo agora dois vultos que, segundo um grandão careca ao meu lado, são o marginal e o porteiro. O grandão sussurra ainda que o assalto foi denunciado à polícia por um vizinho, porque uma moradora do prédio gritava por socorro. Não me permito pensar na Maria Clara, que no bairro inteiro seria a última a ser assaltada, pois fora os livros não guarda em casa nenhum objeto precioso. Já agora posso ver à saída da portaria o mulato encapuzado que rende o porteiro por trás, com o braço esquerdo em torno do pescoço e o cano do revólver no ouvido direito. Assim encoxados avançam a passos curtos no pequeno pátio entre o prédio e o portão da rua, onde quatro policiais os esperam com os fuzis abaixados. O do megafone lhe ordena que se deite no chão com o refém e solte a arma, mas a dupla segue em frente arrastando os pés até o portão. O bandido cutuca o revólver

feito um cotonete no ouvido do porteiro, que aciona o controle remoto do portão. Quando eles pisam a calçada, os policiais retrocedem dois passos. A dupla avança mais um passo, a polícia recua outros dois. Aí o bandido olha à direita e à esquerda, olha para o prédio que ficou para trás, e está claro que é um amador, não tinha previsto um plano de fuga. Fodeu, diz o motoboy. Aparentemente a fim de se entregar, o assaltante solta o porteiro e baixa a arma, mas de repente sacode a cabeça e cai duro no chão. Foi um tiro na testa que tomou, disparado talvez de alguma janela vizinha por um atirador de elite. Deitado de costas, se contorce inteiro ao levar mais uns tantos tiros à queima-roupa. Depois que se aquietam, os meganhas continuam baleando o cara, na barriga, no peito, no pescoço, na cabeça, eles o matam muitas vezes, como se mata uma barata a chineladas. Aos hurras e aplausos, os espectadores descem dos prédios e dos carros e correm para o palco da façanha. O policial do megafone retira de um golpe o capuz ensanguentado do sujeito, e na sua cara deformada reluto em identificar meu conhecido, o passeador de cães.⁷

Uma nova dialética da malandragem

Como antecipei no início, *Essa gente* poderia ser descrito como um romance divertido, no qual o narrador quase nunca perde a calma. O romance também é agradável porque nos diverte com os problemas econômicos e emocionais de Manuel Duarte e suas mil maneiras de desembaraçar-se de eles, suas pequenas mentiras, suas simulações e suas conquistas fracassadas. Em certo sentido, Duarte pode ser considerado uma espécie de novo malandro, mas um malandro fracassado, um pós-malandro. A figura do malandro tem sido amplamente discutida pelos críticos literários brasileiros, que encontram nele um personagem

⁷ Ibid., pp. 64-66.

representativo da cultura brasileira. O primeiro estudo, e provavelmente o mais importante, é o ensaio de Antonio Cândido "Dialética da malandragem". Nele, Cândido propõe *Memórias de um sargento de milícias*, de Manuel Antônio de Almeida, como o primeiro romance malandro da literatura brasileira. Leonardo, o protagonista do romance, em vez de um *pícaro*, uma figura mais típica da tradição hispânica, deveria ser considerado um malandro. Cândido encontra em Leonardo e no meio em que Leonardo vive características que são representativas da sociedade em formação que é o Brasil do século XIX. Uma dessas características é constituída por uma dialética entre ordem e desordem:

Nas *Memórias*, o segundo estrato é constituído pela dialética da ordem e da desordem, que manifesta concretamente as relações humanas no plano do libro [...] Essa afirmativa só pode ser esclarecida pela descrição do sistema de relações dos personagens, que mostra: 1) a construção, na sociedade descrita pelo livro, de uma ordem comunicando-se com uma desordem que a cerca de todos lados; 2) a sua correspondência profunda, muito mais que documentária, a certos aspectos assumidos pela relação entre ordem e a desordem na sociedade brasileira da primeira metade do século XIX.⁸

E ele acrescenta outro ponto que acho fundamental para continuar pensando sobre *Essa gente*:

Diversamente de quase todos os romances brasileiros do século XIX, mesmo os que formam a pequena minoria dos romances cômicos, *Memórias de um sargento de milícias* criam um universo que parece liberto do peso do erro e do pecado.⁹

De fato, Leonardo se move em um universo social sem a presença

⁸ "Dialética da malandragem" in *O discurso e a cidade*. São Paulo: Livraria Duas Cidades, 1993, p. 36
⁹ *Íbid*, p. 47.

dilacerante da escravidão e sem a presença dos altos escalões do poder. Essas ausências resultam na imagem de uma sociedade irreverente e amoral, muito distante da visão "estupidamente nutrida por valores puritanos, como os das sociedades capitalistas". Minha hipótese é que a amenidade inicial de *Essa gente* decorre em parte dessa inscrição. Manuel Duarte transita negoclando e mentindo em um universo social disposto a constantes negociações em decorrência da ausência de moral, que vai da ordem a desordem. Contudo, Essa inscrição passará por uma série de transformações. Como observamos nas duas citações anteriores, e poderíamos acrescentar muitas outras, o romance de Chico Buarque reintroduz uma violência extrema, ausente em *Memórias de um sargento de milícias* e em *Macunaíma*, de Mário de Andrade, para referir outro romance mencionado também por Antonio Cândido, exercida sobre uma população indefesa, os pobres, os negros pobres, os mulatos pobres, tanto pelo braço armado do poder, a polícia, quanto pelos próprios poderosos, como vimos na cena de Fulvio citada acima. O traço amável inicial, portanto, logo dá lugar a um drama violento que toma conta da totalidade da história como pano de fundo, como se o Rio de Janeiro fosse aquela violência permanente que acontece enquanto as pessoas vão à praia.

O fim da mestiçagem

O final do romance surpreende. Manuel Duarte parece estar prestes a recuperar o sucesso que conheceu graças à reedição de seu romance mais famoso, *O Eunuco do Paço Real*. Seu editor Petro lhe pagou um adiantamento generoso e está lhe oferecendo mais tempo para terminar seu suposto novo romance. A boa notícia chega durante o mês de maio de 2019. A partir daí o romance se torna vertiginoso. A narrativa se concentra especialmente no relacionamento que Duarte constrói com Rebekka, a namorada de Agenor, que se torna uma espécie de assistente do novo projeto literário de Duarte. e depois salta para o dia 2 de setembro e continua, por meio das anotações de um diário pessoal, a desenvolver o suposto namoro entre Duarte e Rebekka até o dia 5 do mesmo mês. Não é fácil decidir se o que é contado ali aconteceu de fato ou se são fantasias de sedução de Duarte. Entre julho e setembro, com saltos de tempo, as anotações seguem uma após a outra. Contudo, não é fácil decidir se o que é dito ali é verdade ou se é o

devaneio erótico de um homem mais velho, Duarte, com uma jovem, Rebekka. O importante é o que acontecerá em 25 de setembro, data em que, como saberemos algumas páginas depois, Duarte perderá a vida, por suicídio ou assassinato, não sabemos:

o óbito se deu por arma de fogo, sendo que as hipóteses de suicídio ou homicídio ainda serão investigadas. O do 701 agora se lembra de outra noite ter escutado um estampido próximo à sua janela, que atribuiu a um rojão de torcedor pelo gol do Flamengo.¹⁰

A morte ou o suicídio admitem duas leituras diferentes e, ao mesmo tempo, convergentes. A supressão de Duarte é necessária como resultado desse ecossistema social violento. Mas ainda há algo mais que reforça essa violência. Três dias após a morte, quando o cheiro do cadáver alerta os vizinhos, começa a circular entre eles o boato de que Duarte era mulato "apesar dos desmentidos da própria juíza, para quem nunca houve um inquilino afrodescendente no Edifício Saint Eugene".¹¹ Boato sustentado por um comentário anônimo de um morador do Edifício Saint Eugene:

Os moradores fazem silêncio finalmente, quando o corpo sulfuroso deixa o apartamento dentro de um saco preto, sobre uma maca de aço carregada pelos bombeiros: dá licença, dá licença. Assim que eles descem pela escada, alguém comenta que crioulo, quando não caga na entrada, caga na saída.¹²

A mestiçagem de Duarte nos leva de volta a uma cena reveladora, acontecida no dia 28 de fevereiro de 2019, entre Duarte e Agenor, o jovem negro que salva vidas, quando, ao saber que Duarte era escritor, Agenor lhe pergunta:

— Você no livro é branco ou preto?

¹⁰ Chico Buarque. *Essa gente. Op. Cit.*, pp. 165-166.

¹¹ *Íbid*, p. 166.

¹² *Íbid*, p. 166.

— Hein?
 — É preto ou branco?
 — Boa pergunta.

Percebo que nos romances nunca me preocupei em explicitar a minha cor. É curioso que, num país onde quase todo mundo é preto ou mestiço, autor nenhum escreveria “hoje encontrei um branco...”, ou “um branco me cumprimentou...”, ou “o sargento Agenor é um branco bonito de presumíveis quarenta anos, se bem que os da sua raça...”.¹³

O fragmento citado parece avultar dois aspectos. O mais óbvio é que, na literatura brasileira, a cor da pele só é descrita quando os personagens não são brancos. A branquitude está naturalizada. A segunda decorre da reflexão posterior de Duarte sobre o diálogo com Agenor, “nunca me preocupei em explicitar minha cor”.¹⁴ Minha intenção não é elucidar se Duarte era negro, branco ou mulato, mas apontar que a mulatização de Duarte no final do romance, quando seu corpo já está inerte, mostra um estado da cultura brasileira em que a mulatização funciona como uma forma de estigmatizar, degradar e eliminar o outro, além de destacar que, em tempos bolsonaristas, a cultura da mestiçagem, tão importante para a configuração do Brasil que emerge do modernismo, parece ter sido extinta.

Em 2023, foi lançado o filme *Don't Expect Too Much from the End of the World* (*Não espere muito do fim do mundo*), do diretor romeno Radu Jude. No filme, é claro, o mundo não acaba, pelo menos não como resultado de algum evento climático catastrófico ou guerra nuclear. No entanto, ao acompanhar as vicissitudes de uma produtora de televisão em busca de testemunhas para a filmagem de uma produção audiovisual de uma empresa multinacional que busca “lavar a cara”, o filme consegue transmitir que algo catastrófico aconteceu em nossa história, que tudo o que conhecíamos como cultura de convivência desapareceu. *Essa gente* poderia ser vista sob essa perspectiva. Os vizinhos de

¹³ *Ibid*, p. 57.

¹⁴ *Ibid*, p. 57.

Saint Eugene, os habitantes do Alto Leblon continuarão com suas vidas normais, irão à praia, ao shopping, ao Jockey Club, depois que o corpo de Manuel Duarte for removido. O Brasil bolsonarista retratado aqui, em suma, é apresentado como fim do mundo sem apelar para suas atrocidades, mas sim para o registro sinistro de sua vida cotidiana.

REFERÊNCIAS

- BUARQUE, Chico. *Para todos*. RCA Records, 1993.
- BUARQUE, Chico. *Essa gente*. São Paulo: Companhia das Letras (Edição Kindle), 2019.
- CANDIDO, Antonio. “Dialética da malandragem”. *O discurso e a cidade*. São Paulo: Livraria Duas Cidades, 1993.
- FREYRE, Gilberto. *Casa grande e senzala. Formação da família brasileira sob o regime da economia patriarcal*. São Paulo: Global editora, 2003.
- JUDE, Radu. *Don't Expect Too Much from the End of the World*. Rumania, 2023.
- MENESES, Adélia Bezerra de. *Desenho mágico: Poesia e política em Chico Buarque*. São Paulo: Ateliê Editorial, 2002.

Mario Câmara é Doutor em Letras, Professor Titular de Teoria e Análise Literária da Universidade das Artes, Professor Adjunto de Literatura Brasileira da Universidade de Buenos Aires e Pesquisador Principal do Conselho Nacional de Pesquisas Científicas. Seu último livro publicado é *O arquivo como gesto. Três passeios pela modernidade brasileira* (2022, Prometeo, Buenos Aires).

VIDA COTIDIANA, PARANOIA E TERROR EM CHICO BUARQUE

<http://dx.doi.org/10.11606/issn.2237-1184.v0i40p177-185>

Tiago Ferro

RESUMO

Este ensaio procura entender as implicações sociais da forma literária do romance *Essa gente*, de Chico Buarque, a partir de uma leitura do romance *Estorvo*, à luz da bibliografia do gênero do terror.

PALAVRAS-CHAVE: Vida cotidiana; paranoia; terror.

ABSTRACT

This essay seeks to understand the social implications of the literary form of the novel *Essa gente*, by Chico Buarque, based on a reading of the novel *Estorvo*, in light of the bibliography of the horror genre.

KEYWORDS: Everyday life; paranoia; horror.

"Daí a pouco começa a chover, e a plantação pega fogo."

Chico Buarque, *Estorvo*

Uma das características que define o gênero do terror é o desmonte da estabilidade da vida cotidiana.¹ Alterações radicais no ambiente, ou em indivíduos, rompem expectativas de segurança previamente construídas e bem consolidadas pelo senso comum. A paranoia aparece no centro das tramas, uma vez que o personagem que primeira nota a mudança é tido como louco pela comunidade, ao menos até que o perigo bata à porta dos demais e os alertas iniciais sejam por fim valorizados, algumas vezes tarde demais. O paranoico se transforma então no sábio, tendo ou não salvado a si mesmo, e a comunidade. Eis a trama clássica. Na página inicial de *Prisão perpétua*, do argentino Ricardo Piglia, o pai de seu alter ego Emilio Renzi aconselha o filho: "Os paranoicos também têm inimigos".² Ou seja, pode haver verdade em meio a teia de hipóteses amalucadas que jorram sem parar da cabeça de um paranoico. O valor do

¹ Para o debate sobre a relação entre ceticismo filosófico e filmes de terror, cf. Philip J. Nickel, "Horror and the Idea of Everyday Life: On Skeptical Threats in *Psycho* and *The Birds*", in T. Fahy (org.), *The philosophy of horror: philosophical and cultural interpretations of the genre* (Estados Unidos, University of Kentucky Press, 2012). Já sobre as relações entre sociedade moderna e terror, cf. Jonathan Crary, "Psychopathways: Horror Movies and the Technology of Everyday Life", in *Tricks of the Light: Essays on art and Spectacle* (Estados Unidos, Zone Books, 2023) p. 77-97. Sobre o ensaio, o crítico Hal Foster escreveu resenha esclarecedora: "We are our Apps", *London Review of Books*, vol. 45, n. 19, 5 oct. 2023.

² Ricardo Piglia, *Prisión perpetua* (Anagrama, 2007).

terror seria justamente nos alertar sobre a fragilidade da razão que sustenta uma vida cotidiana segura.

No cinema dois filmes marcam o início do terror moderno: *Os pássaros* e *Psicose*,³ ambos dirigidos por Alfred Hitchcock. No primeiro, a mudança se dá no ambiente: pássaros decidem se unir para promover a aniquilação da raça humana. A cena clássica acontece no restaurante do vilarejo quando uma especialista em aves afirma ser impossível um plano desse tipo orquestrado por animais pouco inteligentes (a voz da razão), o que é desmentido pelo subsequente ataque ao local (a razão posta em questão). Já em *Psicose*, a transformação ocorre no nível do indivíduo: o gentil dono de um hotel de beira de estrada se transforma num monstro (no terror, monstros, ou a encarnação do mal, para manter o jargão, podem ter natureza sobrenatural ou humana) e esfaqueia uma hóspede num momento de vulnerabilidade — nua no banho, mas também afastada temporariamente dos laços sociais que sustentam sua vida.

Nossa experiência prévia tende a considerar inverossímil qualquer ideia de alteração brusca no ambiente, enquanto a individual, mais provável. Acreditamos em serial killers mas não em zumbis. Afinal, qual a probabilidade de um ataque orquestrado por pássaros ou de um vírus que alterasse o padrão de comportamento de toda uma população? De fato é baixa, mas não impossível — daí a força epistemológica do gênero —, como vivenciamos recentemente. Atravessamos uma pandemia em que negacionistas saíam aos bandos pelas ruas para provar que tudo não passava de manipulação. Tsunamis, queimadas, furacões etc. mundo afora ameaçam a vida em diversas partes do planeta. Recuando no tempo, largas faixas da população europeia apoiaram abertamente o genocídio de judeus — e seguem apoando outros massacres ao redor do mundo colocados direta ou indiretamente em andamento por seus governantes. Mas o fato é que, a despeito dos exemplos, e com cada vez mais dificuldade, seguimos acomodando a vida cotidiana em padrões de segurança.

Estorvo, romance de estreia de Chico Buarque, tem parte de sua força no olhar paranoico do narrador, que percorre locais previamente conhecidos por ele, mas que se apresentam transformados e hostis. A paranoíta é informada em sua materialidade

³ No original, *Psycho*, um título perturbador porque ambíguo, já que pode se referir tanto a um estado de perturbação como a um sujeito, à psicose ou ao psicopata.

na cena inicial, quando um desconhecido bate à porta da quitinete do narrador, e este o enxerga distorcido através do olho mágico. A distorção, seguida da dúvida entre delírio e realidade, vai marcar a forma do livro. A cena inicial também sugere que sonho e vigília se interpenetram, o que é outra maneira de dar notícia de um outro nível de conexão entre as coisas do mundo. "Vou regulando a vista, e começo a achar que conheço aquele rosto de um tempo distante e confuso. Ou senão cheguei dormindo ao olho mágico, e conheço aquele rosto de quando ele ainda pertencia ao sonho."⁴ A frase precisa e enxuta, que condensa imagens complexas e incomuns, marca o estilo da escrita e se mantém, sem perder o fôlego ou baixar a tensão, até o fim.

Se o romance pode ganhar interesse ao ser pensado na chave do terror, o enredo do livro se distancia das fórmulas algo clichês do gênero. O suposto perseguidor da cena inicial desiste de aguardar que a porta seja aberta e simplesmente desaparece (do hall e do livro), a ponto de narrador e leitor se esquecerem dele, o que faz do projeto de fuga, algo sem motivo ou lógica clara, deslocando assim o interesse da obra. Seria possível perguntar, isso se o romance desacelerasse em algum ponto, por quê afinal o narrador continua fugindo.

São diversos os exemplos do delírio que flerta com o terror em *Estorvo*, e que compõem o ambiente alterado e inseguro. Da praça de alimentação do shopping, o narrador observa cabeças que ganham corpo e movimento: "[...] cabeças que despontam no vão, que sobem curiosas uma atrás da outra na escada rolante, cabeças que esticam o pescoço, e vão criando corpo, e criam pés que saltam na sobreloja, e viram pessoas que agitam cabeças que falam, piscam, riem e mastigam triângulos de pizza por ali".⁵

No ônibus que o leva ao sítio da família, a cada curva o narrador solta o peso do seu corpo no homem que viaja ao seu lado e recebe o peso do desconhecido no seu, quando a direção da curva é alterada. O movimento o remete a uma boa recordação da infância, até que ele nota que "as mãos do indivíduo são de cera. [...] eu nunca havia visto mãos daquela cor, a não ser as mãos cruzadas do meu pai no caixão". Em poucas

⁴ Chico Buarque, *Estorvo*. São Paulo: Companhia das Letras, 1991, p. 7.

⁵ *Estorvo*, op. cit., p. 38.

linhas, a intimidade se torna ameaçadora. "Talvez eu devesse gritar, fugir, mandar parar o ônibus, mas ninguém ali se incomoda de viajar com um defunto." Há sempre um grande complô. Ele decide descer sem reportar o cadáver a ninguém, mas a paranoia o acompanha: "O ônibus demora a partir, e não consigo escapar do morto. [...] para qualquer lado que eu vá o morto me olha de frente [...]. O ônibus parte devagar, e agora a cabeça do morto vai girando para trás, sempre olhando para mim, como se o seu pescoço fosse uma rosca".⁶ Como nos filmes de terror, o perseguidor jamais desiste, e a rotação de cabeça humanamente impossível lembra a cena clássica do filme *O Exorcista*.

Fugindo portanto a cada momento de uma ameaça diferente — real ou imaginada, cabe ao leitor decidir —, o narrador vai procurar proteção em locais anteriormente familiares. Mas esses ambientes já não oferecem abrigo. No centro da trama está o sítio da família, que tomado por bandidos, guarda relação com o delegado de polícia, que por sua vez mantém uma estranha intimidade com seu cunhado, que teve a casa assaltada, funcionários agredidos e a mulher (irmã do narrador) violentada. Ao voltar ao sítio pela primeira vez após muitos anos, crianças parecem ameaçadoras, ou estranhamente sedutoras, imagens de videogames lembram uma explosão intestinal e o velho caseiro da família "dá um pulo de sapo e vai parar no centro da cozinha [...] suas pernas cinzentas ainda são musculosas, as canelas finas; é como se ele fosse de uma raça mista que não envelhece".⁷

Machucado, exausto, sozinho e, principalmente, extremamente vulnerável, o narrador pensa finalmente encontrar um rosto conhecido que possa acolhê-lo (a personagem assassinada na cena clássica de *Psicose* também vê em Norman Bates alguém que a acolhe após uma longa e arriscada fuga). Ambos estavam equivocados. Em *Estorvo*, a facada final carrega ambiguidade, deixando aberta a sugestão do suicídio — ideia que assumiremos aqui. O falso familiar, ao ver o narrador vindo em sua direção, saca uma faca de "dentro da calça. É um facão de cozinha meio enferrujado, o gume carcomido, que ele mantém apontado à altura do meu estômago, e não terei

⁶ *Ibidem*, p. 70-1.

⁷ *Ibidem*, p. 25.

como sustar o impulso". Nessa fração de segundo entre recuar e seguir em direção à arma, ele nota o equívoco: "Estou a um palmo daquele rosto cumprido, sua boca escancarada, e já não tenho certeza de conhecê-lo".⁸ Mas ao que tudo indica, não vale a pena continuar fugindo sem qualquer chance de se safar — de quem ou do que, não sabemos. E o romance termina.

Quem melhor interpretou a sociedade da qual *Estorvo* dava notícia de forma enviesada e difícil, foi Roberto Schwarz, que reconheceu a força da estreia de Chico Buarque como romancista.⁹ Em ensaio publicado no mesmo ano de lançamento do livro, 1991, Schwarz se pergunta (e encontra a marca específica da experiência brasileira contemporânea): "Nota-se que a tônica do romance não está no antagonismo, mas na fluidez e na dissolução das fronteiras entre as categorias sociais — estaríamos nos tornando uma sociedade sem classes, sob o signo da delinquência?".¹⁰ O bolsonarismo viria escancarar o funcionamento ao mesmo tempo criminoso e empreendedor da sociedade, em que as classes não se chocam mais em direção ao progresso, mas seus elementos se associam em nome do lucro e de acordo com a lei do mais forte.¹¹

Schwarz fecha o ensaio com outra intuição forte: "Esta disposição absurda de continuar igual em circunstâncias impossíveis é a forte metáfora que Chico Buarque inventou para o Brasil contemporâneo, cujo livro talvez tenha escrito".¹² A disposição absurda não para de ser recolocada em cena por governos petistas com suas tentativas de desenterrar o cadáver do desenvolvimentismo.¹³

Mas o mistério da forma de uma grande obra literária parece jamais se revelar por inteiro. Seguindo o caminho aberto pelo gênero do terror, podemos colocar novas

⁸ *Ibidem*, p. 151.

⁹ A leitura do romance serviu ao próprio Schwarz para que desse uma virada radical na crítica, e na sua visão de país, durante a década de 1990. Cf. Tiago Ferro, "Um novo percurso do nosso tempo — Roberto Schwarz", tese de doutorado, Departamento de História, FFLCH-USP, 2023.

¹⁰ Roberto Schwarz, "Um romance de Chico Buarque", in *Sequências brasileiras* (São Paulo: Companhia das Letras, 1999), p. 220.

¹¹ Sobre empreendedorismo e extrema direita, cf. Rodrigo Nunes, *Do transe à vertigem*. São Paulo: Ubu, 2022.

¹² Roberto Schwarz, *op. cit.*, p. 223.

¹³ Para Rodrigo Nunes, "o realismo de trinta anos atrás que se tornou irreal", ao comentar o descompasso atual da esquerda, ou, dos chamados setores progressistas. *Do transe à vertigem*, *op. cit.*, p. 19.

questões: o que faria um personagem não lutar pela própria vida? Existe de fato uma ameaça no ambiente ou é ele quem busca situações nas quais o perigo o espreita? Talvez uma verdade profunda de *Estorvo* esteja na *coragem de desistir, uma vez que a razão não é mais capaz de sustentar a ilusão da vida cotidiana estável e segura* — ideia que retorna no romance *Essa gente*, 28 anos depois.

Novamente temos um homem narrando em primeira pessoa, e mais uma vez um homem que encerra o livro e a narrativa pondo fim à própria vida. Estão presentes as ligações criminosas entre personagens provenientes de diferentes grupos, como por exemplo no esquema entre um pastor evangélico e um maestro italiano para recrutar meninos pobres com vocação para o canto para que sejam castrados e assim mantenham a voz aguda para apresentações de música erudita. Outro ponto em comum é o mal gosto das elites. Em *Estorvo*, a mansão do cunhado em formato de pirâmide, em *Essa gente*, a estátua dourada com faixa presidencial na sacada do apartamento de frente para o mar da segunda ex-mulher do narrador.

Mas a forma literária é outra. Tudo que é desfocado, ambíguo, delirante, e que exige decisões contínuas do leitor sobre estar diante de sonho ou realidade no romance de 1991, entra no foco em 2019. A linguagem é clara e direta; sonho é sonho, realidade é realidade. O livro é composto de trechos organizados por datas, ora externas ao tecido narrativo, ora internas, funcionando, por exemplo, como cabeçalhos de correspondências, o que permite a entrada de outras vozes no livro.

Já na primeira página recebemos informações precisas. Somos informados de local e data em que se passa a trama ("Rio, 30 de novembro de 2018"), situação financeira e pessoal do narrador, e política do país, com posicionamento ideológico claro de quem conta a história: "Como deve ser do seu conhecimento, passei ultimamente por diversas atribulações: separação, mudança, seguro-fiança para o novo apartamento, despesas com advogados, prostatite aguda, o diabo. Não bastasse os perrengues pessoais, ficou difícil me dedicar a devaneios literários sem ser afetado pelos acontecimentos recentes do nosso país".¹⁴ O trecho inicial é uma carta de Duarte,

¹⁴ Chico Buarque, *Essa gente*. São Paulo: Companhia das Letras, 2019, p. 5

narrador do livro e autor de romances que já conheceu tempos melhores, pedindo mais dinheiro ao seu editor para finalizar o trabalho prometido.

O que em *Estorvo* se revela a muito custo, é portanto dado de bandeja no romance de 2019. Agora, a "sociedade sem classes, sob o signo da delinquência" parece não ser mais segredo para ninguém, e quem se incomoda ou questiona o estado atual das coisas, passa, na melhor das hipóteses, por ingênuo (ou artista, o que parece dar no mesmo de acordo com a lógica desses livros), na pior, por tolo.

Mesmo distante das mudanças no ambiente reveladas por uma mente (e forma literária) paranoica, o ceticismo em relação à vida cotidiana, descoberto com o esquema do terror, segue operando. É o dia a dia banal que se torna ameaçador, isso sem qualquer transformação radical, apenas a lenta marcha da história. Aos poucos as opções do narrador vão desaparecendo, planos e esperanças se revelando infrutíferos, até que o cerco se fecha completamente. Sem monstros ou terra arrasada, a vida cotidiana leva à solução radical do suicídio.

Ao compararmos os dois romances, descobrimos outra metáfora que Chico Buarque teria encontrado para o Brasil, e que o escritor Sérgio Sant'Anna resumiu em sua página no Facebook durante a pandemia da Covid-19 na seguinte frase: "O Brasil é um filme de terror".¹⁵ Bolsonaro seria um monstro e negacionistas tomadores de cloroquina agredindo profissionais de saúde representariam um ataque zumbi? Talvez... Porém, é mais provável que tenhamos apenas dado de cara com *uma realidade absolutamente banal e atravessada de cima a baixo pelo mal*, o que Schwarz havia intuído ao notar a impossibilidade de pensar a sociedade a partir dos esquemas de classe, atraso e progresso.¹⁶

Se trouxermos outro livro e autor para a conversa, o achado pode sugerir novas conexões e sugestões de debate. A crítica raramente coloca *O processo*, de Kafka, na estante do terror. No entanto, o livro inacabado de Kafka funciona segundo a lógica básica encontrada em *Estorvo*. Tem início assim: "Alguém certamente havia caluniado

¹⁵ Sant'Anna morreria vítima da Covid-19 poucos dias depois da afirmação. Cf. Ruan de Sousa Gabriel, "Sérgio Sant'Anna e o Brasil que era pornôchanchada e virou filme de terror", *O Globo*, 16 maio 2020.

¹⁶ A nova moldura histórica desenvolvida pelo crítico aparece em diversos ensaios do período, mas principalmente em "Fim de século", in *Sequências brasileiras*, op. cit.

Josef K. pois uma manhã ele foi detido sem ter feito mal algum".¹⁷ O livro não vai dar notícia de quem teria feito a tal calúnia, e tampouco K. vai atrás do seu teor ou do caluniador, mas o processo ganha vida própria, e o mundo do protagonista torna-se estranhamente assustador. Josef K. quer lutar por sua honra e deseja a todo custo se defender no processo, enquanto o narrador sem nome de *Estorvo*, e Duarte, o escritor decadente de *Essa gente*, não parecem acreditar em qualquer tipo de salvação.

O suicídio, que como sabemos Kafka se envergonhava por não ter tido a coragem de cometer, seria a única forma de escapar do horror cotidiano nos livros do autor brasileiro. Nesse caso, os narradores de Chico Buarque se distanciam do protagonista de *O processo* ao abrirem mão da luta pela sobrevivência, mas se aproximam de Kafka, que viveu com o peso de sua própria indecisão sobre desistir, até que a tuberculose decidisse por ele.¹⁸

Seria então a história moderna em qualquer parte um filme de terror? E nós, espectadores e protagonistas, a viver nos equilibrando entre ilusões (mais ou menos frágeis conforme o contexto) de segurança e o suicídio? Ao que parece, o capítulo sobre a relação entre terror local e ilusões universais aguarda ser escrito.

Tiago Ferro (1976) é doutor em história social pela Universidade de São Paulo, com uma pesquisa sobre a obra do crítico literário Roberto Schwarz. Foi visiting scholar na Universidade de Princeton em 2023-2024. É autor dos romances *O pai da menina morta* (todavia, 2018, vencedor dos prêmios Jabuti e São Paulo de Literatura) e *O seu terrível abraço* (todavia, 2023).

¹⁷ Franz Kafka, *O processo* (São Paulo: Companhia das Letras, 2011), p. 9.

¹⁸ Ele amou a doença ao compreender que ela o libertava dos constrangimentos da vida social: "Todos os tempos anteriores não eram nada além de ilusões, apenas agora eu amo verdadeiramente", afirma Kafka em carta a Felix Weltsch. Roberto Calasso, "Posfácio", in Franz Kafka, *The Zürau Aphorisms*. Estados Unidos: Schocken, 2006), p. 109.

PRESENTE, CLASSE E LITERATURA: NOTAS SOBRE O VALOR LITERÁRIO DE *ESSA GENTE*, DE CHICO BUARQUE

<http://dx.doi.org/10.11606/issn.2237-1184.v0i40p186-198>

Alexandre Pilati

RESUMO

Este breve ensaio propõe uma leitura crítica livre do romance *Essa gente*, de Chico Buarque. A obra, lançada em novembro de 2019, apresenta, como marcas distintivas de sua singularidade ficcional o tratamento de fatos praticamente contemporâneos ao tempo de sua escrita, a recuperação de procedimentos estéticos típicos da ficção precedente do autor e alguns recursos narrativos muito específicos. Na contramão da recepção mais comum da obra, que lhe atribui como valor central a documentação crítica da aparência do presente, o ensaio propõe a análise de traços formais característicos do romance que possibilitam perceber que seu valor estético tem mais a ver com a explicitação de movimentos basais da dinâmica histórica e social brasileira. Para isso, são abordados como elementos da obra pregressa de Chico Buarque que comparecem em *Essa gente*: a condensação, o onirismo desperto, a “identificação desidentificada”, a metalinguagem ativa. Como elementos específicos da obra discutem-se: a violência como mediação primaz de relações entre os personagens, os recortes de classe e o papel do narrador mediador fracassado, a estrutura de diário disfarçado através de fragmentação e multiplicidade de gêneros mimetizados, além do comentário de canções brasileiras.

PALAVRAS-CHAVE: literatura brasileira contemporânea; literatura e sociedade; Chico Buarque

ABSTRACT

This brief essay proposes a free critical reading of the novel *Essa gente*, by Chico Buarque. The work, released in November 2019, presents, as distinctive marks of its fictional singularity, the presentation of facts practically contemporary to the time of its writing, the recovery of aesthetic procedures that are typical of the author's previous fiction and some very specific narrative resources. Contrary to most common reception of the work, which attributes its central value to the critical documentation of the appearance of the present, the essay proposes the analysis of formal features of the novel that make it possible to perceive that its aesthetic value has more to do with the explanation of basic movements of Brazilian historical and social dynamics. To this end, elements of Chico Buarque's previous work that appear in *Essa gente* are addressed: condensation, awakened oneirism, "disidentified identification", active metalanguage. The following are discussed as specific elements of the work: violence as the primary mediation of relationships between characters, class outlines and the role of the failed mediator narrator, the structure of a disguised diary through fragmentation and multiplicity of mimicked genres, in addition to the commentary of Brazilian songs.

KEYWORDS: Contemporary Brazilian; literature and society; Chico Buarque

1. Tema para a crítica do valor literário

E

ste ensaio é uma tentativa de interpretação de *Essa gente*, romance de Chico Buarque, publicado pela primeira vez em 2019. A estrutura do romance contempla um mosaico de textos: trechos de diário, notícias, cartas, telefonemas e é centrado na figura do escritor decadente Manuel Duarte. A nota mais curiosa da narrativa é a maneira como o autor se vale de ferramentas já consagradas na sua ficção para apresentar um depoimento crítico sobre o Brasil do presente, cindido ideologicamente e despedaçado socialmente pela emergência do neofascismo e alimentado pela última voga neoliberal, que agudiza as contradições sociais em uma situação de país periférico. Além dessa face explicitamente social, o romance parece empenhar-se em ser um comentário agudo sobre a literatura e a cultura brasileira dos últimos tempos.

Para o estudioso da literatura, o romance suscita algumas questões instigantes: Pode a literatura dar conta do caráter de emergência que o momento político exige, sem esmaecer a sua função histórica de longo curso? Inclinar-se a tal emergência, nesse sentido, beneficia o alcance estético do texto? Como depor, em chave artística sobre o presente, sem deprimir a força estética de uma obra? Essas são algumas das questões que nos inquietam quanto à forma de *Essa gente*, as quais iremos tentar discutir aqui de modo muito livre. O referente crítico mais decisivo para essa apuração do calor estético da obra encontra-se no conceito de “função total”, conforme delineado por Antonio Cândido em “Estímulos da criação

literária”¹. Também nos inspiramos na discussão proposta por Edu Teruki Otsuka no artigo “Estrutura, função e valor na obra de Antonio Cândido”², que desenvolve a avaliação do problema do valor no exercício da crítica literária, considerando alguns elementos da nossa contemporaneidade literária. Uma das hipóteses de nosso ensaio é que *Essa gente* contribui para a discussão crítica do valor das obras literárias através da organização de alguns de seus elementos propriamente estéticos. A nosso ver, a análise desses elementos poderá levar à constatação de que o valor do romance se deve à sua reação incômoda ao modo como a literatura se relaciona com a realidade, que, no contemporâneo, tende a um modelo de reflexo mecânico quando de trata de obras “função social” (CANDIDO, 2006) proeminente.

2. Crítica do presentismo

Essa gente propõe ao seu leitor ao menos um desafio inicial: interpretar o livro de um autor experiente, consagrado pela crítica e pelo público e conhecedor dos mecanismos que a literatura usa para se constituir como fato estético, como fato de comunicação, de interpretação do mundo, de expressão e de diálogo com um público amplo, considerando o caráter de mercadoria da arte. Tudo isso nos leva, talvez de modo inescapável, a abordar a obra considerando a trajetória do seu autor. Ao mesmo tempo, precisamos considerar que o autor experiente aqui está assumindo o desafio relativamente novo que, todavia, caracteriza parte da literatura contemporânea: comentar, com certa urgência, o presente.

Percebe-se, em várias obras da literatura brasileira contemporânea, uma tal urgência em depor sobre a conjuntura imediata em que estamos mergulhados. *Essa gente* é um romance que também realiza esse movimento. Todavia, o romance possui um andamento alternativo, que acaba resultando em problematização, com

¹ De acordo com Cândido (2006, p. 53): “A função total deriva da elaboração de um sistema simbólico, que transmite certa visão do mundo por meio de instrumentos expressivos adequados. Ela exprime representações individuais e sociais que transcendem a situação imediata, inscrevendo-se no patrimônio do grupo.”

² Para Otsuka (2019, p. 23), o problema contemporâneo do valor das obras literária remete a “questões que envolvem, por exemplo, a origem de classe dos artistas, a autenticidade social da voz enunciadora, a tomada de posição diante da segregação social e racial, e o questionamento de critérios de legitimação artística das obras, dado que os critérios tradicionais em geral supõem padrões estabelecidos na tradição erudita e alguma concepção de autonomia das obras.”

viés irônico, dessa mesma urgência da literatura contemporânea. O romance todo parece constituir-se em chave de ironia; e, salvo engano, um vetor dessa ironia é também dirigido à ânsia ou ao compromisso que a literatura contemporânea se impõe: comentar a quente o presente, sem distanciamento histórico.

Em *Essa gente* parece existir uma linha narrativa basilar, que tem a ver com tal consistência irônica que se dirige à urgência de comentário do presente nas obras de arte. A esse respeito, vejamos, por exemplo, como é feita a referência temporal à última entrada do “diário caótico” que é o romance, datada do dia 29 de setembro de 2020³. *Essa Gente* é lançado oficialmente em 09 de novembro de 2020, menos de 60 dias depois da última referência a data presente no romance. Trata-se, portanto, quase de um romance “ao vivo”, o que certamente põe em cena o problema da urgência em relação ao presente e a consequente indisponibilidade de distanciamento histórico, em geral tão importante para se deslindar a leis gerais de uma época através da arte narrativa.

Desse modo, *Essa Gente* é armado com ferramentas literárias que foram amadurecidas por Chico em obras anteriores, as quais são colocadas agora a serviço de uma melhor adesão ao tempo presente para a proposição de um gesto de reconfiguração estética dessa dinâmica histórica. Isto é, não se trata apenas de retratar pura e simplesmente tal dinâmica histórica, como se fosse possível colar simplesmente elementos de ordem documental, factual e literal nas obras literárias. Ao contrário, valeria pensar a relação da obra com o seu presente considerando que os elementos documentais não são o lastro definitivo de seu valor literário, embora chamem atenção, em chave negativa, para a relação do obra com o mercado editorial nacional. Assim, o autor cria o universo ficcional de *Essa Gente* explicitamente como uma forma de reconfiguração do presente, de tal maneira que o documental e o factual sejam ingredientes da integridade estética da obra. Todavia, ao que parece, não são tais elementos o fiel da balança da sua integridade estética.

Essa Gente, pois, é uma obra importante, não porque trata de questões quase que imediatas, observado o fio que liga do tempo em que o romance é

³ A entrada intitula-se “Escritor encontrado morto em apartamento no Leblon” e é a reprodução de uma nota de jornal com breve informação sobre as circunstâncias da morte do escritor Manuel Duarte. (BUARQUE, 2019, p. 189).

escrito aos fatos cotidianos do Brasil do século XXI a que ele se refere. A configuração estética, em sentido amplo, alcança valor devido ao manejo de uma série de outros elementos, entre os quais se acha a atenção urgente ao presente, que, por sua vez, é aparentemente tratada de forma irônica. Assim configura-se o que podemos chamar de crítica do “presenteísmo”, que foi usado como valor de mercado para vender a obra, como se pode verificar no início da sinopse disponível no site da editora⁴.

3. Ferramentas ficcionais buarqueanas

Lembremos, portanto, algumas das ferramentas ficcionais da obra ficcional anterior de Chico Buarque para apurar com justeza a relevância literária de *Essa Gente*.

Uma das primeiras, a **condensação**, que se verifica na composição das cenas, na construção de sequências narrativas, na ordenação do tempo narrativo, na elaboração dos diálogos, na construção do perfil das personagens. Em todos esses casos são utilizadas diretrizes de composição condensada, que é típica do autor. A condensação de elementos de origens às vezes díspares faz com que o romance seja, ao mesmo tempo, muito engraçado e muito sério, triste e grave. A tonalidade da sátira, que banha toda a obra, atravessa elementos voltados para o humor, para o sério e até para o trágico. O resultado disso é uma dicção híbrida, típica da narrativa buarqueana que intensifica o caráter de crítica social da obra e de autoproblematização do fato literário.

A segunda ferramenta muito típica do Chico Buarque é o uso do monólogo interior, através da famosa técnica que o próprio autor nomeou de **onirismo desperto**, combinação de delírio e de vigília. Em diversos trechos da narrativa, por exemplo, a técnica do onirismo desperto, dá muita liberdade ao narrador, para

⁴ O primeiro parágrafo da sinopse é revelador desse apelo ao “presenteísmo”: “Um escritor decadente enfrenta uma crise financeira e afetiva enquanto o Rio de Janeiro colapsa à sua volta. Tragicomédia urgente, o novo romance de Chico Buarque é a primeira obra literária de vulto a encarar o Brasil do agora”. (Disponível em: https://www.companhiadasletras.com.br/livro/9788535932959/essa-gente?idtag=c7625f0a-7620-45f8-9798-3593f7e505e5&gad_source=1&gclid=Cj0KCQjwz7C2BhDkARIsAA_SZKYA9pQs43auSdh6l-GiuTD1mrbBbkambD6gOekoJYQhdX7sNDwUhVQaAnNOEALw_wcB. Acesso em: 26/08/2024)

criar e revelar traços ideológicos das personagens. Na entrada do dia “25 de fevereiro de 2019”⁵ encontramos um trecho do narrador que mostra a disposição do uso desse recurso na obra. Ele diz: “também existe a categoria dos sonhos lúcidos, quando você sabe que o sonho é sonho, mas não consegue ver a saída”. A frase parece emblemática da característica da função estética e crítica do discurso narrativo da vertigem desperta. Isto é, o sujeito consegue perceber que o vivido é delírio. Entretanto, o sujeito não consegue ver a saída dessa condição cognitiva. Chico Buarque, portanto, induz o leitor a interpretar o texto segundo essas coordenadas, o que parece ser condizente com o desejo de lançar mão de uma problematizadora da situação social presente, que se assemelha, tanto aos olhos de leitores quanto de personagens, a um pesadelo.

Outra ferramenta é a construção do personagem central como uma espécie de “alter ego torto” do autor. Alguns resenhistas de primeira hora, recolhendo da sugestão da sinopse distribuída pela editora Cia. das Letras, anotaram a semelhança sonora entre os nomes Duarte e Buarque, bem como fato desse personagem ser alguém adepto de caminhadas peripatéticas. O alter ego é torto especialmente pelo fato de que ele se constrói através de certas técnicas de desidentificação, que afastam o protagonista do leitor, com função crítica. A desidentificação, no caso específico, é interessante, porque, talvez mais que outros protagonistas anteriores de Chico, Manuel Duarte exibe uma espécie de espelhamento distorcido da sua própria personalidade, o que não deixa de constituir também um olhar irônico sobre determinada classe de artistas, à qual o próprio romancista pertence. Trata-se de uma desidentificação que se dá através da decadência física e econômica, da impossibilidade de manutenção de um relacionamento sentimental conjugal, da decadência literária. O personagem é caracterizado por certa inaptidão para a vida adulta, aderindo completamente aos códigos ideológicos e procedimentos sociais da classe a que pertence. Contudo, trata-se de movimento de mão dupla: por um lado, ele é portador da ideologia da classe dominante; por outro, apresenta distanciamento dela, através de elementos que, de alguma maneira, diferenciam o personagem da classe a que pertence e, por isso mesmo, em certa medida, o humanizam. Por isso, o personagem não corre o

⁵ BUARQUE, 2019, p. 53.

risco de ser pura e simplesmente uma caricatura da classe dominante, ou do escritor de classe média alta malsucedido. Duarte, portanto, é alguém que flutua entre adesão/compartilhamento e refutação/distanciamento.

Outra ferramenta é a moldura irônica, na qual se enquadraria toda vida brasileira, e através da qual se realiza a relação entre tempos (passado e presente) do país. Em *Essa Gente* existem dois pontos que distintivos do que chamamos de moldura irônica, em que se realiza o elo presente e passado, propondo o processo social de constituição da nação para análise do leitor. Um primeiro ponto é a relação do momento presente com a Bossa Nova e as promessas que a Bossa Nova carregava dentro da sua própria forma estética: a maneira como o Brasil do futuro se anuncia já no presente, “uma manhã, tão bonita manhã”. Outro ponto refere-se à relação com o *Eunuco do Passo Real*, título do romance de Manoel Duarte, que fez sucesso e o projetou como um grande escritor brasileiro contemporâneo. Dentro de *Essa Gente* o romance estabelece a ponte entre o passado colonial e um presente com características assemelhadas.

Uma última ferramenta é o que se poderia chamar de **metalinguagem ativa**, ou dialógica, pois a obra conversa com outras artes, outras referências, gêneros textuais, obras do próprio autor e que é socialmente empenhada. Trata-se de um dobrar-se criticamente sobre a função da arte na sociedade, algo que está tanto em episódios específicos quanto no conjunto geral da arquitetura do romance. Essa ferramenta será melhor observada após a visão de conjunto das especificidades do romance.

4. Especificidades compostionais de *Essa gente*

Podemos seguir agora para a apresentação de alguns elementos bastante característicos da especificidade estética de *Essa Gente*. O primeiro elemento a se destacar é a presença aguda da **violência como mediação praticamente única das relações sociais**. A esse título, note-se que os personagens do romance se relacionam uns com os outros basicamente por mediações que têm a ver com a violência social com marcas muito fortes de classe e de raça. Por exemplo, a violência doméstica que está sugerida na relação entre os personagens Agenor e a

Rebeca. Num recorte mais explícito, lembre-se o espancamento do mendigo pelo personagem Fúlvio Castelo Branco, que ocorre junto ao muro de um clube para ricaços, do linchamento do cuidador de cães e depois a sua morte brutal. São também referências à atmosfera de violência partilhada por todos na sociedade a menção a decreto presidencial que libera a posse de armas para o cidadão comum, a estátua dourada do líder neofascista com boné de general e faixa presidencial e, é claro, própria morte de Manoel Duarte.

Enfim, algumas dessas referências violências são documentos do Brasil contemporâneo. Outras não são reais, mas são ficcionalmente plausíveis e coerentes com certo estado de desagregação que é um ambiente propício para que as relações sociais sejam mediadas preferencialmente pela violência. A desagregação social revelada na obra tem, ao mesmo tempo como causa e resultado a atmosfera de violência, o ar que nutre *Essa gente*.

Como emblema dessa atmosfera, vale a pena lembrar em registro do diário do dia 9 de abril de 2017. Quando Duarte refere-se a suas amantes, ele afirma, à guisa de conclusão: “Existe mesmo um misterioso elo entre compaixão e perversidade”⁶. Essa frase é definidora de traços da especificidade das relações sociais do Brasil que, de alguma maneira, afloram em momentos de crise. O personagem crê ser natural o “misterioso elo entre compaixão e perversidade” que precisa ser exercitado como liga da relação entre classes no Brasil.

Outro elemento da composição de *Essa gente* que contribui para a eficácia estética do todo é a faixa social em que o romance se concentra. Predominantemente, os personagens configuram um conjunto de pessoas bem-postas na vida. Trata-se da classe a que o narrador pertencia até há pouco tempo. Sua decadência vai, aos poucos, configurando-o como mediador entre dois espaços ou entre matérias sociais distintas. Há uma disposição de que o autor construa o seu personagem **protagonista como mediador**. Entretanto, a ideia de que possa haver efetivamente mediação, nos termos do que fora possível ao romance moderno, é negada pela própria narrativa, que, em alguma medida, nos apresenta o enredo de um fracasso.

⁶ BUARQUE, 2019, p.18.

O personagem não consegue compor seu novo romance e, portanto, não consegue atuar como mediador entre a vida que representam, numa ponta da sociedade, por exemplo, os negros castrados e, na outra, por exemplo, os personagens Fúlvio Castelo Branco, Rosane, Napoleão. A possibilidade de realizar essa mediação não está na mão desse escritor decadente; mas está na mão do autor problematizar tal impossibilidade. É fundamental considerar, pois, que há um autor que organiza as coisas e que atesta que o narrador, enquanto mediador de uma certa relação entre as classes, fracassa. Aqui estamos diante da distinção entre a perspectiva da obra e a do narrador, tão importante para o que o romance de Chico Buarque depõe acerca da problematização do lugar da arte na sociedade contemporânea. Considerando essa dicotomia, alguns comentadores de primeira hora do romance caracterizaram-na “uma narrativa carente de qualquer perspectiva redentora”⁷.

Ajudar na percepção dessa dimensão política da obra a organização literária de seus trechos, remetendo o leitor a uma estrutura de “diário disfarçado”. Não se trata apenas de um diário, porque é uma coleção, um arquivo. Existem textos que não pertencem a Manuel Duarte, e alguns tão pouco se referem a ele. Por isso, parece pertinente dizer que temos acesso não à ficcionalização de um diário, mas à ficcionalização de um arquivo com marcas de entrada em forma de diário, as quais distinguem uma autoria de arquivista, que atua acima do protagonista enquanto narrador. Tomada assim, a organização do autor-arquivista coloca as coisas de tal maneira que elas não se referem apenas a Duarte, mas também a nós que vivemos Brasil contemporâneo e também talvez ao que esteja configurado num futuro próximo.

Em termos objetivos, há entradas, por exemplo, em terceira pessoa sobre Duarte, que poderiam ser uma espécie de ensaio, um exercício de metalinguagem crítica sobre a noção de autoficção. Existem ainda trechos da ficção relacionada aos negros castrados do Vidigal e da Babilônia, que podem ser o romance iniciado e tentativa de aclimatação daquela narrativa bem-sucedida do Manoel Duarte em

⁷ Ver a esse respeito a resenha de Leonardo Otávio Belinelli de Brito. Disponível em: <https://revistaescuta.wordpress.com/2019/11/20/essa-gente-de-chico-buarque/>. Acesso em: 26/08/2024.

Eunuco do Passo Real para a realidade presente. Tais entradas, que datam de 2016, aparecem, talvez como a ficção frustrada de Duarte. Além disso há entradas com conversas telefônicas, reportagens, cartas que não são nem escritas pelo Duarte nem a ele endereçadas.

De fato, é uma armação muito complexa, com uma costura muito sutil do problema da literatura com problema da vida contemporânea brasileira, atravessada pela cisão de classes e raça. Se o escritor Manuel Duarte não consegue dar sentido a sua interpretação do presente e fracassa, reiteramos: há um autor sobre ele, um arquivista que consegue propor o problema como potência de inteligibilidade social de maneira forte.

Por fim, vale ressaltar que *Essa Gente* também é uma narrativa em que a arte e a literatura são temas centrais e ajudam a compor o olhar crítico para a realidade. Não se trata pura e simplesmente de metalinguagem ou de um dialogismo que flutua na dimensão pura e simples do texto ou dos códigos artísticos. O comentário à arte feito pelo romance considera-a no contexto das tensões sociais. Veja-se, por exemplo, como é curiosa a maneira como o personagem Fúlvio Castelo Branco tenta ajudar o protagonista agenciando a narrativa para um filme americano afirmando: “escreva pensando num filme de ação”. Somos remetidos aqui à tensão entre arte e mercadoria tão importante para a literatura contemporânea tão reveladora do tratamento do que seja artístico em *Essa gente*.

Cabe ressaltar, por exemplo, que o romance escrito 11 anos antes pelo Manuel Duarte é reeditado com uma justificativa que exibe as contradições específicas da função social da arte no contemporâneo e sua relação com o mercado. Certo dia toca a campainha o editor com um contrato para Duarte assinar com a justificativa: “tendo em vista o crescente sentimento monárquico do país será reeditado o Eunuco do Passo Real em edição de luxo”. A decadência de Duarte é salva de algum modo (ao menos em termos financeiros) pelo aprofundamento dela mesma. O autor vê-se à beira do abismo Brasil, mas com dinheiro no bolso. A partir dessas menções a mercado literário e indústria cultural, com foco especial para música, arte erudita, arte popular, Bossa Nova, MPB, direciona-se o

comentário crítico, ficcional e não meramente factual ao presente, o grande desafio que, como dissemos, *Essa gente* enfrenta.

Ao que parece, a matéria que o romance deseja tocar é a mesma enfocada pelo diagnóstico de Roberto Schwarz a respeito das semelhanças e diferenças entre a política nacional em 1964 e em 1918:

Cinquenta anos atrás, quem marchava com Deus, pela família e a propriedade, eram os preteridos pela modernização, representativos do Brasil antigo, que lutava para não desaparecer, mesmo sendo vencedor. É como se a vitória da direita, com seu baú de ideias obsoletas, não bastasse para desmentir a tendência favorável da história. Apesar da derrota do campo adiantado, continuava possível — assim parecia — apostar no trabalho do tempo e na existência do progresso e do futuro. Ao passo que o neo-atraso do bolsonarismo, igualmente escandaloso, é de outro tipo e está longe de ser dessueto. A deslaicização da política, a teologia da prosperidade, as armas de fogo na vida civil, o ataque aos radares nas estradas, o ódio aos trabalhadores organizados etc. não são velharias nem são de outro tempo. São antissociais, mas nasceram no terreno da sociedade contemporânea, no vácuo deixado pela falência do Estado. *É bem possível que estejam em nosso futuro, caso em que os ultrapassados seríamos nós, os esclarecidos.* Sem esquecer que os faróis da modernidade mundial perderam muito de sua luz.⁸

A trajetória de Manuel Duarte, da maneira como é configurada por Chico Buarque, não apenas testemunha e documenta esse tempo, mas dá forma exigente à relação dele com a constituição histórica do país, o que é garantia do valor

⁸ SCHWARZ, 2019, p. 329-330 (grifo nosso).

literário da obra como crítica da vida. Tudo pesado, ao que parece, a pergunta que ressoa ao final da obra é: “não seríamos nós, os esclarecidos, os representantes do passado”? Ajudar a elaborar essa pergunta é tarefa alcançada pela função total da obra.

REFERÊNCIAS

- BERGAMO, Edvaldo e ROJAS, Juan Pedro. *Candido, Schwarz & Alvim: a crítica literária dialética no Brasil*. São Paulo: Intermeios, 2019. pp. 23-37.
- BRITO, Leonardo Octavio Belineli de. “*Essa gente*, de Chico Buarque”. Disponível em: <https://revistaescuta.wordpress.com/2019/11/20/essa-gente-de-chico-buarque/>. Acesso em: 26/08/2024.
- BUARQUE, Chico. *Essa gente*. São Paulo: Cia. das Letras, 2019.
- CANDIDO, Antonio. “Estímulos da Criação Literária”. In: *Literatura e sociedade*. Rio de Janeiro: Ouro sobre azul, 2006.
- NESTROVSKI, Arthur. “Pequeno grande romance escrito por Chico Buarque resume o estado do país”. *Folha de S. Paulo*. 8. nov. 2019.
- OTSUKA, Edu Teruki. “Estrutura, função e valor na obra de Antonio Cândido”. In: SCHWARZ, Roberto. “Cultura e política agora”. In: *Seja como for: entrevistas, retratos e documentos*. São Paulo: Duas Cidades/34, 2019. pp: 327-331.

Alexandre Pilati é Professor Associado IV do Departamento de Teoria Literária e Literaturas da UnB. Membro do Programa de Pós-Graduação em Literatura (POSLIT/UnB) e do Grupo de Pesquisa Literatura e Modernidade Periférica. E-mail: alexandrepilati@unb.br

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 possuis 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 autoficcioniza 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 Castaño 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 glande, 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 acepção 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 brutamonte 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 arrebentação 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 capa* 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, 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 inculta 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 Castaño 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

RELATOS BREVES

AS DERIVAS DA HISTÓRIA

AS RUINAS DO PRESENTE E A FANTASMAGORIA DO PASSADO NA OBRA DE CHICO BUARQUE

<http://dx.doi.org/10.11606/issn.2237-1184.v0i40p217-226>

Ettore Finazzi-Agrò

RESUMO

O ensaio tenta avaliar a relação entre história e ficção no romance *Essa gente* e nos contos incluídos em *Anos de chumbo* de Chico Buarque. Ambos os livros, de fato, descrevem, com um olhar melancólico e, ao mesmo tempo, indignado, o presente da sociedade brasileira, mostrando uma realidade que guarda as marcas sujas deixadas pelo regime autoritário que começou em 2019. Balançando entre a representação objetiva e a fantasmagoria, a prosa de Chico desemboca numa denúncia áspera e dolorida de um tempo regido não pela força de lei e sim pela lei da força.

ABSTRACT

This essay tries to evaluate the relationship between history and fiction in the novel *Essa gente* and in the short stories included in *Anos de chumbo* by Chico Buarque. Both books, in fact, describe, with a melancholic and, at the same time, indignant gaze, the present of Brazilian society, showing a reality that bears the dirty marks left by the authoritarian regime that started in 2019. Swinging between objective representation and phantasmagoria, Chico's prose ends in a harsh and painful denunciation of a time governed not by the force of law but by the law of force.

PALAVRAS-CHAVE: Chico Buarque; *Essa gente*; *Anos de chumbo*; história; fantasmagoria

KEYWORDS: Chico Buarque; *Essa gente*; *Anos de chumbo*; history; fantasmagoria

A

história deixa sempre, atrás de si, rastros: marcas quase apagadas, fantasmas do que foi ou resíduos palpáveis, sujados pela poeira do tempo. São, por um lado, os objetos colecionados por Eduard Fuchs que Walter Benjamin elegeu a modelo do materialismo histórico (Benjamin: 81-123) ou *les absents de l'histoire*, pelo outro, colocados por Michel de Certeau no centro de qualquer reconstrução historiográfica (Certeau, 1987: 208-18; 2002: 119-42). São esses restos concretos ou evanescentes aquilo com que lida, afinal, a memória pessoal e coletiva, reconstruindo o passado e praticando o presente, sem conseguir determinar realmente o futuro.

O poder da literatura é, em aparência, outro, visto que escrever poesia ou prosa deveria significar imaginar o presente e fingir o futuro, representando o passado como um palimpsesto em que é possível reativar fatos e construir personagens que podem ser reais e, ao mesmo tempo, sombras de eventos pretéritos e figuras perdidas no tempo. A literatura, nesse sentido, é um dispositivo baseado no verossímil ao contrário do que acontece com a história que pretende restituir a verdade. Se as intenções permanecem diferentes, todavia, a operação literária e a reconstrução historiográfica guardam na prática um parentesco evidente visto que, em ambos os casos, o que se dá a ler é sempre uma representação subjetiva do acontecido e dos agentes daqueles acontecimentos – ou dos agidos por aqueles acontecimentos.

Observações banais, no fundo, mas que, a meu ver, desembocam numa primeira avaliação crítica — ainda tosca e rudimentar — das obras literárias de Chico Buarque, que

são, ao mesmo tempo, representações fidedignas do real e reinvenções duma realidade que se apresenta como estranha e estranhada. E é nesse manter-se sempre em equilíbrio entre verdade histórica e falsificação literária que eu vejo, justamente, o cerne da sua inspiração e da sua escritura. Bastaria, de fato, mencionar *Leite derramado* ou *O irmão alemão* para provar que esse balançar entre história subjetiva e literatura objetiva (ou vice-versa) é, de fato, a cifra da sua prosa.

A resposta de Chico ao apelo da realidade é, nesse sentido, sempre ambígua ou ambivalente, sobretudo quando o presente é manchado pela irrealidade de uma situação política e social ao limite da decência e da tolerabilidade, como aconteceu no Brasil a partir de 2019. A era bolsonarista, com sua atuação no campo econômico, sanitário e ecologista, com as suas medidas repressivas e antidemocráticas, com a sua máscara autoritária e com as muitas máscaras de um homem “sem profissão” e “sem qualidades”, criou, de fato, uma situação sociocultural cujos resíduos e cujas heranças continuam afligindo e sujando a realidade brasileira.

Não por acaso os últimos livros de Chico são impregnados de indignação e de repugnância frente a uma situação histórica que tinha semelhanças preocupantes com a época da ditadura militar. Em *Essa gente*, por exemplo, o quadro das relações sociais e pessoais é proposto na forma de um diário confuso ou de cartas sem resposta. Uma narrativa, então, aparentemente sem ordem ou coerência na qual se espelha uma realidade também ela caótica e anômica onde tudo, a partir do título, parece declinado na forma de um borrado de incoerências e falimentos afetando essa humanidade sem rumo certo e sem significado próprio, que pode ser resumida apenas num pronome indicativo, num dêitico que não tem referente fixo ou que tem como referente apenas um impessoal e abstrato *gente*. É, todavia, sobretudo nos contos reunidos em *Anos de chumbo* que é possível ler a rejeição do autor — e, ao mesmo tempo, a sua atenção compadecida — a respeito de uma sociedade corrupta, violenta, injusta e aparentemente sem salvação.

Voltando às diferenças entre o relato histórico e a representação literária, é evidente que o historiador não se pode dar ao luxo nem da fantasia nem da indignação ou da compaixão — e, nesse sentido, vale ainda o axioma rosiano da estória que, “a rigor”, é contra a história. É, todavia, igualmente evidente que é apenas quando a história é atravessada pelas estórias que ela chega a mostrar as suas feridas e as suas falências, reencontrando, enfim, o seu sentido mais profundo e a sua completude, resgatando assim

aqueles silêncios e aquelas ausências apontadas por Michel de Certeau, que é preciso, de fato, presentificar na sua evanescente materialidade.

Tome-se como exemplo a primeira narrativa de *Anos de chumbo*, intitulada “Meu tio”, onde atrás da descrição fria — feita por ela mesma — de um abuso sexual de uma adolescente por parte de um irmão da mãe, temos um quadro terrível de violência, degradação moral e prepotência que são os conotados mais visíveis da era Bolsonaro. O tio, como o Fúlvio Castello Branco de *Essa gente*, são os personagens emblemáticos daquela deriva violenta e arrogante infectando o corpo da nação com a sua cufoneza e o seu egoísmo de classe, enquanto a adolescente é a vítima simbólica, o bode expiatório sem nome e sem direitos a quem Chico Buarque dá voz tirando-a do seu anonimato e da sua resignação.

São essas pegadas sujas e fedorentas, deixadas por um regime aliciando ou fomentando os privilégios de classe, que encontramos, de fato, nos dois últimos livros de Chico, atravessados por uma indignação às vezes mascarada, às vezes explícita como quando, pela pena do seu alter-ego Duarte, nos fornece, em *Essa gente*, uma descrição impiedosa do panorama social brasileiro observado do alto da janela do seu quarto:

É isso o Brasil. Um preto desata a correr, estava demorando. Dez, vinte banhistas correm atrás. Agarram o preto, vão linchar. Chegam dois PMS pardos e isolam o preto. É deles o direito de bater no preto. Vão estrangular o elemento. Abrem a boca dele na marra. Devolvem a corrente de ouro para a vítima. É uma morena clara de corpo bem-feito que pega a corrente com asco. Conduzem o preto para a viatura. Será detido. Vai apanhar feito cachorro na delegacia, mas será liberado porque é “dimenor”. Um galalau daqueles, quinze anos de idade, mais um delinquente solto nas ruas. É isso o Brasil. Alguém precisa pôr ordem nessa bagunça. (Buarque, 2019: 152)

Com essas frases curtas, com esse ritmo quase sincopado, a descrição de uma cena de violência urbana parece tornar-se uma denúncia ofegante do clima nefítico que se respira na sociedade brasileira por parte de uma testemunha afastada, aprovando de longe o castigo do jovem ladrão e a volta à ordem. Logo depois, porém, aquela gente longínqua é identificada de perto se tornando esta gente:

Entrementes a do corpo bem-feito deixa a areia amparada por um velho sacana. São interpelados no calçadão por outro senhor, que a tudo assistiu impassível. O senhor impassível sou eu, Duarte. A gostosa e a Rosane e o sacana é o Fúlvio Castello Branco. (Buarque, 2019: 152)

A distância se torna proximidade (“cadê meu binóculo?”), transformando as figuras anônimas em personagens do romance e interpelando a consciência do protagonista e autor do livro pela indiferença com a qual assiste ao roubo e ao castigo do “galalau” — numa evidente autocrítica pela impossibilidade do sujeito-autor diante de uma realidade fora de qualquer norma, embasada não na força da lei e sim na lei da força.

Um quadro social, então, onde ninguém se salva, nem mesmo o jovem preto, mas que corresponde, na visão de Chico, à realidade histórica na qual se encontra um Brasil machucado pela injustiça social, pela riqueza e a sacanagem de poucos e a miséria e a ilegalidade obrigatória de muitos. Fazer história através da literatura significa, mais uma vez — para utilizar uma bela imagem drummondiana (Andrade: 734-35) —, desenterrar com os dedos ensanguentados os cacos acuminados de uma realidade recalcada, de uma solidariedade enterrada, para tentar recompor e dar forma a um presente em frangalhos, a uma comunidade que perdeu qualquer noção do que deveria ser o comum, ou seja, o ser com e através dos outros.

Dar conta desta ausência do *mitsein* significa tentar o fazer retratando as faltas e as falhas de uma sociedade que não acrescenta, mas subtrai com força e sem remorsos aquilo que pertence ao corpo da nação. Os emblemas dessa privação agressiva e autoritária dos direitos são, em *Essa gente*, os “castrati”: figuras que aparecem no presente polimorfo e polifônico da narração, mas que são, ao mesmo tempo, os protagonistas do primeiro romance escrito por Duarte e o único dele que teve um grande êxito comercial.

Que *O Eunuco do Paço Real* seja um romance histórico e que as (des)aventuras dos dois meninos favelados, Everaldo e Ezequiel, sejam relatadas no hoje de uma cidade marcada pela supressão física dos direitos, mostra mais uma vez como a escrita de Chico atua sempre sobre dois planos temporais, o do passado e o do presente, realizando uma espécie de genealogia da violência e da discriminação da qual o próprio Duarte — escritor

impotente e “castrato” nas suas ambições de se tornar um autor célebre — é personagem agente e agido.

Numa sociedade, de resto, que deu as costas ao comum, até o hino nacional não é símbolo de unidade, mas de segregação e de discriminação, como na cena, fortemente satírica, de um marginal como Ezequiel da Babilônia cantando o hino e “extasiando”, com a sua execução e na sua exceção, um público de governadores e ministros reunidos no Palácio Guanabara (Buarque, 2019: 85). O comentário de Duarte a esta notícia é, mais uma vez, significativo da relação complexa entre história, crônica e literatura, entre realidade e ficção:

É corriqueiro que notícias na imprensa originem relatos ficcionais, mas o vice-versa não fica muito atrás. Falo por mim, que não pretendo escrever sobre cavaleiros templários, mas a cada vez que os jornais mencionam cantores castrados, me sinto talhado na carne. Não custava nada citar de passagem o meu livro de estreia, o romance histórico *O Eunuco do Paço Real*, que tratava do assunto muito antes de os castrati andarem em voga no Brasil. (Buarque, 2019: 86)

Aquilo que Duarte reclama — sentindo-se, de modo significativo, também ele “talhado na carne” — é o papel e a função de uma literatura que reconstrói a história se confundindo com ela e produzindo uma ficção que chega a se tornar crônica, até se converter em espelho negro da realidade.

A obra literária dispõe, aliás, de outros meios para desenterrar o passado e o devolver como ele, talvez, nunca foi. E a prova disso são dois contos incluídos em *Anos de chumbo*: “Copacabana” e “Para Clarice Lispector, com candura”. Textos, ambos, pelos quais circulam não pessoas envolvidas nessa vida injusta, mas fantasmas de pessoas que cruzaram a vida real ou imaginada do autor, como Clarice ou como muitas estrelas do cinema e da literatura. Porque é esta a outra possibilidade de reescrever a história escrevendo uma obra de ficção: utilizar a fantasmagoria para fugir à contundência de uma realidade degradada, montar, em suma — na definição da genealogia nietzscheana dada por Foucault —, “um grande carnaval do tempo em que as máscaras nunca acabam de voltar” (Foucault: 168).

Nessa história que não é histórica, ou pelo menos, não o é na forma de uma montagem consequencial de eventos Chico se move com grande liberdade, variando os pontos de vista e embaralhando as cartas, num jogo de que ele tem sempre em mãos os fios, surgindo às vezes pelas costas dos personagens (o jovem apaixonado por Clarice é evidentemente uma sombra da autor real) ou se escondendo atrás deles para denunciar, em modo anônimo e aparentemente asséptico, fatos hediondos e comportamentos asquerosos — como no caso do conto “Meu tio”, no qual a adolescente violada parece aceitar sem queixas o seu papel de objeto de desejo, de boneca sexual que lhe atribuem tanto o tio quanto os seus pais.

O exemplo, talvez, mais claro dessa constante manipulação da realidade, dessa contínua oscilação entre descrição dos eventos e inscrição do autor na sua prosa, entre, enfim, história e estória a encontramos, a meu ver, no último conto que dá o título ao livro *Anos de chumbo*. Assim, de fato, começa a estória:

Em 9 de maio de 1971 a cavalaria do exército confederado atravessou o rio Tennessee sob o comando do general James Stuart, que ato contínuo apontou seus canhões contra o forte Anderson. (Buarque, 2021: 155)

Tudo nesse início parece deslocado ou fora de sentido, descrevendo a história de um cerco durante a guerra de secessão americana, mas datada mais de um século depois, isto é, no momento em que se dá a sua reconstrução por parte de um menino jogando com os seus soldadinhos de estanho ou de chumbo.

Aos poucos, todavia, vamos descobrindo: que o menino é aleijado por ter contraído a poliomielite; que o pai é um militar atuando como carcereiro e torturador num quartel (presumivelmente no Rio de Janeiro); que a mãe transa com um major, superior direito do marido que, por sua vez, não consegue ir além de capitão; que o pai bate com frequência na sua mulher, mas não por causa da traição dela e sim pela frustração de não avançar na carreira militar, apesar da sua dedicação à causa da ditadura.

Este desvelamento progressivo passa por várias etapas — entre as quais a descrição crua das torturas aplicadas pelo capitão aos presos políticos — desenhando um ambiente de malvadeza e de enganos, olhado, todavia, na perspectiva de um menino solitário

rodeado por uma atmosfera de violência. Temos, nesse sentido, dois mundos paralelos e, ao mesmo tempo, entrecruzados: o microcosmo do garoto, povoado, como vimos, por batalhas imaginadas e o macrocosmo no qual atuam os adultos, também eles empenhados numa batalha contra “prisioneiros de guerra, criminosos que tinham sangue de verdade nas mãos” (Buarque, 2021: 160).

A relação entre as duas dimensões (a real e a convencional) se torna, aliás, ainda mais evidente quando também o menino, depois de uma imaginária “batalha sangrenta” entre os seus soldadinhos, não tem, por seu lado, “paciência para cuidar dos feridos” e muito menos “dos mortos espalhados” debaixo da cama (Buarque, 2021: 163), enquanto, por outro lado, os adultos defendem “uma drástica redução das despesas com alimentação, vestuário e atendimento sanitário dos detentos” — vistos como “prisioneiros inflexíveis, como que feitos de estanho”, numa curiosa e hedionda identificação entre brinquedos e pessoas reais, entre o filho que finge as batalhas e o pai que conduz uma batalha suja mas real (Buarque, 2021: 164).

Voltamos, assim, aos dois modos de encarar a história: por um lado, a atitude do colecionador acumulando os seus militares de chumbo para reconstruir eventos bélicos do passado, revividos e recolocados num presente que é, também ele, de violência e sangue; pelo outro, o macrocosmo dos anos de chumbo, o presente da repressão por parte dos militares, onde circulam tanto os fantasmas dos detidos, das vítimas sem nome, quanto dos seus carrascos reais que ficam, também eles, sem nome — sendo identificados apenas pelo grau militar. Duas instâncias temporais que se sobrepõem e se entrelaçam, se espelhando num jogo e em joguetes que, segundo Giorgio Agamben, são “o Histórico em estado puro”. Acompanhando, com efeito, as sugestões do filósofo italiano:

O brinquedo é uma materialização da historicidade contida nos objetos, que ele consegue extraír por meio de uma manipulação particular. Enquanto, na verdade, o valor e o significado do objeto antigo ou do documento é função da sua antiguidade, ou seja, do seu presentificar e tornar tangível um passado mais ou menos remoto, o brinquedo, desmembrando e distorcendo o passado ou miniaturizando o presente [...] presentifica e torna tangível a temporalidade humana em si, o puro resíduo diferencial entre o “uma vez” e o “agora não mais”. (Agamben: 87)

Aquilo que o menino aleijado faz — e Chico com ele — é, então, reativar de forma arbitrária o passado, o confinando num jogo no qual se espelha o presente. Um presente, aliás, colocado num tempo recente — aquele dos anos 70 do século passado — que infecta, com a sua carga de autoritarismo e violência, a história brasileira na sua totalidade.

Desse conluio de tempos — o passado reconstruído e revivido por meio dos objetos-brinquedos e o presente atravessado pelos fantasmas das vítimas, pelos *absents de l'histoire* — o que se depreende é um sentido global da história, no qual também o presente da escrita encontra a sua polêmica razão de ser, se vingando simbolicamente daquele passado que, na conclusão do conto, o menino tranca atrás de si, ateando fogo (involuntariamente?) no seu apartamento e matando, assim, os seus pais que não conseguem fugir por causa da porta fechada.

“Matar os pais” deveria significar, no fundo, abandonar a convenção do jogo para agir e fazer experiências no mundo real, entrando, assim, na idade adulta e cancelando, com o fogo, a memória dos anos de chumbo. Se isso não se deu, se o menino afetado pela poliomielite, assim como o Brasil aleijado pela ditadura, não conseguiram se livrar das marcas doentias do passado é porque a infecção se enraizou a fundo no corpo da nação. Uma nação, portanto, que continuou a manquejar, remexendo nas cinzas de um passado que não morreu e trazendo novamente à luz o vírus da intolerância e da ferocidade.

Compreender a falsa e claustrofóbica normalidade de uma família durante os anos de chumbo significa, nesse sentido, compreender como o presente continua sendo habitado por uma sociedade injusta que não conseguiu sair do estado de exceção imposto pela ditadura militar. A gente, essa gente é o resto infecto daquela outra gente que perpassou pelos anos de chumbo; é a deriva histórica do que foi e que, apesar de tudo, continua sendo, não permitindo que a convenção de um jogo de soldadinhos consiga reinventar a realidade, se salvando de um tempo férreo e militarizado, dominado pelos Tios e pelos Castellos Brancos — um tempo, enfim, em que o “uma vez” não se transforma num “agora não mais”, como indicado por Agamben, mas num “ainda agora”, ou seja, num presente sujado por um passado que não passou.

Porque é esse o mundo de hoje, é essa a gente para a qual Chico Buarque não vê salvação alguma, senão recorrendo à fantasmagoria, à (re)construção irônica e, ao mesmo tempo, onírica de um passado ilusório, povoado por pessoas inexistindo na sua efetiva existência.

REFERÊNCIAS

- AGAMBEN, Giorgio. *Infância e história: destruição da experiência e origem da história*. Belo Horizonte: Ed. UFMG, 2005.
- ANDRADE, Carlos Drummond de. “Coleção de cacos”. In: *Nova reunião*. 2^a ed. Rio de Janeiro: José Olympio, 1985.
- BENJAMIN, Walter. “Eduard Fuchs, il collezionista, lo storico”. In: *L'opera d'arte nell'epoca della sua riproducibilità tecnica*. Torino: Einaudi, 1966, (1^a ed.: “Eduard Fuchs, der Sammler und der Historiker”. In: *Zeitschrift für Sozialforschung*. Herausgegeben von Max Horkheimer, 1937).
- BUARQUE DE, Chico. *Essa gente*. São Paulo: Companhia das Letras, 2019.
- _____. *Anos de chumbo e outros contos*. São Paulo: Companhia das Letras, 2021.
- CERTEAU, Michel de. “L'absent de l'Histoire”. In: *Histoire et psychanalyse entre science et fiction*. Paris: Gallimard, 1987.
- _____. *L'écriture de l'histoire*. Paris: Gallimard, 2002 (1^a ed.: *idem*, 1975).
- FOUCAULT, Michel. “Nietzsche, la généalogie, l'histoire”. In: *Hommage à Jean Hyppolite*. Paris: Presses Universitaires de France, 1971.

Ettore Finazzi-Agrò, professor titular aposentado de literatura portuguesa e brasileira na Sapienza Universidade de Roma. Publicou livros sobre Fernando Pessoa, Clarice Lispector e Guimarães Rosa. Além de quase duzentos ensaios, é ainda autor do *livro Entretempos: Mapeando a história da cultura brasileira* (2013). Em 2014 foi nomeado doutor Honoris causa pela Unicamp.

UMA MULHER DESCONCERTANTE E UM BICHO PENSATIVO. CHICO BUARQUE LEITOR DE CLARICE LISPECTOR

<http://dx.doi.org/10.11606/issn.2237-1184.v0i40p227-248>

Luca Bacchini

RESUMO

Na segunda metade da década de 1960, quando estava no início de sua carreira musical, Chico Buarque conheceu Clarice Lispector. Quase meio século depois, o encontro é revivido em forma de ficção no conto “Para Clarice Lispector, com candura” (2021). Por meio da construção de um sofisticado e desorientador jogo intertextual, o Chico escritor tece uma apaixonada homenagem a Clarice Lispector, resgatando as faltas do jovem artista que, na época, embora conhecesse a grande escritora, ainda ignorava a beleza de sua obra literária.

PALAVRAS-CHAVE: Chico Buarque, Clarice Lispector, intertextualidade, autobiografia ficcional, bolsonarismo.

ABSTRACT

In the second half of the 1960s, when Chico Buarque was at the start of his musical career, he was introduced to the famous writer Clarice Lispector. Almost half a century later, their encounter is relived, in fictional form, in the short story “Para Clarice Lispector, com candura” (2021). Through the construction of a sophisticated and disorienting intertextual game, Buarque weaves a passionate tribute to Lispector, redeeming the faults of the young artist, who, at the time, was still unaware of the beauty of her literary work.

KEYWORDS: Chico Buarque, Clarice Lispector, intertextuality, fictional autobiography, bolsonarismo.

A publicação de *Anos de chumbos e outros contos* poderia aparecer como uma anomalia na produção de Chico Buarque. Em primeiro lugar, porque marca o fim da alternância entre literatura e música que, como uma regra não escrita, foi diligentemente respeitada nos últimos trinta anos, a partir do romance *Estorvo*, de 1991. Uma regra que, com o tempo, sempre garantiu continuidade, criatividade e qualidade: a transição de um campo artístico para outro implicava uma metamorfose do autor que se transformava de músico em romancista e vice-versa, obtendo um efeito regenerativo a cada vez. “Quando termino um livro, eu não quero mais saber daquele livro, eu preciso de distância da literatura”, explicava Chico em uma entrevista (BUARQUE, 2009).

De acordo com esse princípio, após a publicação do romance *Essa gente*, em 2019, era o momento de lançar um disco, mas a transição para a música não aconteceu. Além disso, há também um segundo elemento de dissonância, pois, mesmo que Chico tivesse decidido não abandonar a literatura, seu próximo trabalho deveria ter sido um romance, e não uma coletânea de contos. *Anos de chumbo*, entretanto, não representa totalmente uma estreia. É verdade que se trata de sua primeira coletânea de contos, todos eles inéditos, mas, ainda assim, não é a primeira vez que Chico se confronta com um gênero de escrita curta. Sua estreia literária se deu com um conto, “Ulisses”, publicado em 1966 no *Estadão* e, alguns meses depois, na revista *Manchete* e, no final do mesmo ano, incluído no songbook *A banda*.

Como explicar, então, a interrupção de um ritmo de produção artística já bem estabelecido que já durava quarenta anos e a aposta num gênero literário alternativo àquele habitualmente cultivado com sucesso? A resposta para uma mudança tão repentina, talvez, pode ser encontrada nas transformações igualmente inesperadas introduzidas pelas contingências do presente. *Anos de chumbo* foi lançado em outubro de 2021. Algumas semanas antes, a editora Companhia das Letras apresentava o livro como um “labirinto de surpresas” com “alusões ocasionais à barbárie do presente” (COMPANHIA, 2021). O cenário político e social do Brasil era de fato aterrorizante. O país passava por uma das piores crises da história republicana, liderado por um governo que enfrentava a emergência pandêmica alternando profunda incompetência com ostensiva irresponsabilidade.

Dessa crise, *Anos de chumbo* é uma testemunha, mas também consequência, produto, resultado. Dois fatores exerceram um papel decisivo no processo criativo: por um lado, o isolamento imposto pela pandemia, que não permitia as formas de troca, agregação e sociabilidade entre os músicos que são imprescindíveis para a produção de um disco; por outro, a urgência e a necessidade que, ainda assim, permanecem para o artista de se manifestar e se comunicar. Em situação emergencial, escrever um livro de contos pode ser interpretado como um bom compromisso entre o disco e o romance. Uma história curta tem o imediatismo da música, porém sua escrita é um trabalho solitário. E, no final das contas, a estrutura de *Anos de chumbo* poderia se assemelhar à de um disco de Chico Buarque: oito unidades independentes e interconectadas, com um destaque que dá título a toda a obra e que aqui é colocado no final, como se todas as outras devessem fluir idealmente para dentro dele.

A expressão “anos de chumbo”, como sabemos, refere-se a um período específico da história do Brasil, o dos seis anos (1968-74) em que a ditadura civil-militar praticou as mais duras formas de censura e repressão; os contos, no entanto, são quase todos ambientados nos dias atuais. Neles, o passado e o presente não se contrapõem, mas se unem e se sobrepõem. Há um fio de continuidade que é garantido pela persistência de um impulso autoritário que, recuperando um conceito proposto por Umo Eco, podemos definir como “fascismo

eterno", cujas principais características são o culto à tradição, a rejeição ao modernismo, a ação pela ação, a discordância como traição, o medo da diferença, a obsessão pela conspiração, a xenofobia e o desprezo pelos fracos (ECO, 2018).

Em vez de evocar no presente o risco de um retorno improvável ao passado, o título completo *Anos de chumbo e outros contos* sugere que a escória que tornou possível a experiência da ditadura no Brasil nunca parou de circular através de formas camufladas (seus "outros contos"). A denúncia em si do abuso de poder, do legado da cultura patriarcal, do exercício indiscriminado da violência não são mais questões relevantes — e não são mais escandalosas nem atuais —, pois já amadureceu a consciência de sua normalização em uma sociedade apática, acostumada à barbárie e atravessada por tensões não resolvidas, prontas para explodir a qualquer momento.

Na coletânea, a narração é confiada principalmente à primeira pessoa, confirmado um gosto pela contaminação entre a escrita autobiográfica e a ficção que, ao longo dos anos, Chico Buarque vem dominando com crescente maestria. Assim, de forma inevitável, também em *Anos de chumbo* o leitor será tentado a vislumbrar a presença do autor por trás do "eu" do narrador, buscando diferentes "graus" de semelhança em um percurso inteiramente subjetivo (LEJEUNE, 1986, p. 25). Será que o autor também dirige um Pajero 4x4 branco? Será que ele já conheceu Pablo Neruda? Será que ele possui um sítio na Mantiqueira? Haverá dois primos de Campos em sua família? Será ele o homem que costumava fazer caminhadas à beira-mar no Leblon?

Dos oito contos, apenas dois são escritos em terceira pessoa. "O passaporte", em que o grande artista que viaja por Paris já é um personagem ostensivamente autorreferencial; e "Para Clarice Lispector, com candura", referindo-se à escritora que Chico Buarque, quando jovem, chegou a conhecer, como muitos leitores devem saber. A partir dessa exceção referente à voz narrativa, poder-se-ia inferir que, quando há um risco maior de a ficção coincidir com a realidade, tenta-se distanciar-se recorrendo mais cautelosamente à terceira pessoa — "as narrativas impessoais" de que fala Lejeune em relação ao "romance autobiográfico" (*Idem*, p. 25). Prudência e distância, no caso do conto "Para Clarice Lispector, com candura", também poderiam ser notados no título, na curiosa

escolha de incluir o nome completo da escritora e, assim, renunciar a um tratamento de maior intimidade que vigorava na realidade.

O primeiro encontro entre os dois pode ser reconstruído graças ao testemunho de ambos. Do lado de Chico, temos um depoimento em vídeo registrado em 2006, no qual ele mostra que ainda guarda uma lembrança vívida daquele dia:

Lembro muito bem do meu primeiro encontro com a Clarice. Foi no Antônio's que era um restaurante bar aqui no Rio. [Foi em] 66, 67, o ano não lembro exatamente. Mas a entrada dela no Antônio's foi algo inusitado. As pessoas não esperavam ver a Clarice lá. Eu não esperava e as outras pessoas que estavam comigo. Por aqui o Antônio's era isso, era quase um antro da boemia, bebia-se muito e tal. E a Clarice surgiu lá como um ser exótico, e ela já tinha um pouquinho disso porque era muito bonita com traços quase orientais, maçãs salientes e ela era muito reclusa, quase não saia de casa, saía muito pouco. Foi surpreendente (BUARQUE, 2006).

Difícil imaginar que a famosa escritora interromperia sua vida de clausura para ir até aqueles que, ao contrário dela, viviam quase fora de casa e faziam do bar sua residência. Por isso o episódio gerou um compreensível transtorno coletivo entre os presentes, entrando a pleno direito na memória coletiva do Antônio's: “Me lembro dela entrando e do impacto que causou em mim e nas pessoas que estavam em volta e nas pessoas que a conheciam melhor, há mais tempo, como o Vinícius. ‘A Clarice veio! A Clarice veio!’ Lembro de alguns dias depois que a gente ainda comentava” (BUARQUE, 2006).

O “exotismo” de Clarice não era um fator apenas estético. A mudança do apartamento do Leme para o “antro da boemia” a colocava em contato com uma esfera cultural que lhe era quase totalmente estranha, como a do samba e da música popular. Não que ela não gostasse de música. A música era uma presença constante em sua vida e trabalho, como ela mesma enfatizou repetidamente: “Tudo

o que fico sendo ou agindo ou pensando tem acompanhamento musical" (LISPECTOR, 2019, p. 67). No entanto, sua abordagem musical era altamente seletiva. Limitava-se a um gênero, o da música clássica, e a alguns poucos compositores, como lembra seu filho, Paulo Gurgel Valente:

Ela estava sempre ouvindo música. Havia sempre uma música tocando ao nosso redor. Diria que Beethoven era um dos preferidos. Mas também Rachmaninov. Às vezes, era algo mais leve, como Chopin ou Debussy. Minha mãe tinha seus discos, mas gostava também de ouvir música no rádio, pois no Brasil havia uma emissora de música clássica muito boa. Música popular, pelo contrário, nunca se ouvia em casa (VALENTE, 2021, p. 128).

A presença de Clarice no bar Antônio's foi propiciada, na verdade, por razões profissionais e bastante pragmáticas. Em 1967, ela recebeu uma proposta para trabalhar como repórter no *Jornal do Brasil*. Foi um trabalho que aceitou por necessidade, embora com não pouca reticência, em um momento de estagnação profissional (MOSER, 2009, p. 351). "Além de ser neófita no assunto [escrever crônicas], também o sou em matéria de escrever para ganhar dinheiro" (LISPECTOR, 2020, p. 30), confessou aos leitores em um de seus primeiros textos publicados. Parte do trabalho era por encomenda e envolvia também a realização de entrevistas com personalidades e rostos conhecidos da época. Entre os nomes mais cobiçados estava o do jovem compositor Chico Buarque, que havia se tornado a "unanimidade nacional" após o sucesso estrondoso da música "A banda".

Clarice, portanto, foi ao Antônio's um pouco como uma repórter à espreita de celebridades. Na ocasião mencionada por Chico Buarque, ela não realizou uma entrevista, mas a incursão rendeu uma pequena crônica que foi publicada em 4 de fevereiro de 1968 com o título inequívoco de "Chico Buarque de Holanda". O encontro era apresentado por Clarice como casual: "Entrei num restaurante com uma amiga e logo deparei com Carlinhos de Oliveira, o que me deu alegria. Olhei depois em torno. E quem é que eu vejo? Chico Buarque de Holanda" (*Idem*, p. 86).

A abordagem sobre Chico não é a eufórica da admiradora ávida, que sabe de cor todas as canções de seu ídolo. A música nem sequer é mencionada. Clarice parece se relacionar desde o início como se fosse uma espécie de mãe compassiva e protetora, instintivamente capaz de perceber a fragilidade de quem está à sua frente: “Chico é lindo e é tímido, e é triste. Ah, como eu gostaria de dizer alguma coisa — o quê? — que diminuísse a sua tristeza” (*Idem*, p. 86). É uma tristeza que Clarice percebe como expressão de hipersensibilidade em relação ao mundo e com a qual, inevitavelmente, se identifica e que usa para identificar pessoas semelhantes a ela sem, no entanto, conseguir explicar sua origem: “Também achei Carlinhos triste. Perguntei: por que estamos tão tristes? Respondeu: é assim mesmo” (*Idem*, p. 87). A ideia de convidar Chico Buarque para uma entrevista em sua casa teria surgido mais tarde, de forma lenta e espontânea, ditada pelo desejo de uma mãe de surpreender seus filhos, eles sim grandes admiradores do artista do momento:

Contei a meus dois filhos com quem eu estivera. E eles, se não me respeitam mais, ficaram boquiabertos. Então eu tive uma ideia e não sei se ela irá adiante; se for, contarei a vocês. Era chamar Chico e Carlinhos para me visitar em casa. Eu os verei de novo, e sobretudo meus filhos os verão. Falei dessa ideia e um de meus filhos disse que não queria. Perguntei por quê. Respondeu: porque ele é uma personalidade (*Idem*, p. 86-87).

Na semana seguinte, novamente na mesma coluna do *Jornal do Brasil*, Clarice volta ao assunto como se movida pela necessidade de esclarecer sua posição e afastar o risco de ser mal-interpretada. Trata-se de um texto de poucas linhas, novamente intitulado “Chico Buarque de Holanda”, em que dessa vez ela, de maneira um tanto surpreendente, se dirige diretamente a Chico, acrescentando mais elementos sobre o motivo do convite:

Eu poderia dizer isso pessoalmente mas tive medo de me emocionar. Você sabe que não me seria difícil convidar o que se chama de personalidades para a minha casa. Mas não foi por você

ser uma personalidade que chamei. Convidei porque, além de ser altamente gostável, você tem a coisa mais preciosa que existe: a candura. Meus filhos têm. E eu, apesar de não parecer, tenho candura dentro de mim. Escondo-a porque ela foi ferida. Peço a Deus que a sua candura nunca seja ferida e que se mantenha sempre (LISPECTOR, 2020, p. 89-90).

Haveria, acima de tudo, a percepção de uma forte afinidade emocional subjacente ao convite. É como se, em retrospecto, Clarice percebesse que a tristeza a que se referiu no primeiro encontro (“por que estamos tão tristes?”) nada mais era do que um sintoma externo de uma profunda “candura” subjacente na alma de ambos.

Um mês depois, Clarice, com uma satisfação maldisfarçada, dirige-se novamente a Chico para retificar a presença de uma afinidade entre eles. Relata a carta de uma jovem leitora do Rio Grande do Sul que lhe atribuía o dom da mesma “candura” a que se referira na crônica anterior: “Você também tem candura, que se percebe ao ler uma só linha sua” (*Idem*, p. 103). A moça dizia sentir uma grande afinidade com Clarice, especialmente porque ela havia escrito em suas colunas sobre Chico Buarque, por quem, segundo ela, ambas tinham “uma inclinação enorme” (*Idem*, p. 103). Sempre preocupada em evitar possíveis mal-entendidos, Clarice fazia questão de especificar que sua admiração por Chico era diferente daquela da leitora: “Ela, Chico, não entendeu que você não é meu ídolo: eu não tenho ídolos” (*Idem*, p. 103). Imediatamente depois, quase temendo que sua retificação também possa ser mal-interpretada, ela acrescentava que está “feliz de ouvir quinhentas vezes em seguida A Banda” e confessava que um dia até começou a dançar com seu filho (presumivelmente não em sua casa, onde a música popular brasileira era quase proibida) (*Idem*, p. 103)¹. Sua admiração, todavia, não ia além: “Mas é só, meu caro amigo” (*Idem*, p. 103).

Entre confissões e correções, afirmações e retratações, a crônica se encerrava com uma inesperada explosão de vaidade e frivolidade por parte de Clarice, que, abandonando cautelas e inibições, se despedia da leitora, tentando, de

¹ Em uma de suas últimas entrevistas, Clarice Lispector apontará “A Banda” como sua música preferida, junto com “O pássaro de fogo”, de Stravinsky. Cf. Teresa Monteiro. *À procura da própria coisa. Uma biografia de Clarice Lispector*. Rio de Janeiro: Rocco, 2021, p. 81.

forma lúdica, provocar a sua inveja e a das inúmeras admiradoras de Chico: “Vou lhe contar um segredo a propósito de beijo. Numa quarta-feira, às 11 e 30 da noite, dei um beijo hippie em cada rosto de Chico Buarque, nas dimensões de 7x4 centímetros, com batom cor de carmim” (*Idem*, p. 103).

Clarice só voltou a escrever sobre Chico três anos depois, em junho de 1971, em uma crônica em que relatava a visita dele à sua casa e a conversa que se seguiu. A lacuna temporal entre a data da publicação e o momento da narração tornava o texto anacrônico. A imagem do tímido e ingênuo “bom moço”, autor de “A banda” que descrevia Clarice, já havia sido substituída pela imagem engajada e divisiva do artista exilado em Roma, autor de *Roda viva* e, mais tarde, de “Apesar de você”, que em maio daquele mesmo ano havia sido proibida pela censura.

Em consonância com as três crônicas anteriores, Clarice parece empenhada na tentativa de interpretar a personalidade de Chico, como se ela escondesse algo elusivo, indecifrável, misterioso, que não podia ser definido objetivamente, mas apenas intuído e percebido. Clarice só conseguia encontrar uma síntese no reino do fantástico e do imaginário: “Não é um garoto, mas se existisse no reino animal um bicho pensativo e belo e eternamente jovem que se chamassem garoto, Francisco Buarque de Holanda seria dessa raça montanhosa” (*Idem*, p. 457). Pureza, ingenuidade e uma certa melancolia são os aspectos que mais a fascinavam em Chico, além de seu talento artístico inato: “Nasceu com a estrela na testa: tudo lhe correu fácil e natural como um riacho de roça. Para ele, criar não é muito trabalhoso” (*Idem*, p. 457-458). Grande parte da conversa diz respeito ao processo criativo e, em determinado momento, Clarice fez um pedido a Chico, como se quisesse testar suas qualidades: “Pedi-lhe que fizesse assim de improviso um versinho e que, para pô-lo à vontade, eu esperasse na copa. Daí a minutos Chico chamou, rindo: Como Clarice pedisse/ Um versinho que eu não dissesse/ Me dei mal/ Ficou lá dentro esperando/ Mas deixou seu olho olhando/ Com cara de Juízo Final” (*Idem*, p. 459). O relato da visita termina com um segundo “teste” igualmente desafiador, cujo resultado oferecia a Clarice mais uma confirmação de sua afinidade com Chico: “De brincadeira perguntei-lhe o que era amor. ‘Não sei definir’, disse-me, ‘e você?’ ‘Nem eu’, respondi” (*Idem*, p. 459).

Chico relembra como as entrevistas se transformaram num pretexto para fazer visita a Clarice: “Ela geralmente escrevia crônicas sobre isso e aquilo. Mas ela,

às vezes, fazia umas entrevistas. Fazia por telefone e ela comigo fez, acho mais de uma. E isso, às vezes, era um pretexto pra a gente se ver. Aí comecei a ir pra a casa dela" (BUARQUE, 2006). Foram encontros esporádicos, ocorridos entre 1967 e o final de 1968, dos quais Chico não se esquivou, apesar de Clarice o intimidar fortemente:

Eu me lembro de uma vez em que ela me convidou para jantar e eu pedi amparo ao Vinícius. Vinícius de Moraes tinha uma queda, tinha tido uma queda por ela. Eu perguntei à Clarice se podia levar dois amigos. Eu estava no Antônio's pra variar. Estes dois amigos eram o Vinícius e o Carlinhos de Oliveira. Aí ela falou "Pode trazer, sim, mas já vou avisando que aqui não tem bebida. Na minha casa não tem bebida." Então a gente tentou de beber antes tudo o que podíamos para ir jantar na casa de Clarice. E ali, ficamos lá os quatros conversando. E a conversa não fluía muito. E eu percebi, não era só eu, o próprio Vinícius ficava um pouco intimidado diante dela. E o Carlinhos também. E o efeito do uísque foi passando e nós ali, conversando banalidades. Lembro que, enfim, nada de especial, passando o tempo, passando o tempo. Chegou uma hora, meia noite e tal, ali ela fez questão assim de que já era tarde e fez questão de ser retirar, se recolher. E nós "boa noite", a gente foi embora. Não houve o jantar. Ela convidou para um jantar que não houve. Acho que ela esqueceu, não sei... (*Idem*, 2006)

As lembranças que Chico Buarque guarda de seus encontros com Clarice Lispector constituem a principal fonte de inspiração do conto "Para Clarice Lispector, com candura". Em um primeiro nível de leitura, pode-se argumentar que a história é um exemplo de *autobiografia ficcional*, ou seja, uma reelaboração livre em chave literária de fatos vividos pelo escritor — fatos que conhecemos em parte graças ao testemunho que ele deixou através de uma entrevista vídeo em 2017. Nesse sentido, estamos encarando uma versão extrema da autobiografia como "gênero impuro" (DOSSE, 2022, p. 55) em que o polo imaginativo suplanta a vontade de reproduzir uma experiência real. É uma forma de escrita que não tem

ambição de veracidade, embora contenha elementos verossímeis; não é confiável, mas pretende sê-lo; e, consequentemente, é enganosa.

Já mencionamos como a escolha de narrar em terceira pessoa responde à necessidade de criar a ilusão de distância quando a proximidade e a sobreposição entre o autor e o protagonista seriam maiores. No entanto, trata-se de uma operação de despistagem votada ao fracasso. A história é centrada no relacionamento entre Clarice Lispector e um aspirante a poeta que, inevitavelmente, o leitor estará inclinado a identificar com Chico Buarque. Personagem e autor são ambos jovens e conhecem a escritora mais ou menos nos mesmos anos: Chico, como dissemos, entre 1967 e 68; sua contraparte literária entre 1967 (sabemos que Clarice já escrevia crônicas) e 1969, data que inferimos do fato de *Uma aprendizagem ou o livro dos prazeres* ser definido o “novo romance” de Clarice Lispector (BUARQUE, 2021, p. 116), por intermédio da mãe que dava aulas particulares de pintura para Clarice. Os dois jovens têm personalidades diferentes, mas o que eles compartilham são algumas das circunstâncias que vivenciaram em seu relacionamento com Clarice Lispector.

O embaraço que ela causava e que Chico menciona na entrevista é um tema recorrente no conto. Acima de tudo, sua maneira de olhar deixava as pessoas muito desconfortáveis: “Falava sempre a fitar os olhos dele, e não passando os olhos ao redor como as pessoas costumam fazer quando a mente divaga, buscando uma recordação ou um raciocínio desgarrado. Com esforço ele sustentava o olho em Clarice Lispector” (*Idem*, p. 105-106). Durante uma visita à casa da escritora, o aspirante a poeta gostaria de compensar o constrangimento de um encontro a dois com a companhia de outros convidados, imaginando uma solução semelhante à adotada pelo autor na realidade por ocasião do já mencionado episódio do “jantar sem jantar”: “Para ele uma terceira presença seria bem-vinda, de preferência alguém extrovertido que sentasse ao seu lado, se servisse de café e quebrasse o gelo do silêncio que se fez na sala” (*Idem*, p. 104-105). E nem foi poupar da experiência bizarra de ser deixado sozinho na sala de jantar por sua anfitriã: “Com o anoitecer, sem escutar sua respiração e o folheio de páginas, reparou na poltrona vazia e entendeu que ela o deixara só na sala, se é que não tinha simplesmente saído de casa” (*Idem*, p. 110).

Ao nos aprofundarmos no tecido intertextual do conto, há ainda um segundo nível de interpretação que poderíamos chamar de *emprestimo autobiográfico* e que consiste na rede de relações que a autobiografia ficcional tece com outras formas de escrita autobiográfica de autoria de terceiros. Nesse caso, Chico Buarque complementa suas próprias memórias com aquelas que Clarice relatou em suas crônicas. A busca das correspondências é parte essencial do jogo literário que o autor estabelece com o leitor. O “beijo hippie” que Clarice confessou ter dado em Chico é proposto de forma quase idêntica ao jovem protagonista do conto: “Ela tomou a iniciativa de beijá-lo nas faces, depois o instalou no sofá de dois lugares, sentando-se na poltrona mais próxima” (*Idem*, p. 104). Durante a mesma ocasião, o aspirante a poeta também foi alvo das repentinhas perguntas diretas da escritora: “Clarice Lispector não parava de se remexer no assento, até que lhe perguntou de supetão: para você o que é o amor?” (*Idem*, p. 109). A mesma pergunta, como vimos, é relatada por Clarice em sua crônica escrita em 1971: “De brincadeira perguntei-lhe o que era amor” (LISPECTOR, 2020, p. 459).

Voltemos agora ao título do conto. “Para Clarice Lispector, com candura” não é propriamente um título, mas sim uma dedicatória que exerce a função do título apontando para um destinatário privilegiado. A palavra “candura” é, nessa ótica, uma chave de acesso oferecida aos leitores para ingressar num diálogo a dois do qual, aparentemente, teriam sido excluídos. Ela já havia sido usada por Clarice em suas crônicas para indicar uma característica distintiva de Chico: uma qualidade rara, valiosa, “a mais preciosa que existe”, a mesma que ela encontrava em seus filhos e que, além de pertencer, também considerava sua. Como já foi notado, Clarice ficou encantada com a carta da leitora que lhe reconhecia o dom de candura. Pouco depois, é com base na descoberta de uma sensibilidade comum que Clarice confessa ter tido o impulso de convidar Chico Buarque para visitá-la, dirigindo-lhe o desejo de que sua “candura” permanecesse intacta e de que, ao contrário do que aconteceu com a dela, jamais fosse ferida por ninguém.

Um aspecto que merece ser destacado aqui é que, logo no título do conto, Chico se revela um leitor de Clarice; é como se estivesse dizendo a ela (para a qual o texto é destinado) que o desejo que lhe fora dirigido mais de meio século antes se cumpriu e que a candura do jovem sobreviveu intacta. Ao mesmo tempo, a escolha

da palavra “candura” projeta imediatamente o conto em uma rede de inevitáveis jogos intertextuais com a escrita de Clarice. Na crônica dedicada ao primeiro encontro dos dois no bar do Antônio, Clarice contava que, ao ser apresentada, Chico se declararia seu leitor: “Para a minha surpresa, ele disse: e eu que estive lendo você ontem!” (*Idem*, p. 86). Não sabemos se Chico estava se referindo a uma obra literária de Clarice ou, mais provavelmente, às crônicas escritas para o *Jornal do Brasil*; ou se, quem sabe, foi apenas uma frase circunstancial lançada para agradar. O fato, porém, é que anos mais tarde, em uma entrevista, ele contou que conheceu Clarice sem ter lido sua obra e que essa falta, no fim das contas, talvez tenha sido uma vantagem: “A literatura da Clarice eu fui conhecer mesmo e me apaixonar pela escritora mais tarde... nessa época, não sei se feliz ou infelizmente, porque talvez aumentasse o meu pânico, porque eu ficava realmente um pouco assustado na presença dela” (BUARQUE, 2006).

Na sequência dessa confissão, o conto “Para Clarice, com candura” pode ser interpretado como uma homenagem do escritor Chico Buarque, que, depois de algum tempo, reivindica sua condição de leitor apaixonado e conhecedor da obra de Clarice Lispector. É uma forma, digamos assim, de se desculpar por ter chegado despreparado para a oportunidade privilegiada de conhecer uma grande escritora, em uma condição exatamente oposta àquela em que se apresenta o protagonista do conto, que, ao contrário, “sabia de cor cada vírgula dos romances e contos de Clarice Lispector” (*Idem*, p. 102). Surge aqui, então, uma terceira abordagem interpretativa, que podemos chamar de *intertextualidade celebrativa* e que se concentra na rede de conexões que o conto desenvolve com a escrita de Clarice Lispector, indo além do horizonte das quatro crônicas dedicadas a Chico Buarque e seus encontros.

As pistas estão espalhadas, a começar pelos nomes. O do protagonista não é dado por extenso, mas substituído pelas iniciais I. J., embora saibamos que J. significa Jansen. Essa escolha é principalmente estilística e pode ser interpretada como uma homenagem a uma característica peculiar da escrita de Clarice. Particularmente nas crônicas, em que a necessidade de garantir o anonimato surgia com frequência, encontram-se uma série de personagens disfarçados, como as leitoras H. M., L. de A. e Dra. Maria B., a amiga S. M., o adolescente C. J. e o “não-artista” B. D. (LISPECTOR, 2020, p. 92, 105, 600). A hipótese da homenagem

estilística seria reforçada pela escolha das letras que compõem o nome do protagonista. Observando a posição ocupada no alfabeto, notamos que I e J são subsequentes a G e H, ou seja, às iniciais da enigmática protagonista feminina do mais famoso romance de Clarice Lispector, *A paixão segundo G. H.* No caso do nome da empregada da escritora, entretanto, o jogo intertextual é mais explícito. Mais ou menos na metade da história, o leitor é informado, quase de passagem, que a mulher é chamada de Aparecida: “Pediu para Aparecida lhe trazer os esmaltes de unha [...]” (BUARQUE, 2021, p. 114). O jogo prevê que os leitores mais fiéis de Clarice Lispector saibam que o nome da empregada não é Aparecida e que talvez seja Aninha. Na verdade, há três crônicas nas quais Clarice reflete e tenta explicar essa confusão nominal: “Aninha é uma mineira calada que trabalha aqui em casa. E, quando fala, vem aquela voz abafada. Raramente fala. Eu, que nunca tive empregada chamada Aparecida, cada vez que vou chamar Aninha, só me ocorre chamar Aparecida. É que ela é uma aparição muda” (LISPECTOR, 2020, p. 55).

Nessa altura já deve estar claro que o jogo intertextual proposto por Chico está focado nas crônicas escritas por Clarice Lispector para o *Jornal do Brasil* entre 1967 e 1973, posteriormente reunidas no volume *A descoberta do mundo* (1984). A partir desse vasto, embora limitado, grupo de textos, o resgate que o Chico Buarque leitor de Clarice faz em relação ao jovem artista dos anos 1960 se realiza também por meio dos comentários de I. J. Por duas vezes, o poeta aprendiz demonstrará sua capacidade de detectar as peculiaridades do estilo da escritora, inclusive as preferências lexicais. São observações incisivas que aparecem de repente, como pequenas incisões inseridas no fluxo da história, sempre entre travessões, quase com o objetivo de passar despercebidas. De acordo com I. J., um dos verbos preferidos de Clarice é “visualizar”: “[...] era o seu receio de sem querer baixar a vista e visualizar — ela gostava da palavra visualizar — a mão direita dela [...]” (BUARQUE 2021, p. 105). O segundo caso refere-se a um advérbio: “Inclusive — ela gostava da palavra inclusive — não era de hoje que pensava em lhe telefonar para contar a novidade: trocara de empregada [...]” (*Idem*, p. 111).

Os dois comentários de I. J. são bem fundamentados e revelam a presença de um leitor sensível e preparado. Para além dos dados quantitativos, o que chama a atenção em ambos os casos é o efeito de amplificação causado pela concentração de repetições em poucos parágrafos. Os leitores mais atentos de Clarice Lispector

talvez se lembrem de uma passagem da crônica sem título, publicada em junho de 1971 e que, por uma coincidência que não estarão inclinados a acreditar, antecedeu o último texto que a escritora dedicou a Chico Buarque: “Que se visualize sua brancura macia e perfumada. Depois, que se pense num buquê de rosas vermelhas, príncipe negro: são encarnadas, apaixonadas. Depois, que se visualize um buquê de rosas amarelas, que são, como já escrevi, um grito de alarma alegre” (LISPECTOR, 2020, p. 455, grifo meu). Quanto ao advérbio “inclusive”, os leitores encontrarão um exemplo contundente na crônica “Perdão, explicação e mansidão”, publicada em agosto do mesmo ano: “*Inclusive* perco até a lista de coisas a não perder. A morte é inefável. Mas a vida também o é. *Inclusive* ser é de um provisório impalpável. Consideração também. A criatividade. Isto que estou escrevendo parece um labirinto, mas tem grandes portões de saída. *Inclusive* uma criança chamada Clarice me deu um quadro muito bonito que era um labirinto verde” (*Idem*, p. 476, grifo meu).

O conhecimento das crônicas de Clarice Lispector também possui uma implicação prática para o protagonista, pois é com base nelas que ele tentará esboçar um retrato da personalidade da escritora e, consequentemente, determinar qual comportamento adotar e o que dizer durante seus encontros. A esse respeito, um aspecto que não lhe escapou foi a generosidade de Clarice para com aspirantes a escritores como ele: “já tinha observado como em sua coluna de jornal ela frequentemente felicitava autores desconhecidos que lhe enviavam originais” (BUARQUE, 2021, p. 108). O jornal em questão era obviamente o *Jornal do Brasil*, a coluna a do sábado, e entre os “autores desconhecidos” um caso exemplar é o do jovem Sérgio Fonta, de vinte anos, a quem Clarice dedicou uma crônica inteira transcrevendo um de seus poemas intitulado “O poema da pedra” (LISPECTOR, 2020, p. 442-443). Pode-se acrescentar ainda José Augusto, de São Paulo, que chegou a ver alguns de seus versos citados por Clarice na conclusão de uma crônica (*Idem*, p. 495-496); e também o autor anônimo de estilo hippie a quem ela até arranjou uma editora (*Idem*, p. 485).

Outro aspecto sobre o qual I. J. se debruça é a relação entre Clarice Lispector e a recepção de sua obra, fazendo uma distinção entre a posição dos leitores e a dos críticos: “Em outras crônicas, ela não escondia a vaidade ao ser procurada por jovens leitores que a compreendiam claramente, ali onde alguns críticos

profissionais a consideravam hermética" (BUARQUE 2021, p. 108). A vaidade e a complacência foram seguidas por um sentimento imediato de empatia e afinidade instintiva com os jovens leitoras que provaram compreendê-la e que ela passou imediatamente a considerar suas amigas. É o caso, por exemplo, da já mencionada leitora "muito jovem" e anônima que reconheceu em Clarice a mesma "candura" atribuída a Chico Buarque: "Pois se Chico tem candura, e você acha que eu também tenho, você, minha *amiguinha*, é mil vezes mais cándida do que nós" (LISPECTOR, 2020, p. 103, grifo meu). Um impulso ainda maior Clarice reservou para Inês Kopschitz Praxedes, uma menina de 10 anos, moradora de Niterói, que lhe escreveu uma carta muito carinhosa na qual, após contar sobre seus amigos animais, a absolia de qualquer responsabilidade pela morte da protagonista do livro infantil *A mulher que matou os peixes*: "E agradece-lhe não me considerar culpada, e ter sido absolvida. A senhorita Inês e eu somos *amigas*" (*Idem*, p. 414, grifo meu).

Aos olhos de I. J., essas cartas funcionavam como um alívio para o desgosto causado pelos julgamentos dos críticos que a rotulavam de escritora "hermética". Clarice não raro sinalizava sua frustração diante de uma etiqueta que considerava profundamente injusta e da qual não conseguia se libertar, a ponto de gerar em si dúvidas e inseguranças e um inquieto questionamento do processo de escrita: "Estarei sendo hermética? Porque parece que em jornal se tem de ser terrivelmente explícito. Sou explícita? Pouco se me dá" (*Idem*, p. 438). Ela está convencida de que é a complexidade dos assuntos de que fala que impõe a rejeição da simplificação: "estarei me tornando hermética para os meus leitores? Lamento muito. Eu tenho que dizer as coisas, e as coisas não são fáceis" (*Idem*, p. 245). A menos que a solução paradoxal seja dirigir-se aos adultos como às crianças, já que estas não têm dificuldade em entendê-la: "me chamo de escritora hermética. Como é? Quando escrevo para crianças, sou compreendida, mas quando escrevo para adultos fico difícil? Deveria eu escrever para os adultos com as palavras e os sentimentos adequados a uma criança? Não posso falar de igual para igual?" (*Idem*, p. 94).

Entretanto, nem todas as referências à obra de Clarice Lispector no conto são explicitamente indicadas pelo protagonista. O jogo intertextual que foi concebido é capaz de proporcionar ao leitor desafios mais avançados, um pouco

como um videogame do qual todos podem participar, selecionando o nível mais adequado em relação às suas próprias habilidades. Em um primeiro nível de dificuldade, poderíamos colocar a compaixão de Clarice pelas crianças abandonadas: “se pudesse, alimentaria todas as crianças famintas, abrigaria todas as criaturas abandonadas do Brasil” (BUARQUE, 2021, p. 15). O tema da fome em geral e, em particular, o dos meninos que vivem nas ruas pedindo esmolas é, de fato, repetidamente objeto de reflexão e denúncia em suas crônicas: “Como suportaria eu a manchete que saiu um dia no jornal dizendo que que cem crianças morrem no Brasil diariamente de fome?” (LISPECTOR, 2020, p. 169-170). Em sua primeira crônica, ela visualiza (o verbo favorito que também aqui é usado por Clarice) a cena de uma criança que não consegue dormir porque está com fome: “Não posso pensar na cena que visualizei e que é real. O filho está de noite com dor de fome e diz para a mãe: estou com fome, mamãe. Ela responde com doçura: dorme. Ele diz: mas estou com fome” (*Idem*, p. 21). Poucas semanas mais tarde, Clarice apontava a fome como uma emergência nacional: “Posso desejar intensamente que o problema mais urgente se resolva: o da fome [...] Tal é a miséria, que se justificaria ser decretado estado de prontidão, como diante de calamidade pública” (*Idem*, p. 35-36).

Outras referências às crônicas são mais difíceis de serem desvendadas. Somente os leitores mais devotados à obra de Clarice poderão apreciar o refinamento de certas passagens, como aquela em que I. J. xinga a mãe: “Vá à merda, mãe, reage o filho, numa rara quebra do linguajar escorreito de Clarice Lispector. Vá se foder, diz entre dentes para divertir a mãe [...]” (BUARQUE 2021, p. 121). A questão da polidez linguística da escritora remete a uma das primeiras crônicas em que ela esclarece sua relação com o turpilóquio: “Eu própria não uso palavrões porque na minha casa, na infância, não usavam e habituei-me a me exprimir através de outro linguajar” (LISPECTOR, 2020, p. 39).

Igualmente valiosa é a ironia por trás da referência a Carlos Drummond de Andrade. Clarice estimula I. J. a ler a obra do grande poeta e até intermedia um encontro entre os dois, sem hesitar. Ao contrário, em 1968, ela havia confessado aos seus leitores que telefonava para Drummond com cautela, apenas quando havia um motivo concreto, por medo de incomodá-lo: “Viva muito tempo, Drummond, para que eu possa lhe telefonar como faço uma vez ou outra, sempre

com objetivo certo, senão não teria a coragem de interromper você no seu trabalho" (*Idem*, p. 116). Além da contradição entre o conselho dado e a atitude adotada, há aqui também uma clara divergência entre a biografia do autor e a do protagonista. Com efeito, não sabemos se I. J. conseguirá encontrar Drummond, mas sabemos que Drummond já havia publicado um artigo entusiasmado sobre "A banda" de Chico Buarque, antes mesmo da visita de Clarice Lispector à casa de Antônio, e que os dois acabam se encontrando pessoalmente.

Não deve estranhar que os elementos presentes no apartamento de Clarice também se inserem na lógica de um sofisticado mecanismo intertextual. A presença de duas revistas italianas, "Italian Vogue" (BUARQUE, 2021, p. 104) e, pouco depois, "uma revista de bordo da Alitalia" (*Idem*, p. 109), encontraria sua justificativa em uma referência que, em 1971, Clarice inseriu no final daquela mesma crônica sem título que precede o relato de seu encontro com Chico Buarque e que já mencionamos em relação à sua predileção pelo verbo "visualizar": "Vou ler um pouco. Sobre diamantes. Numa revista italiana que diz: 'Entre as pedras preciosas é [sic] a mais [sic] bela, a mais [sic] procurada, é [sic] a própria ideia de uma pedra preciosa'" (LISPECTOR, 2020, p. 457). Quem sabe se, por sua vez, o "bule" que no conto é colocado ao lado dos manuscritos do protagonista (BUARQUE, 2021, p. 106) vem do universo literário da crônica "Por causa de um bule de bico rachado" (LISPECTOR, 2020, p. 616-618); ou se I. J. decidiu trazer um "buquê de rosas vermelhas" (BUARQUE, 2021, p. 115) para Clarice Lispector depois de saber das rosas que ela estava recebendo dos leitores de suas crônicas: "O *Jornal do Brasil* me está tornando popular. Ganho rosas" (LISPECTOR, 2020, p. 62); ou se foi movido pelo ciúme das muitas rosas que Tiago Dantas deu a Clarice em Paris: "San Tiago descobriu nas esquinas de Paris as primeiras vendedoras de flores. Não posso dizer quantas rosas ele comprou para mim" (*Idem*, p. 75).

Perseguindo obstinadamente as pistas, mesmo o leitor mais preparado entenderá em algum momento que o desafio intertextual se desenvolve sem prever soluções finais e definitivas. E, em algum momento, surgirá a dúvida de que o objetivo do jogo é, de fato, alcançar uma condição de perplexidade vertiginosa e incerteza generalizada, na percepção de que as pistas podem estar em qualquer lugar. Essa talvez seja a expressão mais ambiciosa da redenção que o escritor Chico

Buarque fez do jovem compositor dos anos 1960, isto é, inserir no conto referências intertextuais falsas, mas tão fiéis à escrita de Clarice Lispector que até mesmo os leitores mais experientes poderiam erroneamente considerá-las autênticas e atribuí-las à escritora. E assim, nesse sentido, o destino do autor Chico Buarque acaba repetindo o do protagonista da história, já que, para ambos, imitar a escrita de Clarice Lispector se torna a forma mais alta de homenagem.

Em um salto temporal de cerca de meio século, encontramos I. J., já idoso, passando seus dias “trancado no quarto” em frente ao computador e sempre sob o olhar atento de sua mãe (BUARQUE, 2021, p. 118). Com atenção maníaca, ele monitora a existência póstuma de Clarice Lispector na internet, reclamando das omissões, das traduções ruins e das inúmeras falsidades que agora circulam desafrontadamente sobre ela: “Pior, contudo, é quando proliferam matérias a respeito dela, onde ele sempre esbarra em imprecisões e graves equívocos que o obrigam a se dirigir aos jornais, solicitando retificações em cartas que nunca são publicadas” (*Idem*, p. 119). Mas na criação desse fantasma literário, I. J. também é cúmplice. Nesse ínterim, de fato, sua admiração e paixão juvenil por Clarice Lispector transformaram-se em uma obsessão senil, à qual ele dá vazão compondo poemas em nome da escritora que não está mais entre nós: “Seu consolo são os poemas em prosa que ele escreve e faz circular na rede com a assinatura dela” (*Idem*, p. 120). Uma obsessão que se insere também em um momento de particular superexposição da figura de Clarice Lispector. É oportuno lembrar que *Anos de chumbo* saiu em 2021, ainda na esteira do centenário de nascimento da escritora e das várias tentativas de reapropriação e releitura que as efemérides costumam acarretar.

Nas páginas finais, o jogo intertextual proposto por Chico Buarque consegue surpreender novamente, lançando um olhar crítico sobre a sociedade contemporânea que esclarece a razão de ser desse conto dentro da antologia. Preocupada com o isolamento de seu filho idoso, Maria Jansen se entrega a uma série de conjecturas. Imagina a possibilidade de que, num futuro próximo, I. J. decida viver com uma mulher e que fará dela uma avó: “ele ainda está em tempo de encontrar uma mulher nova que lhe dê um ou dois filhos” [*Idem*, p. 120]. Ou, quem sabe, que a mesma coisa em companhia de um homem: “Se fosse o caso, Maria Jansen até faria gosto de receber em casa um homem como companheiro de seu

filho, com direito à adoção de um casal de gêmeos" (*Idem*, p. 120-121). Já no que diz respeito ao presente, ele não exclui a hipótese de que possa sair à noite vestido de Clarice Lispector: "Veja lá, filho, ela diz, veja lá se não vai para a rua vestido de Clarice Lispector" (LISPECTOR, 2020, p. 121).

A desarmante naturalidade com que a mulher "que se gaba de ser moderna aos noventa e tantos anos" (BUARQUE, 2021, p. 121) apresenta as várias possibilidades no que diz respeito até mesmo à orientação sexual de seu filho, assume um valor quase revolucionário no contexto socio-político de 2021, quando *Anos de chumbo* foi publicado. Tempos em que o Brasil era liderado por um presidente que afirmava "preferir um filho morto em acidente a um homossexual" (BOLSONARO, 2011) e que defendia um modelo de comunidade em que "Joãozinho seja Joãozinho a vida toda" e "Mariazinha seja Maria a vida toda" (BOLSONARO, 2022).

I. J. será livre para amar qualquer pessoa sabendo que, seja qual for a sua escolha, sua mãe sempre continuará a amá-lo. Se o jovem Chico de "A banda" admitia que não sabia definir o amor, o Chico maduro de *Anos de chumbo* nos lembra que o amor nunca deve ser definido. E, mais uma vez, Clarice Lispector concordaria, com candura.

REFERÊNCIAS

- BOLSONARO, Jair. In: Ananda Portilho, "Bolsonaro adota fala homofóbica em evento evangélico" *Folha de S. Paulo*, 13 de julho de 2022.
 Disponível em: <https://www1.folha.uol.com.br/poder/2022/07/bolsonaro-adota-fala-homofobica-e-defende-que-joaozinho-seja-joaozinho-a-vida-toda.shtml>
 Acesso em: 7 set 2024.
- BOLSONARO, Jair. In: "Bolsonaro: prefiro filho morto em acidente a um homossexual". *Terra*, 8 de junho de 2011. Disponível em: <https://www.terra.com.br/noticias/brasil/bolsonaro-prefiro-filho-morto-em-acidente-a-um-homossexual,cf89cc00a90ea310VgnCLD200000bbcceb0aRCRD.html>. Acesso em: 7 set 2024.

- BUARQUE, Chico. In: Roberto de Oliveira (dir.), *Uma palavra*, EMI, 2006.
- BUARQUE, Chico. In: Ligia Braslauskas, Anaísa Catucci, Teresa Chaves. “Não sei se Guimarães Rosa é melhor que João Gilberto”, *Folha de S. Paulo*, 3 de julho de 2009.
- BUARQUE, Chico. *Anos de chumbo e outros contos*. São Paulo: Companhia das Letras, 2021.
- COMPANHIA DAS LETRAS. In: “Novo livro de Chico Buarque, ‘Anos de chumbo’, sairá em outubro”. *O Globo*, 16 de setembro de 2021.
- Disponível em: <https://oglobo.globo.com/cultura/livros/novo-livro-de-chico-buarque-anos-de-chumbo-saira-em-outubro-125200257#:~:text=RIO%20%2D%200%20primeiro%20livro%20de,Companhia%20das%20Letras%2C%20sua%20editora>
- Acesso em: 7 set 2024.
- DOSSE, François. *O desafio biográfico. Escrever uma vida*. Trad. Gilson César Cardoso de Souza. São Paulo: EDUSP, 2015.
- ECO, Umberto. *Il fascismo eterno*. Milano: La nave di Teseo, 2019.
- LEJEUNE, Philippe. *Il patto autobiografico*. Trad. Franca Santini. Bologna: Il Mulino, 1984.
- LISPECTOR, Clarice. *A descoberta do mundo*, Rio de Janeiro: Rocco, 2020.
- LISPECTOR, Clarice. *Um sopro de vida*, Rio de Janeiro: Rocco, 2019.
- MONTEIRO, Teresa. *À procura da própria coisa. Uma biografia de Clarice Lispector*. Rio de Janeiro: Rocco, 2021.
- MOSER, Benjamim. *Clarice, uma biografia*. São Paulo: Companhia das Letras, 2009. Trad. José Geraldo Couto.
- VALENTE, Paulo Gurgel. Entrevista a Luca Bacchini e Marília Librandi. “Como gotas de chuva na janela.” *Letterature d’America*, n. 185, 2021: 127-132.

Luca Bacchini é Professor Assistente de Literatura Portuguesa e Brasileira na Sapienza, Universidade de Roma. É pesquisador do “Projeto República: núcleo de pesquisa, documentação e memória” (Universidade Federal de Minas Gerais) e cofundador e codiretor do laboratório “EcoLogosLab” (Sapienza/Stanford University). É autor do volume *Nudi come Adamo. L'immaginario biblico nelle cronache dal Nuovo Mondo* (2018) e organizador das antologias *Maestro Soberano. Ensaios sobre Tom Jobim* (2017) e *Literature Beyond the Human. Post-Anthropocentric Brazil* (com Victoria Saramago, 2023). Atualmente, está finalizando uma monografia sobre o exílio de Chico Buarque na Itália.

MATÉRIA BRASILEIRA E RADICALISMO EM *ANOS DE CHUMBO E OUTROS CONTOS*

<http://dx.doi.org/10.11606/issn.2237-1184.v0i40p249-272>

Denilson Soares Cordeiro

RESUMO

Este ensaio analisa os oito contos que compõem o livro *Anos de chumbo e outros contos*, de Chico Buarque, e comenta, a partir da ideia de radicalismo (Antonio Candido) e de tradição crítica brasileira (Paulo Arantes), o modo peculiar como a matéria brasileira (no modo como a compreendem Roberto Schwarz e Paulo Arantes) aparece em cada história e se configura, no conjunto, em um retrato do tipo de radicalismo praticado pela perspectiva crítica e literária do autor.

PALAVRAS-CHAVE: Literatura brasileira, Chico Buarque, matéria brasileira, radicalismo, tradição crítica brasileira

ABSTRACT

This essay analyzes the eight short stories that make up the book *Anos de chumbo e outros contos*, by Chico Buarque, and comments, based on the idea of radicalism (Antonio Candido) and the Brazilian critical tradition (Paulo Arantes), on the peculiar way in which Brazilian matter (as understood by Roberto Schwarz and Paulo Arantes) appears in each story and is configured, as a whole, into a portrait of the type of radicalism practiced by the author's critical and literary perspective.

KEYWORDS: Brazilian literature, Chico Buarque, Brazilian matter, radicalism, Brazilian critical tradition

“A matéria nacional, a herança do que o Brasil veio a ser nos séculos 18, 19, 20 e 21, é nossa tarefa histórica.”

(Roberto Schwarz, entrevista a Fabio Mascaro Querido, in: Revista Margem Esquerda, n. 40, p. 30)

“Gerado na classe média e em setores esclarecidos das classes dominantes, ele [o radicalismo] não é um pensamento revolucionário e, embora seja fermento transformador, não se identifica senão em parte com os interesses específicos das classes trabalhadoras.”

(Antonio Cândido, “Radicalismos”, in: *Vários escritos*, p. 266)

Em “Sérgio, o radical”, Antonio Cândido escreve sobre Sérgio Buarque de Holanda e, em especial, sobre o livro *Raízes do Brasil*: “Chamo aqui de radical o pensamento que visa à transformação da sociedade num sentido de igualdade e justiça social, implicando em perda de privilégios das camadas dominantes. Com uma particularidade: este pensamento se desenvolve nos setores progressistas das classes médias (...). Há no Brasil algum grande pensador radical? A resposta é — não. Nesse caso, onde devemos encontrar traços de pensamento radical? A resposta é que devemos procurá-lo em certos escritores e pensadores progressistas (...).” (Cândido, 1988, p. 64) Eixo fundamental da tradição crítica brasileira, o pensamento radical se confunde com traços decisivos do pensamento de esquerda, mas em vez de ser próprio das classes populares, se desenvolve, no Brasil, antes a partir do progressismo das classes dominantes. De modo que a identificação, o resgate, o exame e a compreensão dessas experiências de radicalismo, na falta de grandes pensadores radicais no Brasil, impõem-se, portanto, como tarefa histórica da esquerda no Brasil. Ao convocar a matéria brasileira como lastro da criação literária em *Anos de chumbo e outros contos*, Chico Buarque parece dar suficientes mostras de comprometimento com a tradição

crítica brasileira das quais participou, por exemplo, o próprio pai dele como radical de classe média. Uma filiação, portanto, a mais, de ordem intelectual e política.

Os entrechos dos contos de *Anos de chumbo e outros contos* desenrolam-se no tempo e no espaço da violência, tempos de miséria, de ditadura, e espaços de terror e de tortura; a prosa urbana herdada é aqui politizada e seus aspectos em cada conto confluem para possibilidades de vincular as histórias; o Rio de Janeiro, como cenário, não passa de uma cidade submersa no desastre social e político, passado e presente; a regra no livro é a fratura exposta nos escombros de uma democracia que não decolou, onde a canalhice, a negligência e a violência são esteios, essas sim, sobre o que se rumina. Talvez essa possa ser uma amostra da vida como ela tem sido (e a destreza literária reforça a fatura), na qual somos, leitores interessados, convocados desde o princípio como beneficiários ou prejudicados; participantes ativos ou coagidos, em alguma medida coautores ou outra, corresponsáveis; cúmplices ou vítimas da tragédia em curso, seja aquela das personagens que não têm onde morar, o que comer ou a quem recorrer, seja a daquelas que à vontade chafurdam nas ninharias e nas misérias da vida à larga própria das classes dominantes.

No livro está insinuado algo como uma caracterização literária da burguesia, principalmente, nos contos “O passaporte”, “Para Clarice Lispector”, “O sítio” e “Anos de chumbo”. No primeiro, condensam-se vaidade, mesquinharia, ódio, preconceito, paranoia, violência e covardia, como se a nós leitores fossem expostas detritos de classe, paralelas e aparentadas ao destino que tiveram os passaportes na história. O andamento do conto que tem Clarice Lispector como personagem tece com destreza as preocupações de um jovem neófito de classe média em relação, inicialmente, à poesia a que se entrega como autor, e, logo depois, em relação à escritora que passa a ser musa adorada e obsessão dele em boa parte da vida. O rapaz e a mãe vivem em Copacabana, sem nenhuma das dificuldades de sobrevivência que aparecem em contos como “Meu tio”, “Os primos de Campos”, “Cida” e, talvez mais estilizada, em “Copacabana”. O casal de “O sítio” é o do típico desbunde de classe média, em um sentido peculiar de despolitização e de deboche. Sem preocupação com nada a não ser desfrutar a vida, mesmo que ao

redor, política e sanitariamente, o mundo estivesse uma confusão e a necessidade de confinamento e as consequências desastrosas da pandemia estivessem correndo soltas. Em “Anos de chumbo”, a cena familiar revela os horrores da vida doméstica em perfeita consonância com as torturas de presos políticos praticadas pela equipe do pai de família e militar de carreira. Seja como for, nos demais contos, os pobres e remedados aparecem com força de protagonistas, e a pobreza, a indigência, a violência familiar, social e policial são convocadas como pano de fundo e de frente das histórias. Da filha prostituída aos meninos desassistidos em queda social forçada, da mendiga abusada, grávida e negligenciada por qualquer amparo social além da caridade e da humilhação ao garoto acossado pelos seguranças do “Copacabana Palace”, real ou como forma substitutiva à violência em curso.¹

Todas essas histórias do livro, é provável, mesmo com as ressalvas acima, aceitariam bem a formulação de Nelson Rodrigues, “A vida como ela é”. A expressão se disseminou a partir do jornal e se tornou disponível em forma de clichê como sinônimo de crua realidade, que caracterizaria uma versão da vida na profundidade normalmente oculta, sobretudo, para além dos estreitos limites de percepção da existência média urbana, dos seus escrúpulos morais mais ou menos enrubescidos, com direito a três refeições por dia. Mas parece que a influência de Nelson Rodrigues em Chico Buarque tem um limite político. Enquanto aquele se sentia autorizado a espinafrar quem estivesse em posição diferente, vide os exageros e preconceitos que cultivou e manifestou sem papas na língua, Chico Buarque é mais sutil e cauteloso e, por exemplo, o tema da sexualidade no livro é fixado a partir da exclusiva heteronormatividade, os palavrões são raros e quando aparecem são comportados; a desigualdade é esquematizada e a violência, em parte, é estilizada. Diferença nada desprezível entre a crônica jornalística de escândalo do primeiro e a literatura de Chico Buarque.

O modelo aqui não parece ser tanto o de Nelson Rodrigues, porque Chico Buarque procura articular uma perspectiva crítica mais de sugestão do que a do

¹ A imagem da capa da primeira edição do livro aqui em pauta, de autoria da artista Solange Pessoa, no que contém de sugestão de uma pessoa confinada, ao que parece, a contragosto e, por isso, se contorcendo, ajudar a reforçar a compreensão que resultou na hipótese sobre a tortura. O quadro é de 2008 e não tem título.

confronto desbragado e, não raro, rude de Nelson Rodrigues, justamente pela oposição entre as perspectivas política entre eles. A questão que perduraria, no entanto, se não for, na verdade, um limite de compreensão, é se a sutileza das denúncias na prosa de Chico Buarque, se ganha no desenho estético que resulta, por outro lado, não perderia em eficácia na disputa política na arena de que talvez pretenda participar? Isso não quer dizer que beleza e contundência política não possam conviver, vide Machado de Assis, tampouco que dependesse o resultado de simples questão de escolha. A radicalidade praticada por Chico Buarque nesse livro tem, a meu ver, um peculiar alcance político na lida com a matéria brasileira.

O conto “Meu tio” é narrado em primeira pessoa por uma menina que conta a história do tipo de favor sexual que é obrigada a oferecer ao tio (irmão da mãe) com anuência dos pais, porque são sustentados por ele. A família mora em um tipo de condomínio popular. Pelos elementos apresentados, carro novo (SUV Pajero 4x4 e antes Minicooper conversível), gorjeta de cinquenta reais no posto de gasolina, paga o abastecimento com umas notas de cem, vai à praia durante a semana, distribui maços de dinheiro aos peões de uma obra, projeta comprar um avião, arrogância e comportamento violento, fazem crer ao leitor que, além de rico (ou talvez por isso mesmo), o tio, é provável, seja criminoso (riqueza e crime, afinal, não passam de duas faces do mesmo dinheiro). A travessia do enredo leva o tio e a menina, primeiro, a uma construção onde o tio pagará, em dinheiro, os trabalhadores; depois seguem para a suíte *premium* do motel Dunas. Ao final, o tio, ficamos sabendo casado, volta para casa, e a menina retorna sozinha de táxi. O último parágrafo reserva ao leitor a chocante naturalidade com que a mãe confere na bolsa da filha se ela fez o tio usar preservativo, e o pai comentando achar oportuna a hipótese do tio se casar com a filha. O leitor vai, aos poucos, experimentando o incômodo com o modo de narrar da menina, ao mesmo tempo com habilidade, todavia, contraditoriamente, com ingenuidade, como se a perspicácia da observação, do domínio da linguagem e da descrição não fizesse par com a capacidade de perceber tudo o que estava em jogo. Algumas passagens a título de ilustração do argumento:

“(...) quando nos viram, os passantes mais velhos fizeram cara feia.”
(BUARQUE, 2021, p. 12); “Alguns iam na frente como que abrindo

caminho, balizando nossa passagem entre carros velhos e carcaças (...) (IDEM, p. 12)”; “Malabares e vendedores ambulantes ocuparam a faixa de pedestres no instante mesmo em que o sinal fechou para nós.” (IDEM, p. 14); “Ao saltar, ele foi saudado por um vendedor (...)” (IDEM, p. 19); (...) raspou o para-lamas dianteiro (...)” (IDEM, p. 21).

Nenhum sinal do linguajar juvenil. Nada parecido com: os tiozinhos torciam o nariz enquanto filmavam a gente passar; os pivetes guiavam nossa marcha pelas vielas da comunidade; cada um nos seus corres, ambulantes e artistas de rua passavam a donos da faixa de segurança; meu tio era parça do vendedor; zuou a frente do carro. O desencontro imediato entre a expressão fluída, informada e clara do original e, por outro lado, a idade, a condição social e familiar de uma menina pobre, da periferia do Rio de Janeiro, abusada pelo tio e vendida pela família, combinada a uma compreensão ingênuas do que se passa, parece impor-se como “curto circuito” e, por isso, desafio à interpretação.

“O passaporte” talvez seja o conto do livro que mais se preste a confusões entre autor e personagem, visto que somente por exceção é que a leitura de especialista se imporia. Sendo o próprio autor “grande artista” como o personagem, e morador entre o Rio de Janeiro e Paris, um dos lugares de frequentaçāo comum a ambos deve ser o aeroporto internacional Tom Jobim, antigo Galeão, onde se passa a história. O narrador em terceira pessoa, é onisciente e se insinua, às vezes, sarcástico, a começar pelo modo como chama o personagem, “o grande artista”. Nesse caso, o enredo se desenvolve entre o banheiro em que o grande artista esquece o passaporte e o ponto de embarque, entre idas e vindas. O nó da trama se elabora, por um lado, desde a perda do passaporte passando pela busca até o sucesso do personagem de recuperá-lo, e, por outro, pela vingança do antagonista que o encontra e oculta no lixo do banheiro, o que, no conjunto, com as cenas que se seguirão, lembra lances de uma comédia de erros. No vaivém da procura, o narrador vai delineando melhor o grande artista: confiante (“se convenceu de ser um homem de sorte”), ansioso (“colocou dois ansiolíticos debaixo da língua”), seguro de si (“ele não se perturbava com olhares enviesados”), paranoico (“o mundo parecia conspirar contra o grande artista”), raivoso (“tinha os olhos escancarados, cegos de raiva”) e vingativo (“reprimiu o desejo estúpido, mas

não seu desejo de vingança"). O grande artista, depois de reaver o passaporte imundo encontrado no fundo da lata de lixo do banheiro, chega, finalmente, ao assento no avião, depois de um pequeno inconveniente e de tentar dormir à base de medicação, acorda com raiva e já se vendo como “aprendiz de canalha” caminha pelo corredor do avião em busca da pessoa que jogou o passaporte dele no lixo. Nenhuma palavra ou ideia, no entanto, por que supunha que essa pessoa estaria no mesmo voo. Identificou como seu algoz, por puro e particular delírio, um rapaz que ele chamava de “bonitão”, que estava acompanhado da namorada que o grande artista cobiçou em pensamento. Deu um jeito de chegar ao lugar onde foram guardados os casacos e paletós, alcançou o do “bonitão”, achou e surrupiou o passaporte dele, dirigiu-se ao banheiro e fez picadinho do documento, jogando tudo em seguida no vaso sanitário, satisfeito com o que considerou uma vingança proporcional. O narrador reserva para a última linha a revelação do equívoco do grande artista. Aqui o problema narrativo está na garantia da verossimilhança, porque, normalmente, as pessoas gostam ou não de artistas, daí que seja estranho o sujeito ao encontrar, por acaso, o passaporte do artista tenha assumido tão rapidamente reconhecer “o grande artista que ele mais detestava” (...) e “detestar a ideia de que a celebridade fosse tomar champanha em Paris (...)” (BUARQUE, 2021, p. 28). Mesmo que, mais adiante, o narrador nos conte: o grande artista “tinha noção de quanto era detestado em certos meios (...)” (IDEM, p. 34). Intriga também que o grande artista fique convencido rapidamente que se tratava de um canalha que o odiava, quando, então, ao olhar no espelho se descobre ele mesmo como canalha. É provável que o contexto de acirramento das disputas políticas, especialmente, no dramático processo da campanha presidencial de 2018, no Brasil, e a assim chamada cultura generalizada do ódio ajudem a compreender as disposições agressivas das personagens no conto. Na economia da história, no livro, mas não só, o ódio fez escola.

“Os primos de Campos” é o terceiro conto do livro. Narrado em primeira pessoa, o enredo conta a história de uma família formada pela mãe, pelo pai ausente, dois filhos (o mais novo é narrador) e dois primos deles. O pai dos filhos fugiu com a mãe dos primos para a Colômbia. O filho mais velho é bom de bola e odeia os primos; o mais novo, ao contrário, é solícito e envolvido com os primos. A

mãe dos filhos é professora e a família vive em um condomínio popular. Em determinada passagem da história, o caçula e os primos são presos em flagrante depois de saltarem do ônibus sem pagar. A mãe então aciona um “amigo” delegado que promete resgatar todos. Não antes de permitir que fossem esculachados na delegacia. O delegado era miliciano e fazia bico de caça-talentos e orientou a mãe a aceitar que o filho mais velho sacrificasse a escola em benefício de se dedicar às categorias de base do Fluminense. É o momento no conto em que o narrador nos reserva a revelação de que o pai deles deve ser, onde estiver, jogador de futebol. O irmão mais velho muda-se então para o alojamento do clube, porque já não suporta conviver com o primo mais velho depois que teve de fugir de Campos onde o irmão mais novo foi assassinado em uma chacina. Ficamos sabendo que o filho mais novo e narrador tem uma namorada que o ensina a escrever “pois é dada à leitura” e que passa também a consolar o primo mais velho, ou seja, ela passa a namorar ambos. A menina que, por sua vez, mora com ainda outro namorado, um professor de história. Passados alguns meses, o filho mais velho regressa à casa e está mudado, mais gordo, mancando e descobrimos que sofreu uma grave lesão que “ceifou a carreira futebolística” dele. Depois disso, o irmão passa a fazer parte de uma gangue de delinquentes sempre armados. O filho mais novo decide acompanhar o primo mais velho até Barranquilla, na Colômbia, onde supõem viver a mãe do primo e o pai do narrador. A mãe assente e chora ao ver o filho partir. Como em “Meu tio”, aqui também a destreza e o conhecimento contidos no tipo de narrativa contrastam com a condição social, as drásticas experiências em casa, nas ruas, com policiais e na delegacia. Um menino pobre que sofre de incontinência urinária, que foi preso e esculachado pelos policiais, que teve um dos primos assassinado e outro se tornou fugitivo, que o irmão passou a fazer de grupos de extermínio e a consumir cocaína, que a namorada tinha outros dois namorados além dele, que ao final desiste dos estudos para ir reencontrar o pai na Colômbia, esse garoto, cuja mãe vive amigada com um delegado miliciano, escreve

“Da calçada da praia do Leme vejo meu irmão partir em velocidade com a bola a saltitar dos calcanhares para as coxas, ou de um ombro para o outro, ou equilibrada na cabeça a modo de foca” (BUARQUE, 2021, p. 52); “Se eu forçar a memória mais e mais a fundo, até onde ela encosta

na imaginação, procuro meu pai e quando muito consigo enxergar uma sombra." (IDEM, 54); "É escusado dizer que meu irmão foi aprovado de cara nos testes (...)" (IDEM, p. 58); "Não é a primeira vez que apago da memória um acontecimento extraordinário, incompreensível, mais ou menos como se esfuma aos poucos um sonho de que acordamos sobressaltados." (IDEM, p. 60); "Aprecia meus textos (...), mas tem restrições à forma elíptica como trato certos temas." (IDEM, p. 61); "Certas expressões eram desde sempre tão corriqueiras aos meus ouvidos, que à força do uso meio que perderam o gume." (IDEM, p. 65); "Não faço ideia de qual era a matéria, porque passei a aula inteira absorto em fortes pressentimentos, que se dissipam tão logo soa a campainha." (IDEM, p. 69).

Um caso semelhante, portanto, ao da menina-narradora que descreve as aventuras com o tio no primeiro conto do volume, aqui o menino-narrador revela domínio incomum da escrita e nem por isso consegue dissimular uma desconcertante ingenuidade aparentada com a da menina. Prosa límpida de acesso a turvas realidades.

No quarto conto, "Cida", conhecemos, pela voz de um narrador em primeira pessoa e representado por um policial, uma mulher que vive na praça Antônio Callado, no Leblon. Depois de um início sarcástico, "por caridade ou deboche", fazendo parecer que se tratava de uma grã-fina, logo em seguida Cida se revela, ao leitor, uma mendiga. O narrador diz conhecê-la, inicialmente, por passar pela praça quando sai para correr. Em seguida, passa a dar-lhe esmolas que vão subindo de valor à medida que o interesse dele por ela vai aumentando. O narrador passa a conversar com Cida. E ficamos sabendo inclusive que ele pergunta sobre ela também aos porteiros dos prédios no entorno. A partir de determinado momento dessa "relação", Cida diz ao policial que ele seria um bom pai, quando então descobrimos que ela está grávida. O pai da criança, segundo ela, é um extraterrestre chamado Ló do planeta Labosta. Quando está no Rio de Janeiro, contou ela, Ló "fazia bicos como servente de obra e dividia com os peões um muquifo na favela." (BUARQUE, 2021, p. 79). Nessas confidências, Cida se afeiçoa do policial-narrador e passa a segui-lo, o que o incomoda; ele fracassa em despistá-la e resolve, na volta da caminhada pelo calçadão, parar no banco da praça onde ela

“mora”. Manifestando preocupação com o acompanhamento da gravidez e o momento do parto, o narrador assusta Cida ao propor que fossem ao hospital. Ela foge e, meses depois, ele fica sabendo por boato que ela tinha dado à luz em um ônibus. Cinco anos depois, o policial a reencontra amamentando uma menina, Sacha. Na ocasião, Cida tenta entregar a criança aos cuidados do policial. Diante da recusa dele, ela acusa o policial, aos berros, de abusar dela e de ser o pai da criança. Ao ouvir ser chamada de louca pelo policial, Cida parte em silêncio levando a menina pelo braço. O momento seguinte e final narra o encontro do policial com a filha de Cida, Sacha, já moça, na mesma praça Antônio Callado. Albina, a menina repetia a vida de abandono e miséria da mãe.

“Copacabana” me parece o conto mais alegórico do livro, mas, ao mesmo tempo, o que deixa ver alguns dos recursos de dissimulação dos apelos críticos do autor. Um menino de dezesseis anos, branco, morador, inicialmente, de Copacabana, narra encontros, conversas e aventuras que teria tido com celebridades como Pablo Neruda, Jorge Luís Borges, Walt Disney, Ava Gardner, Romy Schneider, John Huston e Richard Burton, nessa ordem. Para em seguida, interromper o curso narrativo e revelar que infelizmente nunca esteve com nenhum deles. E, ato contínuo, com a mesma naturalidade, volta à narrativa delirante de passear com Ava Gardner pela orla de Copacabana e subirem a pé o morro da Babilônia, onde, segundo ele, “rodaram o musical *Orfeu Negro*”. O narrador cogita ainda a possibilidade de ter sonhado com essas figuras. Conversa com eles como conhecidos ou como amigos, faz as vezes de cicerone e de confidente. Ao final, muda o rumo e passa a narrar o sinistro encontro com um incerto “Etchegoyen ou Etcheverría”. É quando o conto saindo do maravilhoso parece descer ao rés-do-chão levado pelos seguranças e sugere que, em verdade, o narrador pudesse estar sendo perseguido e torturado, e, provavelmente, o andamento anterior do enredo contivesse algo dos efeitos da violência sofrida. Aqui também sobressai a habilidade narrativa, o domínio da linguagem e o conhecimento do narrador em contraposição ao fato de ser um menino de dezesseis anos, portanto, uma criança, de domicílio indeterminado e hesitante na elaboração sobre o que se passava. Se não exagero, esse menino “mora” em Copacabana como Cida “mora” no Leblon.

“Para Clarice Lispector, com candura” é o sexto conto do livro. Narrado em terceira pessoa, o enredo conta a história da admiração, da paixão e, ao final, da obsessão de I. Jansen por Clarice Lispector. O narrador limita-se ao ponto de vista do garoto, e quando se refere à mãe dele, Maria Jansen, e a Clarice Lispector, apenas o faz por suposições e hipóteses. O arco temporal da história cobre desde a idade inicial do jovem, 19 anos, até o desfecho com 70 anos. Toda uma vida condensada nos limites de um conto, como um romance condensado. O lugar onde transcorre a trama fica entre Copacabana e Ipanema, entre a casa que o menino divide com a mãe e a casa de Clarice Lispector. O rapaz é, no começo do conto, estudante de letras e poeta iniciante. Ele deixa na porta da escritora uma pasta com os seus poemas e um bilhete com a identificação. Como era de se esperar, fica ansioso por alguma manifestação de Clarice, que chega uma semana depois na forma de um convite para uma visita à casa dela. Há um desencontro inicial, ele chega, supostamente, no dia e horário marcado, mas ela não estava. No mesmo dia, Clarice faz chegar a ele um exemplar autografado do romance *A maçã no escuro* (de 1961), talvez como um tipo de compensação. Depois, em outro dia, ela o espera, mas ele se atrasa. Até que se encontram e tudo se resume a uma estranha conversa, timidez dele, experiência dela, que vão, combinadas e aos poucos, resultando em desencontro, receio dele e quase indiferença dela. Em nenhum desses encontros houve o que era a maior expectativa do rapaz, ouvir a opinião dela sobre os poemas dele. Adiante, ele recebe um telefonema dela durante a madrugada e ela o convida para um jantar que, contudo, nunca chega a acontecer. Aos poucos, pelo que dizia a mãe, pelo que ele passou a contar na faculdade, começam a chamá-lo de “amante de Clarice Lispector”. Ele próprio vai se convencendo disso e chega ao ponto de enviar uma carta a Clarice confessando estar apaixonado por ela. Nas palavras do narrador:

“Transcorrida uma semana, deixou na portaria dela uma carta em que lhe abria o coração: dizia que a ela, e somente a ela, poderia confiar seus sentimentos mais íntimos, suas inseguranças, seus pudores, em suma, sua falta de traquejo com mulheres; acreditava, porém, que inspirados em seu novo livro [*Uma aprendizagem ou o livro dos prazeres*, 1969],

eles também poderiam ser um casal profundamente enamorado, sem pressa de consumar o seu amor." (BUARQUE, 2021, p. 113).

Clarice percebe o problema que ajudou a criar, se afasta, mas não deixa de satisfazer o interesse inicial do jovem poeta e, pela mãe dele, faz saber o que pensa dos poemas: "(...) mandou Maria Jansen dizer que era melhor ele imitar o que ela própria fez na juventude: queimá-los. Se I.J. quisesse realmente ser poeta, necessitava esquecer Clarice Lispector." (BUARQUE, 2021, p. 117). O rapaz, no entanto, recusa a recomendação e devota a vida toda à adoração e ao culto da obra e da escritora.

O conto "O sítio" é narrado em primeira pessoa, pela perspectiva de um homem de meia idade que está escrevendo um livro de contos e conhece uma atriz mais jovem. Juntos, depois de uma bebedeira e uma semana de passado compartilhado, decidem enfrentar o começo da pandemia em um sítio alugado (chamado Madrigal) na Serra da Mantiqueira, para os lados de Santa Gláfira, nas cercanias de um vilarejo chamado Moisés. Ambos solteiros, sem filhos e com algum dinheiro passam mais de três meses no lugar. No percurso, depois de enfrentarem dificuldades topográficas no caminho, chegam, finalmente, ao sítio. Descobrem, com custo, onde vive o caseiro, um estranho e silencioso homem que não tinha o braço direito. Em seguida, instalaram-se comodamente na casa. A moça manifesta mais desenvoltura, adaptação e independência do que o narrador. Vão vivendo entre descobertas, surpresas, prazeres e sexo, até que o homem se declara apaixonado pela jovem a ponto de, se ela achasse que seria o caso, poderem se casar e ter filhos. Tal revelação coincide com o momento em que o caseiro desaparece depois de ser incumbido de trazer galinhas para criarem no sítio. No dia seguinte à declaração, a moça, sem avisar, parte e, na esperança de que ela voltasse, o narrador permanece sozinho no sítio, quando então aparecem os novos inquilinos do lugar e o confundem com o caseiro, o que ele não desmente e os ajuda a se instalarem. Logo em seguida e por motivos diferentes e apenas insinuados, todos partem do sítio. O casal que tinha acabado de chegar parte em disparada de carro e recusa carona ao narrador que ficou na poeira.

"Anos de chumbo" é oitavo e derradeiro conto do livro. O narrador é um menino que gosta de brincar com soldadinhos de chumbo. Ficamos sabendo que

ele sofreu poliomielite e depende de uma muleta para andar. É filho de um capitão do exército cujas missões especiais eram conduzir sessões de tortura de presos políticos sob as ordens do major que é também amante da mulher do capitão. O menino sofre e assiste às visitas, ao adultério e à violência do pai contra ele e contra a mãe. Depois de surrupiar soldadinhos de chumbo do filho do amante da mãe e ser descoberto, a descrição do espancamento pelo pai dá provas do grau de violência com que os presos políticos deveriam ser tratados:

“(...) ele me arrancou da cama, me xingou de escroque e ladravaz, me deu quatro tapas na cara e dois murros na boca, me passou uma rasteira na perna boa e me fez cair de queixo na quina da mesa, fazendo jorrar sangue e me deixando com uma cicatriz.” (BUARQUE, 2021, p. 157).

O menino segue sendo humilhado inclusive pelo excesso de zelo da mãe que o impede de sair de casa sozinho e de subir por conta própria no ônibus da escola sem a incômoda supervisão e participação dela. Enquanto se intensificam as visitas do major à mãe do menino, o pai segue com suas missões:

“A todo o oficialato ele [o pai] se impunha pelo exemplo, como ao sacrificar suas horas de repouso e lazer no recesso do lar para se ocupar dos seus prisioneiros noite adentro. (...) esses delinquentes ficavam horas pendurados numa barra de ferro, mais ou menos como frangos no espeto. Daí meu pai ensinava à sua equipe como introduzir adequadamente objetos naquelas criaturas.” (BUARQUE, 2021, p. 162-3)
 “(...) caso a Aeronáutica fechasse o acordo, aquelas criaturas seriam jogadas de avião em alto-mar (...)” (IDEM, p. 165).

À medida que nos conta sobre suas brincadeiras de batalhas, o menino nos informa sobre o tempo do presente dele: 1971 a 1973. Na expedição do general Custer, em 1973, no assalto à aldeia dos Sioux, o menino incendeia os cones de papel que eram as cabanas dos índios e junto a própria casa que toma o cuidado de trancar ao sair, deixar os pais dormindo, tomar sorvete e dar uma volta no quarteirão. Mas os bombeiros, nos conta o menino, chegam tarde demais. A narrativa é sempre amena, como se calculada no equilíbrio entre uma modulação

estratégica da linguagem e uma exposição gradual dos fatos, mesmo nos momentos de maior tensão e violência. O narrador em situação nem por contar a história do próprio sofrimento se deixa levar por qualquer tipo de arroubo, revolta ou indignação explícitas. Uma vez mais o narrador denota traquejo e domínio expressivos, uso de vocabulário castiço (“locupletar”, “escroque”, “ladravaz”) e um senso de proporção pouco condizente com a idade que tem e a condição que atravessa.

Correspondem, contas feitas, esses enredos às seguintes reformulações, respectivamente: A menina prostituída pela família; O grande artista canalha; A vida miserável dos meninos; A vida desgraçada da mendiga grávida; Tortura e delírio em Copacabana; Obsessão e desvios de um jovem/velho fã; Desventuras de um casal na floresta escura; Horror e violência nos anos de chumbo. Sete desses contos se passam na cidade do Rio de Janeiro e “O sítio”, apesar de em cidade serrana, tem como referência a vida urbana das personagens. O conjunto, portanto, resulta em típicas histórias urbanas, acrescidas, com a demais características acima elencadas, em histórias também de misérias materiais, espirituais e sociais de pobres, remediados e endinheirados.

Esses contos tratam, cada um a seu modo e compenetradamente, do que Paulo Arantes e Roberto Schwarz chamaram de “matéria brasileira”. A expressão foi — acompanhando pelos textos — formulada por Paulo Arantes a partir de um conjunto de referências tomadas a dois livros de Roberto Schwarz, *Ao vencedor as batatas* e *Um mestre na periferia do capitalismo*. Nessas obras, as expressões que deram origem à formulação posterior de “matéria brasileira” foram: matéria nacional, matéria local, matéria histórica brasileira, matéria histórico-social, matéria cotidiana, matéria bruta romanesca, matéria pré-formada e matéria avulsa do cotidiano brasileiro (imagens, modos de dizer, concepções, costumes, civilização material etc.), pesquisadas e colhidas na ordem cronológica das duas obras e na ordem dos capítulos de ambas.

A expressão matéria local reúne os significados relativos às condições sociais, históricas, econômicas, políticas e culturais brasileiras, sobretudo no séc. 19 e 20, estudadas a partir de um ponto de vista materialista. Roberto Schwarz refere-a como par na dualidade resultante da combinação dela, na literatura

brasileira, com o molde europeu do romance. Trata-se de um outro modo de referir o célebre prisma entre forma estética (no caso a forma romance) e processo social. Com Alencar, por exemplo, ocorre uma “dualidade negativa” que tomada como defeito tipicamente brasileiro também faz parte, por sua vez, da chamada matéria nacional, como escreveu Paulo Arantes no *Sentimento da dialética*: “como se na forma dual da composição mal resolvida espelhasse o duplo foco da gravitação mundial de que éramos parte e nos desequilibrava a vida, prática e pensada.” (ARANTES, 1992, p. 76)

A partir do livro *O fio da meada*, de 1996, Paulo Arantes passa a se referir à matéria brasileira — no lugar de matéria local ou nacional —, quando tratando de compreender o que se passava no Brasil acerca de uma inflexão dos estudos de Marilena Chauí, tratando de uma “matéria brasileira comprometedora”: o integralismo de Plínio Salgado. Segundo Paulo Arantes: que “arrastava consigo o ponto de vista filosófico que a encarava como um moinho de vento, não permitindo em consequência que ele saísse ilesa da empreitada, tão puro e seguro de si como entrara.” (ARANTES, 1996, p. 147) A matéria brasileira, portanto, se mostra — porque comprometedora como matéria de valor suspeito, ademais atrasada e arrevesada — “refratária à conceituação filosófica”, o que passa a ser uma espécie de prova dos nove de qualquer projeto, sobretudo dialético, de tomar pé da situação, a menos que fosse antes um projeto estético, pelo qual, talvez pudesse apreendê-la, porque indiretamente, ao ar livre.

Em 1997, no *Sentido da formação*, Paulo Arantes lança mão em dois momentos da expressão “matéria brasileira”. O primeiro quando considera o estudo de Roberto Schwarz sobre a personagem José Dias, de *Dom Casmurro*, cuja técnica corporal revela, segundo Paulo Arantes, a “trivialidade plástica do povo miúdo na ordem senhorial”. Nem escravo, nem senhor, nem trabalhador e nem proprietário, José Dias expressa “Não poderia ser mais visível a lógica dual da matéria brasileira carregada de antagonismos do que as duas velocidades características daquele pobre-diabo.” Matéria brasileira, portanto, constituída e organizada, por assim dizer, pelo prisma do par antitético colônia-nação. A perspectiva da formação implica trazer essa matéria para o centro da reflexão, “o mesmíssimo problema do rumo a imprimir ao ponto de vista crítico da formação

que herdamos todos." (Entrevista, "O sentido da formação hoje", *Revista Praga*, 1997, p. 52). No mesmo livro, reaparece a expressão "matéria local" para compor "o toque de mestre com o qual Antonio Cândido, cuidando apenas de literatura, deu com a equação geral do problema da formação, um apenas que entre nós, durante muito tempo, foi tudo, ilustrando além do mais com matéria local o vínculo moderno entre Formação e Representação literária da realidade." (ARANTES, 1997, p. 22). Uma vez mais, o sentido da expressão passa pelo de realidade brasileira, mas que inclui a perspectiva que procura, programaticamente ou não, lidar com ela. Vide os resultados discrepantes entre o que escreveram José de Alencar e Machado de Assis, como escritores, mas também, em outra dimensão, Silvio Romero e Roberto Schwarz como críticos.

Em *Extinção*, de 2007, a expressão matéria brasileira parece ganhar contornos mais claros de lastro a um ponto de vista ideologicamente modulado, porque lá Paulo Arantes refere que, com a derrota petista de 1989, cujo pleito elegeu Fernando Collor de Mello, seria possível notar na onda cinematográfica das ONGs "a maneira pela qual o acervo do desrecalque localista do momento injetou matéria brasileira estilizada neste jargão da autenticidade que circula entre as classes confortáveis do país e do mundo, e logo estará chegando à doméstica de celular via novela e marketing interativo." (ARANTES, 2007, p. 227) Fecundo, portanto, no que contém de sensibilidade para o desdobramento planetário que se seguiu à indústria cultural e à disseminação global das novas tecnologias como hipnose, despolitização e catástrofe. Como escreve Roberto Schwarz em *Um mestre na periferia do capitalismo* sobre essa ancestral expressão da matéria brasileira: "A matéria local é suporte de uma perspectiva universalista, enquanto o universalismo, sendo permeável a interesses circunstanciais, os quais passa a expressar, particulariza uma dinâmica histórica e funciona como ideologia." (SCHWARZ, 1990, p. 51-2). Como é possível notar, a lida com a matéria brasileira envolveria tanto a focalização dos condicionantes, das decorrências e dos problemas da formação e da reprodução social e política brasileiras quanto abarca a própria perspectiva que procura transpor esse processo social em forma literária.

Anos de chumbo procura, por isso, remeter a épocas e condições sociais e políticas específicas da história do país ao retomar a expressão consagrada que procurou caracterizar os anos da ditadura cívico-militar no Brasil, de 1964 a 1985. Nisso o apelo se assemelharia, na promessa de superfície, mas com realização indireta e talvez mais efetiva, aos livros de história que procurassem retratar aqueles sombrios anos, passados e recentes. A sugestão, se não forço as tintas, parece proposital e tributária da avaliação predominante na esquerda sobre o que representaram os anos 2019-2022 com a chegada ao poder da extrema direita que, desde, aos menos, 2016 — durante o processo de impeachment que tirou Dilma Rousseff da presidência —, passou a expressar mais pública e inescrupulosamente elogios à ditadura instaurada a partir de 1964 e, nominalmente, às figuras mais perversas que ajudaram a conceber, coordenar e conduzir as perseguições, prisões, torturas e assassinatos políticos no Brasil. O presente em que o livro deve ter sido concebido e escrito é contemporâneo da ascensão da extrema direita e representaria, por essa via, uma escandalosa, regressiva e perigosa repetição dos anos de chumbo cujas atrocidades se tornaram há muito de conhecimento público. O escritor na pele do contista parece ter procurado ordenar questões dessa matéria política e social no livro sempre ciente da mesma lição que me inspiram na composição destas linhas: “não as trataria se tentasse tratá-las diretamente”.

As histórias do livro são todas ambientadas na cidade do Rio de Janeiro, com exceção apenas do conto “O sítio”, que se passa na região serrana do estado. Entre miseráveis, pobres, remediados de classe média, os personagens participam de um circuito que não seria difícil imaginar os envolve nos dissabores, nas aventuras e nos horrores da mesma sociedade. O delegado miliciano de “Os primos de Campos” pode ser comparsa do tio em “Meu tio”; o grande artista de “O passaporte” orbitaria nos mesmos estreitos horizontes de classe que o casal de “O sítio” e de “Para Clarice Lispector com candura”; o menino narrador de Copacabana está condenado ao desamparo e à perambulação e delírio como a personagem Cida no conto homônimo; o caseiro em “O sítio” bem poderia ser o imperador de Labosta do conto “Cida”; o perfil obsessivo e a clausura de I. Jansen por Clarice lembram a personalidade, o recolhimento e a fixação do narrador do conto “Anos de chumbo”. A abertura do livro com “Meu tio” lembra o recurso

teatral de, pelo susto de uma cena especialmente impactante, capturar de saída a atenção e envolver o espectador na história que começa a ser contada. Dificilmente alguém termina a leitura desse conto sem a sensação de um tipo de nocaute. Os contos “O passaporte” e “Para Clarice Lispector com candura” parecem codificar — se é que a hipótese poderia ser estendida a todos os contos do livro — a tragédia que nos demais é explícita. Ou talvez possam ser lidos como a contraposição à vigência das outras catástrofes, porque expressariam, ao seu modo peculiar, a desigualdade combinada própria das articulações das injustiças sociais no miolo da matéria brasileira. São contos em que parece sobressair a dinâmica das ninharias e das mesquinharias típicas das classes confortáveis, mais preocupadas em manter distância das mazelas que, no entanto, garantem os privilégios de que gozam, mais interessadas, por isso, em viagens, passeios, distrações, passatempos, diversões, experiências de afastamento e rebaixadas ao nível do patético correspondente a uma vida dissoluta, sem propósito senão o de manter-se como tal. Estaria talvez nisso o que nos outros contos surge como violência e horror.

Como já referido, chama a atenção ainda que em quatro dos oito contos do livro os narradores sejam crianças, com destreza expositiva incompatível com a idade e, mais, com a condição social e familiar em que vivem. Em “Meu tio”, a única menina narradora prostituída pela família conta a própria história com o esmero de quem pondera sobre cada palavra, cada formulação, cada expressão. Não há gírias, nem palavrões e nenhum traço de coloquialidade, nem gramática estropiada como seria de se supor na dramática condição que atravessa. A história tem estrutura planejada, desenvolve o arco da ida e volta a partir de casa, passando pelas “aventuras” do tio no tráfego e pelos “compromissos” dele pelo caminho (troca do carro, pagamento dos “funcionários”, parada na praia) até chegarem ao motel, a relação sexual e a volta sozinha à casa. Tudo se passa no presente, não se trata, portanto, de lembrança ou página de diário, sem nenhum lamento ou ressentimento, tampouco qualquer satisfação ou entusiasmo.

“Os primos de Campos” é narrado por um menino negro e menor de idade, de uma família cuja mãe é professora e o irmão mais velho bom de bola e de temperamento soturno. Os primos aparecem, durante as férias, para passar uns dias com eles. Aqui também a prosa é límpida, sem gíria tampouco expressões

comuns da fala, o que só causa estranhamento depois que vamos descobrindo a realidade brutal que atravessam, com descrições que ficam entre a candura, a calculada precisão e a tontice de quem presencia e descreve tudo e não toma posição sobre quase nada, exceto contar a história e, ao final, partir em viagem em busca do pai. Aqui a história é confessadamente tirada do diário que o menino registra, portanto, resultado de reelaboração da memória. Em determinada passagem, o narrador parece se preocupar em tentar explicar ao leitor como aprendeu a escrever: a namorada que estuda letras e jornalismo e que o ensina, ajuda e incentiva. Improvável e um tanto inverossímil, mas está dito.

O menino de “Copacabana” é um “adolescente de belas cores” (BUARQUE, 2021, p. 91) que “jogava futebol no asfalto com os filhos das empregadas” (IDEM, p. 92). Os personagens Pablo Neruda, Jorges Luís Borges, Walt Disney, Ava Gardner, Romy Schneider, John Houston e Richard Burton lembram o romance *PanAmérica*, de José Agrippino de Paula, onde são personagens Burt Lancaster, Cary Grant, Marlon Brando, Marylin Monroe, dentre outros. Mas as semelhanças param por aí, porque no caso de Chico Buarque o conto “Copacabana” oferece flashes de uma espécie de volta à realidade terra-a-terra que parece dar sustentação à hipótese de que o narrador quando recorre, eventualmente, ao fantástico o faz como se estivesse em delírio. Seja como for, a prosa e as referências cinematográficas e literárias chocam-se com a condição de um adolescente que joga futebol na rua. O presente da história não coincide com o presente histórico suposto da publicação do livro.

O livro começa, faz a travessia e termina com nocautes. A crueza das adversidades narradas bota as expectativas do leitor na lona. A criança paraplégica narradora do conto “Anos de chumbo” descreve cuidadosa e planejadamente como mata os pais. Humilhado, confinado e agredido por eles, o menino sem nome — assim como as crianças-narradoras dos contos acima referidos — desenvolve uma fixação por batalhas imaginárias. Com isso, aprende sobre as histórias das lutas que cada conjunto encena. O tempo da história está no momento que circunscreve, originalmente, o título do conto. A minúcia com que o garoto reconstitui e narra as batalhas enquanto brinca dão testemunho da acuidade com que a história é contada e do capricho com que executa o desfecho da história. A prosa sofisticada

dessas crianças-narradoras é certamente tributária da tradição literária brasileira do séc. 20, seja de autores como Graciliano Ramos e Rubem Braga, de Rubem Fonseca e Sergio Sant'Anna e de Nelson Rodrigues e Dalton Trevisan. No lugar de volubilidade, parece ter vigência aqui um tipo de impostura narrativa voluntariamente modulada e sem compromissos com o realismo estrito de uma linguagem verossímil.

O tempo dos contos oscila entre os anos 60-70 e os anos 2020, um pouco antes e um pouco depois. “Meu tio” se passa em algum momento a partir dos anos 2009, quando a marca Minicooper chegou ao Brasil, mas poderia se passar próximo aos anos 2020. “O passaporte” faz referência logo no início ao aeroporto Tom Jobim, antigo Galeão, que recebe esse novo nome somente a partir de 1999. O tempo do ódio que o narrador aborda poderia ser indício da disseminação da cultura do ódio que pareceu prevalecer nos anos de ascensão da extrema direita, desde 2016 e, com mais ênfase, a partir de 2018. Em “Os primos de Campos” o narrador faz menção à Copa do Mundo de futebol, talvez a de 2018 ou a de 2022. “Cida” se passa, inicialmente, na praça Antônio Callado, na Barra da Tijuca. A homenagem ao escritor foi definida em 1998. “Copacabana” talvez seja narrado nos anos 60-70, as indicações estariam nos nomes dos personagens. Porém, a menção a “Etchegoyen ou Etcheverría”, pela possível relação seja com o militar do golpe de 64, seja pelo descendente militar no presente, forneceria uma medida de como o passado insiste em não passar no Brasil. Clarice Lispector faleceu em 1977, o que permite concluir que o intervalo histórico do encontro com o personagem I. Jansen tenha sido justamente entre os anos 60-70. A publicação de *Uma aprendizagem ou o livro dos prazeres* é de 1969 referido como contemporâneo de parte dos acontecimentos do conto. A pandemia, entre 2020 e 2022, é o pano de fundo do conto “O sítio”. O intervalo entre os anos de 1971 e 1973 são fixados pelo narrador quando atualiza as datas das batalhas dos soldadinhos de chumbo. Essa oscilação e, às vezes, a sugestão de incômoda semelhança e mesmo de coincidência entre os anos de chumbo da ditadura cívico-militar e o presente, borrado nos limites, sobrepostos, às vezes, parecem reforçar a hipótese aventada mais acima sobre o diagnóstico político da conjuntura.

A lida com a matéria brasileira ainda exige atenção sobre o tema do trabalho nas histórias. Trabalham, sobretudo, os operários da construção civil que são pagos em uma das passagens em “Meu tio”; os funcionários do aeroporto em “O passaporte”; a mãe professora e o filho aspirante a jogador de futebol no Fluminense em “Os primos de Campos”; os porteiros, babás e motoristas de ônibus referidos em “Cida”; os seguranças em “Copacabana”; Maria Jansen, professora particular de pintura de Clarice Lispector; o caseiro em “O sítio”; o pai torturador em “Anos de chumbo”. Como refere Roberto Schwarz em “A velha pobre e o retratista”, sobre D. Plácida de *Memórias póstumas de Brás Cubas*, “estilizando uma conduta de classe dominante brasileira.” (SCHWARZ, 1983, p. 46) “(...) A situação dos pobres define-se complementarmente, e o que é folga histórica para os ricos — os dois pesos e as duas medidas — para eles é falta de garantia.” (...) vivem em terreno escorregadio” (IDEM, p. 47). O trabalho exercido por essas personagens produz, principalmente, dessensibilização política, dessolidarização social e desumanização profissional. O realismo aqui talvez possa condizer, ponto por ponto, com o projeto de participar do “realismo intensificado” de Machado de Assis na medida em que as histórias resgatam da obscuridade e da limitação essas figuras na pertinência histórica das histórias e devolvem pela literatura algo do que seja sistematicamente sequestrado, escamoteado e apagado pela ostensiva reprodução das injustiças sociais e pela dominação de classe.

O conto que dá título ao livro destoa um tanto dos demais, menos porque nele despontam drástica e explicitamente a violência e, mais, visto por um certo prisma, pela rebeldia e pelo contra-ataque expressos. A tortura como profissão e trabalho não surge tão declarada nas histórias anteriores e tampouco o tremendo revide a que o filho do militar dá corpo no final. O livro abre-se ao leitor com o choque da prostituição infantil, passa pela humilhação social de crianças, pela violência policial sobre crianças e termina com o incêndio da vingança infantil. Em todos, sem o menor sinal de lástima ou de crítica pelos narradores. Em cada conto, uma história de agravo para, somente ao final do livro — daí a ideia de que os enredos poderiam ser pensados em articulação e, por aí, contariam versões particulares do mesmo contexto social e político de sofrimento — surgir a drástica recusa, poderíamos dizer, triunfal e revolucionária pelo fogo que consome a causa

das brutalidades que a criança sofria em casa e as outras sofrem por toda parte nos contos anteriores.

O aproveitamento para os usos deste ensaio sobre o livro *Anos de chumbo e outros contos*, de Chico Buarque, é o de que os narradores das histórias parecem assimilar compromissos de classe balizados pela destreza artística do tipo de radicalismo do autor que os produziu, cujos resultados implicam um peculiar alcance político no que poderia a literatura contar. O fundamento da realidade ficcional — e do seu referente social e histórico — é perseguido pelas ocorrências na superfície dos verossímeis dramas urbanos encarnados nas histórias, no esforço, portanto, de capturar esteticamente a raiz dos seus insuspeitados e abomináveis contornos sociais. Caracterizar esse radicalismo como convém demandaria considerar mais do que apenas um dos livros do autor. Contudo, pelos elementos destacados a partir da análise dos contos, é possível concluir que, pela amostra, percebemos uma intervenção politicamente dirigida e esteticamente modulada, com pleno domínio da sutileza, mas também do comprometimento com a tarefa histórica com a matéria brasileira, na perspectiva dialética entre forma narrativa e processo social, entre arte e história, entre, enfim, literatura e sociedade, como poderia ser expressa a contento a denúncia e a crítica daquilo que sobressai como substrato avulso e brutal do cotidiano brasileiro, o que nos permitiria, com sorte e boa dose de otimismo, tomar pé da situação. O radicalismo aqui é, pois, contínuo, militante e consequente nos limites de classe, algo semelhante ao que Antonio Cândido atribuiu a Sérgio Buarque de Holanda, principalmente, a partir de *Raízes do Brasil*, comparando-o a ocorrências passadas de radicais que chamou de parciais, esporádicos e intermitentes. “Em Sérgio, [o radicalismo] nunca refluui.” (CANDIDO, 1988, p. 65) Há, no entanto, pelo mesmo prisma que esses contos solicitam como critério analítico, a ressalva de que “o radical se opõe aos interesses de sua classe apenas até certo ponto (...)” (CANDIDO, 1995, p. 266) e, na formulação de Paulo Arantes sobre os radicais de classe média da tradição crítica brasileira, mais ou menos assim, os radicais de classe média são forçados a contemporizar no momento em que o conflito social e político pudesse se tornar, decisivamente, agudo. Mas não seria demandar responsabilidade demais de um autor e seu livro de contos exigir que pelos limites de classe Chico Buarque

pudesse ir além disso? Nunca é tarde para reconhecer que Chico Buarque fez e faz muito nesse sentido, com rara destreza e agudo senso político e estético de proporções, como fartamente demonstra a sua obra. Mas, talvez não fosse critério severo demais se, como preceito crítico e político, lembarmos que se trata desse escritor, desse artista, desse intelectual, dessa tradição, desse livro com essa matéria e embocadura, neste momento político, sob as atuais condições sociais, políticas e literárias.

*

Agradeço a Marian Dias, Fernando Vidal, Gilberto Tedeia e Paulo Arantes pela interlocução, leitura, comentários e sugestões.

REFERÊNCIAS

- ARANTES, Paulo. *Sentimento da dialética*. São Paulo: Ed. Paz e Terra, 1992.
- _____. *O fio da meada*. São Paulo: Ed. Paz e Terra, 1996.
- _____. *Sentido da formação*. São Paulo: Ed. Paz e Terra, 1997
- _____. *Extinção*. São Paulo: Ed. Boitempo, 2007.
- BUARQUE, Chico. *Anos de chumbo e outros contos*. São Paulo: Cia. das Letras, 2021.
- CANDIDO, Antonio. “Sérgio, o radical”. In: Nogueira, Arlinda; Pacheco, Floripes;
- _____. “Radicalismos”. In: *Vários escritos*. São Paulo: Livraria Duas Cidades, 1995.
- Pilnik, Marcia; Horch, Rosemeire (orgs.). *Sérgio Buarque de Holanda: vida e obra*. São Paulo: Secretaria de Estado da Cultura; Arquivo do Estado; Universidade de São Paulo; Instituto de Estudos Brasileiros, 1988.
- REVISTA Margem esquerda. “Matéria brasileira”. N. 40, 2023.
- REVISTA Praga. “O sentido da formação hoje”, 1997.

- SCHWARZ, Roberto. *Os pobres na literatura brasileira*. São Paulo: Ed. Brasiliense, 1989.
- _____. *Ao vencedor as batatas*. São Paulo: Ed. Duas cidades, 1992.
- _____. *Um mestre na periferia do capitalismo*. São Paulo: Ed. Duas cidades, 1990.

Denilson Soares Cordeiro é professor de Filosofia no Departamento de Ciências Exatas e da Terra da Universidade Federal de São Paulo, campus Diadema.

NARRATIVAS CURTAS E LEITOR NO PAÍS MODERNO DE NASCENÇA

<http://dx.doi.org/10.11606/issn.2237-1184.v0i40p273-289>

Salete de Almeida Cara

RESUMO

A análise da construção dos narradores e personagens em três contos de *Anos de Chumbo* (2021) de Chico Buarque pretende apontar o modo como a estratégia autoral pede ao leitor uma reflexão crítica sobre o caráter trágico da experiência contemporânea.

PALAVRAS-CHAVE: contemporaneidade; estratégia autoral; construção formal.

ABSTRACT

The analysis of the construction of narrators and characters in three short stories from *Anos de Chumbo* (2021) by Chico Buarque aims to highlight how the author's strategy invites the reader to critically reflect on the tragic nature of eontemporary experience.

KEYWORDS: Contemporaneity; authorial strategy; formal construction.

E

m Anos de Chumbo, de Chico Buarque, o conjunto dos oito contos não poupa o leitor de desconforto.¹ A leitura de três deles pretende apontar de que modo a estratégia autoral pede reflexão crítica ao leitor pela mediação das vozes narrativas. Esse o desafio. No entanto, tal como se vê nos contos do volume, é justamente essa reflexão que anda cada vez mais ameaçada. O sistema mundial mergulhado em crises geopolíticas, econômicas, ambientais e sociais parece sair fortalecido com a evidência escancarada das contradições e ambigüidades dos seus propósitos, que não são escamoteadas, mas explicitadas. Como a literatura pode lidar com a matéria de um tempo que expõe, sem pejo, a violência das arbitrariedades e interesses do lucro e do poder militar? Nesses contos, narradores e personagens não escapam da parte que lhes cabe no processo pela perspectiva da vida brasileira.²

¹ Sobre os desafios histórico-sociais e formais enfrentados pela prosa do escritor desde os anos de 1990, cf. o ensaio de Ivone Daré Rabello, “Mundo opaco: os contos de Chico Buarque”, publicado no site A terra é redonda, 1 de janeiro de 2022.

² Para assinalar a longa tradição dos nossos impasses, vale lembrar que, já em 1943, respondendo a Mário Neme (“Plataforma da nova geração”) Antonio Cândido confessa decepção histórica e convoca a imaginação criativa e crítica capaz de apreender “o sentido do momento”: “Mas eis que o tempo é de inquietude e de melancolia; de entusiasmos nervosos que se gastam por nada; de desesperos bruscos que quebram uma vida. E você quer saber o que pensamos de tudo isso! Francamente, preferia que você fosse ler algumas poesias de Carlos Drummond de Andrade; sobretudo umas inéditas. Carlos Drummond de Andrade é um homem da “outra geração”, da tal que você quer que nós julguemos. No entanto, não há moço algum que possua e realize o sentido do momento como ele.” Cf. *Textos de intervenção*, seleção, apresentações e notas de Vinícius Dantas. São Paulo, Duas Cidades/ Editora 34, 2002, p. 238.

Os contos desafiam o leitor pouco atento (digamos assim) à modernização com integração social malograda que, como tal, foi normalizada com violência pelo golpe civil e militar de 1964, para gáudio dos que ainda hoje o celebram, noves fora o alívio de muitos pelo fim da Ditadura mesclado, todavia, ao coro do consenso financeiro neoliberal a partir dos anos de 1970-1980. Um processo que avança na década de 1990 ao incluir, como “progressista”, a promessa de oportunidades garantida pela agenda do capital e do mercado, com vistas ao controle das populações, movimentos sociais e gestão da pobreza. Como se sabe, desestruturação produtiva conjugada a abalo do projeto nacional desenvolvimentista deram em desintegração social, com perspectivas rebaixadas de trabalho e de sobrevivência, vinculadas à soberania do mercado, por onde passam ilegalidades fortemente organizadas.³

Nos contos aqui analisados as condições objetivas dos impasses de narradores e personagens, entrelaçando tempo presente e passado, dizem respeito às relações entre uma realidade social e econômica justificada nas suas dimensões mais desastrosas e perversas e as experiências narradas. A elaboração dos narradores e personagens, em situação, pede ao leitor um juízo a respeito do estágio da vida contemporânea, que também lhe diz respeito, ao engolir sujeitos diversos de modos diversos como peças funcionais no curso histórico do mundo e da vida nacional.

Vale destacar uma pergunta feita por Antonio Cândido ao tratar do conto brasileiro dos anos de 1960 e 1970, em ensaio escrito no decênio de 1970. Como resposta inovadora a um tempo “ferozmente repressivo” desencadeado em 1968, com “violência urbana em todos os níveis de comportamento”, assinala na escolha dos temas e da técnica narrativa em primeira pessoa uma “aspiração a uma prosa

³ Em “Ajuste intelectual”, de meados dos anos de 1990, tratando das “esquisitices nacionais”, da “via brasileira para o capitalismo moderno” e retomando o percurso histórico dos “intelectuais do contra, porém, a favor”, Paulo Eduardo Arantes propõe que seria “o caso de imaginar um raciocínio”, a saber: “de fato, não há mais política que não seja meramente decorativa e não chegará ao topo do Estado quem não investir na aspiração fetichista que atravessa todas as classes sociais sem exceção, pois ninguém consegue conviver com a ideia inimaginável de que uma economia totalmente monetária seja de fato inviável na prática; não só o Estado, mas também os empreendimentos privados de toda ordem empenham seu futuro em lucros fictícios; ora sem futuro não há política ao menos que continuemos a chamar pelo velho nome de política a arte de entreter pela mídia a ilusão monetária daqueles que não tem dinheiro, mas votam de quatro em quatros anos”. Cf. *O fio da meada*. Rio de Janeiro, Paz e Terra, 1996, pp. 326-327.

aderente a todos os níveis da realidade". Ou seja, "a brutalidade da situação é transmitida pela brutalidade do seu agente (personagem), ao qual se identifica a voz narrativa, que assim descarta qualquer interrupção ou contraste crítico entre narrador e matéria narrada". Um "realismo feroz" que "agride o leitor ao mesmo tempo em que o envolve". E pergunta se a identificação em primeira pessoa com "temas, situações e modos de falar do marginal, da prostituta, do inculto das cidades, que para o leitor de classe média tem o atrativo de qualquer outro pitoresco", não poderia resultar em "novo exotismo de tipo especial, que ficará mais evidente para leitores futuros".⁴

Ao apontar o risco de uma estereotipia da forma e dos conteúdos, o crítico leva a pensar não só na função do ponto de vista narrativo como dado formal implicado nos desafios postos pela matéria e pelo material do tempo, mas também na sua relação com o leitor. Os contos de Chico Buarque, publicados em 2021, respondem a esses desafios.

"Meu tio", como se verá, escancara o horror da situação pela construção da primeira pessoa narrativa, uma menina submetida a abusos sexuais constantes por um tio (por certo miliciano) com a conivência do pai e da mãe; "O passaporte" dá a ver como o próprio movimento do narrador em terceira pessoa compõe a precariedade de sujeitos engolidos por uma realidade histórico-social congelada como evidência inquestionável, ao correr atrás de um ponto de vista que dê conta do que ocorre quando um "grande artista" popular embarca para Paris; "Anos de chumbo" instala a voz do narrador em primeira pessoa num presente narrativo construído, a seu modo, por lembranças e talvez fantasias da sua própria experiência formativa, nos anos de 1970, como menino limitado fisicamente pela poliomielite num meio familiar militar.⁵

Em "Meu tio", o modo como a menina conta a terrível experiência à qual é submetida, como vítima, revela a dimensão da violência social e psíquica de um

⁴ Cf. Antonio Cândido, "A nova narrativa", in *A Educação pela Noite*. Rio de Janeiro, Ouro sobre Azul, 5^a edição revista pelo autor, 2006, pp. 254--260.

⁵ A propósito do romance *Estorvo* (1991), em texto do mesmo ano da sua publicação, Roberto Schwarz assinalou que "alucinações e realidade recebem tratamento literário igual, e tem o mesmo grau de evidência. Como a força motivadora das primeiras é maior, o clima se torna onírico e fatalizado: o futuro pode dar mais errado ainda. A interpenetração de realidade e imaginações, que requer boa técnica, torna os fatos porosos. (...) O relato seco e factual do que está aí, bem como do que não está, ou da ausência na presença, opera a transformação da ficção de consumo em literatura exigente (aquela que busca estar à altura da complexidade da vida)." Cf. "Um romance de Chico Buarque", in *Sequências Brasileiras*. São Paulo, Companhia das Letras, 1999, pp. 219-220.

processo que ela não comprehende e a rigor a destrói. E que é figurado pelas suas relações com um tio, o pai e a mãe, esses últimos referidos, não por acaso, na abertura e no fecho do conto. A voz em primeira pessoa dá a ver o carácter destrutivo e bárbaro do mundo que lhe é dado viver.

“Meu tio veio me buscar com seu carro novo” e enquanto o “papai fingiu que estava dormindo no quarto”, a “mamãe recebeu meu tio com dois beijinhos, ofereceu café, água, pão de queijo”. A menina é tirada às pressas do apartamento pelo tio “irrequieto” (“meu tio pareceu menor sem os óculos escuros”), que reforça a promessa de levá-los “para um apartamento melhor, num bairro melhor”. “Meu pai nunca recusaria um upgrade, segundo meu tio, e eu seria a mais felizada por morar perto da praia”.

A menina descreve com precisão o carro do tio (“um SUV Pajero 4 x 4”) e o cortejo pelas ruas estreitas atulhadas de “carros velhos e carcaças”. Lembra que o tio “sempre repetia que a inveja é uma merda”. E constata que, com velocidade máxima e buzinaço, “foi dentro do túnel que meu tio tirou o atraso”. Na Lagoa, ele paga a gasolina em dinheiro vivo, “notas de cem reais”. O som do carro tem “volume impressionante” e “cada batida do funk era como o coração bombeando forte”. Na Barra da Tijuca, sempre impaciente, o tio avança entre “ambulantes”, “marmanjos”, “limpadores de para-brisa” e “malabares”, derrubando as gaiolas de um “vendedor de periquitos”.

Numa barraca de praia ela come ostras (“Ele tinha me ensinado a gostar de ostras”), entra no mar a mando do tio, enquanto ele aguarda vestido, dizendo a certa altura “que sentiu vontade de comer o meu rabinho”. Ao saírem da praia lá estão os homens que a menina tinha visto, de longe, reclamando do Pajero irregularmente estacionado sem ousar enfrentar o tio. “A inveja é uma merda, deve ter pensado ao ver os motoristas bloqueados, que aguardavam de cabeça baixa e cara trombuda”. Entrando numa quebrada, o bairro tem de um lado “rua residencial” e de outro “mais para favela”, ela chega a observar. O tio é tratado com deferência e faz larga distribuição (“maços de dinheiro”) a peões de uma obra (illegal, decerto pensará o leitor).

Já na avenida, a disputa entre o tio e um motoqueiro traz à menina um repentino e breve vislumbre de desejo de autonomia. “Uma hora tive a impressão de que ele me observava, mas o insuflum no vidro lateral impedia sua visão do

interior do carro. (...) e agora sim, se quisesse poderia ver minhas pernas pela transparência do vidro da frente. Pelo visor do capacete também deu para ver que ele tinha olhos verdes-claros". O motociclista avaria o Pajero com uma barra de ferro, é jogado pela traseira do carro num canteiro e capota várias vezes com a possante moto, "abraçado nela", como vê a menina. "Por sorte, logo adiante ficava a concessionária Mitsubishi." Ali o tio exige e consegue a troca do carro por outro em exposição na loja, e ao comprar Viagra para ele na farmácia cabe ainda uma suposição. "Devem ter pensado que só mesmo uma garota muito suburbana vai às compras de biquíni".

O ritmo enumerativo e quase protocolar da narrativa da menina, ao contar a tremenda matéria, se repete na cena do motel onde o tio coloca um filme pornô. "Sem tirar os óculos escuros, comeu meu rabinho me mordendo a cabeça. Depois se deitou de lado e passou um bom tempo acariciando meus cabelos lisos que nem os da minha mãe". A breve lembrança afetiva se engata em natural continuidade e equivalência à promessa secreta do tio de que seria a primeira a viajar no avião que iria comprar, ao berro com ela por não o ter acordado, ao pagamento da conta do motel "em várias notas de cem", à marcha a ré que raspa "o para-lama dianteiro na parede", ao "dinheiro de sobra" que ganha do tio para pegar um táxi ("disse que ia ter problemas em casa"), já que morava ali mesmo na Barra da Tijuca. De volta à sua casa, a narrativa da menina apenas reproduz a reação da mãe, que reclama do preservativo sem uso na bolsa e do risco de gravidez e aborto. "Já meu pai garantiu que ninguém me obrigaria a abortar, nem mesmo meu tio com todo o poderio que tem". As frases finais do conto são dedicadas às ponderações (digamos assim) do pai e da mãe sobre a situação. "Mamãe disse que não me criou para lhe dar um neto que é sobrinho ao mesmo tempo. Sem contar que parentes consangüíneos às vezes procriam filhos degenerados. Meu pai falou que não é bem assim".

Desse modo o processo de degradação vivido e acatado pela menina, incapaz de compreender, se fecha sobre ela e a aprisiona de modo funesto e impiedoso. Uma violência à qual se somaria o leitor que constatasse o horror alheio apenas por meio de clichês morais ou psicológicos - submissão e subserviência, interesse, admiração, ingenuidade, entre outras generalidades. Na narrativa da menina jogada às feras a tragédia histórica e social coloca suas patas.

No segundo conto, “O passaporte”, o narrador em terceira pessoa conta a travessia de um “grande artista” popular pelo Aeroporto Tom Jobim rumo a Paris, “com a mala de mão e nada para despachar” (decerto com pouso certo, pensa talvez o leitor, de olho no próprio autor que tem morada naquela cidade).⁶ O “grande artista” deseja chegar logo à primeira fileira da classe executiva, sem “chamar atenção” nem “parar para nada ou ninguém”, tomar um ansiolítico, cobrir o rosto e dormir até a chegada em Paris. No entanto, esse desejo ficará suspenso pelo sumiço do seu passaporte, com desdobramentos que virão depois que, a duras penas, ele consegue embarcar.

Como o narrador vai configurando o tom rebaixado da sua matéria? Ao movimentar-se entre proximidade e distanciamento como voz organizadora dos fatos narrados, procura um ponto de vista capaz de dar sentido ao relato e à matéria que se dispõe a enfrentar, em cujo âmbito está mergulhado como parte do material. A estratégia autoral não perde de vista os impasses dessa procura. Ao acenar em alguns momentos ao leitor fica sugerido o largo alcance da experiência que atropela o narrador e se escancara no final do conto, como se não coubesse nada mais do que jogar a toalha. Um modo de desistência ou adesão?

O clima de fim de linha já se instala na chegada do “grande artista” ao aeroporto. O narrador descreve sem simpatia o ambiente, que não corresponde à medida de prestígio e “glamour” que lhe é habitualmente conferida pela expectativa de voar para fora do país. Nos “meandros de um free shop” com pouco movimento, é “redundante a iluminação nas lojas quase às moscas”. O “grande artista”, costumeiro viajante, está desorientado nas lojas e “pela primeira vez” percebe o “chão espelhado com setas e flechas em diferentes direções”, encontrando “a custo” um banheiro. Apressado, tenta vencer a velocidade da esteira rolante e até se põe comovido com um casal de namorados, dando margem para uma sugestão do narrador que parece espicaçar, em cumplicidade

⁶ Essa narrativa curta pode fazer pensar pelo avesso, a despeito ou justamente por causa do caráter ficcional que a singulariza, no atual sucesso midiático das auto-ficções, que poucas vezes são capazes de interpretar sem autoindulgência a experiência subjetiva sob o crivo das contradições do seu tempo.

ambígua, a curiosidade do leitor. “Talvez também houvesse em Paris alguém à espera do grande artista.”

Ao perceber o sumiço do passaporte, “ele não podia adivinhar que naquele instante um curioso abria um passaporte abandonado junto com o cartão de embarque na bancada da pia do banheiro”. Adiantando-se ao “grande artista”, que “não podia adivinhar”, o narrador divide com o leitor a cena e o juízo sobre o “indivíduo” que “mal acreditou ao ver no documento o nome e as fuças do artista que ele mais detestava”. Sem suportar “a ideia de que a celebriidade fosse tomar champanhe em Paris, viajando no mesmo avião que ele”, e “pressentindo que o canalha voltaria ao banheiro a qualquer momento”, o sujeito “não se privou de escarrar em cima da maçaroca”. Ocorre que o termo “canalha” será, logo mais, xingamento compartilhado entre o “grande artista” e o tal “indivíduo”, seu real opositor. A proximidade do narrador com um e outro permitirá não mais do que um juízo moral sobre disposições individuais de ódio e ressentimento, comuns a ambos.

Por enquanto, a primeira ida do “grande artista” ao banheiro em busca do passaporte não trará bom resultado. Ele dá de cara com um rapaz com “ares de playboy” (“que o encarou com aquela expressão hostil a que ele vinha se habituando nos últimos tempos”), com um “gorducho de moletom” (o narrador insiste mais de uma vez em qualificar o “gorducho”), louva a própria sorte ao se deparar com um cadeirante. E num primeiro de dois flagrantes sobre si mesmo, delegados a um espelho, toma ciência do próprio envelhecimento (“o grande artista se olhou no espelho bem no momento em que estava envelhecendo”).

De volta à esteira, não chega a “atinar que tinha pela frente uma moça com meia dúzia de sacolas do free shop”. Mas o narrador adianta seu próprio desdém pelo casal, que traz de volta o playboy da porta do banheiro, ao ridicularizar os apelos “Amor, Amor” da moça e a resposta do “Amor impassível olhando para o infinito”. Desse modo vai plantando indícios do seu roteiro narrativo. Até ali, ao apertar o passo na esteira, o “grande artista” apenas reconhece o “bonitão” e observa a fleugma do casal “para quem talvez as portas nunca se fechassem”. O narrador se vale da proximidade que lhe confere o indireto livre sem deixar de tentar preservar seu controle sobre a matéria narrada.

Quando vai mais uma vez ao banheiro atrás do passaporte, é reconhecido pelo condutor do carrinho elétrico, ganha carona, revê o playboy e a mulher. O narrador supõe que “daquela jornada talvez se lembrasse apenas da mulher novinha do bonitão, que cutucou o marido e conteve o riso ao ver o artista exposto em carro aberto percorrendo o corredor vazio na contramão”. Já diante da lixeira, o narrador nos conta que “o grande artista” tem “noção de quanto era detestado em certos meios e não era de admirar que algum canalha chegasse ao ponto de jogar seus pertences no lixo”. Daí deduzir “que o canalha não deixaria o passaporte tão facilmente ao alcance da mão, ele o afundaria mais e mais até onde só um canalha igual a ele pudesse chegar”. E vai tomando gosto em escarafunchar aquele lixo, mesmo sem querer dar o braço a torcer para “o cujo” que, por certo, o imaginaria capaz de tal feito “mesmo na ausência de espectadores”.

Mais uma vez um espelho revela o que o “grande artista” ainda não sabia: além da velhice, a possibilidade de sua canalhice (“Atordoado, o grande artista se olhou no espelho bem no momento em que se transformava ele próprio num canalha”), todavia matizada pelo esforço de um gesto: “ainda tentou recuperar algum traço de simpatia, ou vestígio de bons sentimentos, para se desculpar com a faxineira que...” Desse modo, o “grande artista” não é poupadão pelo narrador de suas ambivalências e ambigüidades. Ciente de que “o mundo parecia conspirar contra o grande artista”, o fato de “ser um artista detestável por fora o fazia se sentir intimamente mais limpo”, chegando mesmo “por vezes” a suspeitar “que se deixar amar por desconhecidos é uma forma de corrupção passiva”. Uma disponibilidade crítica onde bem caberá disposição belicosa. Ainda que esteja exaurido ao embarcar, e a despeito do “zum-zum negativo” e dos “olhares enviesados”, que o fazem se sentir “um intruso, como se a sua respiração ofegante contaminasse a atmosfera da classe executiva”, ele exige com indignação seu direito ao assento já marcado na janela e ocupado por outro passageiro.

É na classe executiva que acredita identificar o responsável pelo sumiço do seu documento, num engano de avaliação isento de dúvida, calculando vingança rancorosa e violenta (nos termos de viajantes internacionais de classe alta). As pistas armadas até então pelo narrador de algum modo preparam o engano: trata-se justamente daquele “bonitão metido a playboy”, o “Amor impassível” que

acompanhava a mulher desenvolta nas “botas de salto agulha”.

Uma “raiva cor de mostarda” leva “o grande artista” à poltrona do casal, “onde o bonitão ressonava com uma expressão plácida, um quase sorriso nos lábios”. O narrador se detém nas oscilações da imaginação do “grande artista”. “Alguém diria que ele sonhava peripécias em Paris com sua mulher jeitosa, que na poltrona ao lado dormia virada para a janela, um pedaço das coxas lisas aparecendo fora da manta. Olhando melhor, porém, não havia lascívia no sorriso dele. O sorriso era só com o canto esquerdo da boca, o típico sorriso de um canalha.” Diante do “ódio satisfeito” daquele “autêntico canalha”, sendo ele próprio apenas “aprendiz de canalha”, ainda é capaz de refrear o ímpeto de “quebrar os dentes do bonitão” – “arroubo estúpido”, concordam o narrador e a personagem - mas não “seu desejo de vingança”.

A jaqueta de camurça, entre outras dependuradas pela aeromoça, ele logo reconhece, assim como o casaco da mulher com o mesmo padrão de desenhos das suas botas. O “grande artista” então “surrupiou o passaporte do canalha-mor”, e com “gana de adolescente a ponto de se masturbar”, sublinha o narrador, destrói o documento de modo minucioso até jogá-lo na latrina e dar descarga, sobretudo ao tomar conhecimento da “identidade do canalha com seu nome composto, seus quatro sobrenomes” e diante dos carimbos de múltiplas e variadas viagens internacionais pelo mundo. É incontrolável seu ímpeto de ver “todo um passado do playboy globe-trotter atirado na lixeira”. Consumada a destruição, e já “sem raiva e sem ódio”, quer apenas “dormir a fundo”. E de manhã, ao ver a devolução dos casacos aos passageiros e “restabelecido em sua boa índole”, caberá um breve lance de piedade pelo playboy, logo substituído pelo “espírito canalha” do desejo de encontrar a moça “por acaso, entediada e só, fazendo turismo nas ruas de Paris”.

No desembarque, no entanto, o suspeito e a mulher irão se declarar seus fãs, enquanto o passageiro “que usurpara o seu assento” se identificará como culpado. No falso duelo entre um quase canalha e um suposto canalha assombra o espetáculo farsesco. Qual o sentido mais fundo dessa farsa, levada a cabo por um narrador à procura de um ponto de vista e dando ver os impasses da representação de uma situação que, não podendo ser justificada, redunda em impotência do sujeito na disposição de enfrentar a dinâmica de supostas

evidências? No desfecho seco (“Ao partir, o grande artista desejou uma boa estada ao companheiro de viagem, que respondeu com o isqueiro na mão: da próxima vez eu taco fogo”) a ameaça de violência é lance inesperado e ao mesmo tempo presente ao longo do enredo, podendo levar o leitor a certa estupefação ou a um meio sorriso conivente e mesmo um tanto crítico com os rumos do mundo. Esse desfecho poderia ser também uma última piscadela ao leitor, de olho na cumplicidade com um ponto de vista que, afinal, como já foi dito, joga a toalha? Cabe o alerta da estratégia autoral: que o leitor inclua na sua reflexão o percurso dificultoso do próprio narrador, ele mesmo, como se viu, parte da matéria.⁷

No conto “Anos de chumbo”, o narrador em primeira pessoa traz lembranças do seu passado de menino e de situações vividas, entre 1970 e 1973, numa família de pai militar implicado diretamente nas torturas da ditadura militar daqueles anos. Nessa narrativa de memórias do passado, a experiência colhida pela própria voz do menino é filtrada e conduzida pelo narrador adulto de modo especioso, que vale a pena assinalar. As lembranças são costuradas pelas brincadeiras do menino com soldadinhos de chumbo (e depois de estanho), encenando com caráter heroico antigas operações militares mundo afora. Esse o centro maior do seu interesse naqueles anos e naquele ambiente militar.

Já no primeiro parágrafo o leitor pode achar no mínimo curioso, decerto instigado pela estratégia autoral, que a datação dos anos dessas brincadeiras já possa sugerir a disposição do narrador em relação ao que narra, levando em conta seu desinteresse pelo teor histórico das guerras e massacres encenados. Daí que, de olho no modo como a vida de menino é lembrada no presente, interessará ao leitor atento a relação entre tempo narrado e tempo da narrativa que, no final do conto, a prosa irá sublinhar como problema compartilhado com ele desde o

⁷ Vale a lembrança talvez remota, mas curiosa, de outra estratégia autoral com o intuito de tomar o leitor como parte decisiva para a compreensão do que está sendo narrado. Modos diversos de construir o narrador na medida das especificidades das experiências históricas, mas que podem dialogar quanto à centralidade da mediação formal. No conto “Singular ocorrência”, de 1883, o narrador de Machado de Assis, encharcado por ideias do tempo e de sua classe social, fica encalacrado na avaliação da suposta traição de uma moça popular ao amante casado, e emperrado na adesão ao tema da traição. No entanto, a elaboração formal pede ao leitor (o que nem sempre consegue) que, desconfiando dos argumentos e volteios do narrador, desconfie também da sua própria adesão à relevância conferida ao assunto e ao desfrute do distanciamento que compartilha com o narrador, ambos assentados, com superioridade moral, num acordo com a ordem social vigente. Daí que o leitor possa concordar sabiamente com a asserção, sem interrogação, do narrador. “Enfim, coisas”.

início. Um fio ambíguo costura os tempos e a configuração das vozes infantil e madura.

Abrindo o conto, “em 9 de maio de 1971, a cavalaria do exército confederado atravessou o rio Tennessee sob o comando do general James Stuart, que ato contínuo apontou seus canhões contra o forte Anderson” (trata-se da Guerra da Secessão americana de 1861 a 1865, a verificar a veracidade das referências ao general que tinha participado do massacre em Kansas e da captura do abolicionista John Brown). Naquele momento o amigo Luiz Haroldo já pouco aparece para brincar com o narrador, mostrando-se impaciente, pois “ultimamente só queria saber de futebol”. Por isso, na encenação da invasão da Bélgica de 1914 “tive de acelerar o avanço das tropas alemãs” e a “investida da infantaria” durou “menos de 15 minutos”. O leitor poderá supor que ainda que o movimento das tropas durasse mais do que quinze minutos, não caberia o massacre da população civil de um país neutro, com papel importante na Primeira Guerra Mundial.

O amigo Luiz Haroldo é filho de um major condecorado e promovido da cúpula do exército, colega “de academia e de caserna” e superior hierárquico do seu pai. Ele “trazia suas Forças Armadas” para brincar e costumava guardar as peças no estojo, depois de “cheirar e limpar com flanela” aquelas “que eu tinha manejado”. A certa altura, tendo surrupiado algumas delas, o narrador leva do pai uma tremenda surra, que deixa cicatriz. A reação do pai de certo modo é justificada: “meu pai se gabava de, em trinta anos de carreira militar, nunca ter se locupletado, nem um cigarro de um subalterno jamais filou. Por isso ele me arrancou da cama, me chamou de escroque e ladravaz”. A surra violenta não é compensada pela caixinha com seis soldados do Exército brasileiro, “muito mequetrefes”, que o pai dá ao menino no dia seguinte. “Pouco depois desse incidente as visitas do Luiz Haroldo foram se espaçando,” apesar da insistência do menino de muletas, com mobilidade difícil. Sem o único amigo e seu exército de chumbo ele usa palitos de fósforo como soldados.

Já em 1970, no entanto, ganha um presente que o major traz de uma de suas viagens em “missão especial” ao exterior: um enorme jogo de soldadinhos feitos de estanho, material que deixa as peças “mais modernas e realistas que as de chumbo”. “Minha mãe tinha um pouco de pena de mim, e um dia no clube

contou ao pai do Luiz Haroldo da minha paixão por soldados de chumbo, na esperança de que ele me emprestasse a coleção que o filho abandonara no fundo do armário". Em 21 de julho de 1970, "ao pé das pirâmides, as tropas de Napoleão desbarataram o exército de mamelucos, derrubando todos os cavalos e avançando rumo ao Cairo" (trata-se da batalha de 1798).

O menino vive numa casa com "porta blindada, além de grades nas janelas como as de uma cadeia e eletrificação no muro que nem o de Berlim". E "o período mais feliz da minha infância" tinha sido o da sua poliomielite, cercado na cama por enfermeiras, médicos, Luiz Haroldo e seus soldados de chumbo, além da presença assídua do major e sua mulher que, nos fins de semana, também apareciam para um uísque e um jogo de canastra. Limitado pelas muletas, pelos cuidados da mãe e alvo de apelidos, sente falta até da mãe de Luis Haroldo "que parou de nos visitar, embora o marido não dispensasse o uísque com meu pai", num convívio regrado pelas circunstâncias de mando e subserviência cordata. Daí supor "alguma bronca" do pai com o major pela sua ascensão privilegiada, enquanto "marcava passo na carreira fazendo o serviço sujo nos porões" da ditadura, o que poderia justificar sua tensão constante e a violência doméstica. Seria "possível que tais maledicências tenham chegado aos ouvidos do major".

O major também deixa de vir para o uísque, mas aparece semanalmente para visitar a mãe "mesmo nas noites em que meu pai dava plantão no quartel". O menino participa dos "jantares e vinhos de bons restaurantes" até que a mãe o mande dormir ("O Luiz Haroldo deve ter precavido o pai contra a comida da casa"). Nessas ocasiões o major fala das "missões especiais" do pai e das muitas "menções elogiosas que deveriam nos orgulhar, à minha mãe e a mim". E o menino ouve sobre a "tarefa dura e perigosa" que o major confia ao pai. "Pelo que pude depreender, meu pai lidava com prisioneiros de guerra, criminosos que tinham sangue de verdade nas mãos".

Numa madrugada de 1972, ele escuta inadvertidamente pela porta do quarto dos pais, o major explicando à mãe o "prestígio" do pai ("o senso do dever, a disciplina, o respeito à hierarquia, o patriotismo, a honestidade a toda prova"). E dando detalhes sobre suas atividades ("esses delinquentes, tanto homens quanto mulheres, ficavam horas pendurados numa barra de ferro, mais ou menos como frangos no espeto. Daí meu pai ensinava à sua equipe como introduzir

adequadamente objetos naquelas criaturas. Ele enfiava objetos no ânus e na vagina dos prisioneiros, e aquelas palavras eu não conhecia, mas adivinhava, se não o sentido, pela sonoridade: não podia ser mais feminina a palavra vagina, enquanto ânus soava a algo mais soturno"). Em seguida ele ouve sussurros e gemidos em meio às palavras desconhecidas.

Nesse episódio o narrador adulto sublinha com certo sarcasmo, pelos termos que confere à lembrança, a ingenuidade do menino que não se dá conta do que se passava entre a mãe e o major, mesmo ao ouvir a "voz gemente da minha mãe a falar ânus, vagina, ânus, vagina" com o amante. "Voltei ao meu quarto, porque já estava bom das câimbras, mas senti que naquela noite não ia mais dormir. Em 5 de agosto de 1972, na Namíbia, o general alemão Lothar Von Trotha dizimou os negros hererós na Batalha de Waterberg". Decerto, pode pensar novamente o leitor, não caberia na brincadeira a dimensão do horror levado a cabo pelo general durante e depois da batalha de agosto de 1904, no Sudoeste africano de ocupação alemã, o primeiro genocídio do século XX.

No fim da tarde já reconhecerá "os ossos do ofício de um verdadeiro comandante como meu pai", ao contrário da sua própria falta de paciência "para cuidar dos feridos, que dirá dos mortos espalhados debaixo da minha cama". No mesmo dia o pai, exasperado, conta à mãe em alto som (ao invés de surrá-la) sobre a traição "do seu melhor amigo", reproduzindo argumentos do major. Como se sentisse "dado à espionagem", o menino reconta, por sua vez, o que ouviu do pai. O major tinha proposto ao Alto Comando da Aeronáutica, visando "drástica redução de despesas" ("como eu não dava de comer aos meus soldados, nunca parei para pensar em que medida as diligências do meu pai oneravam o orçamento do Estado"), medidas que reduziriam o trabalho do pai a interrogatórios. E se "Aeronáutica fechasse o acordo, aquelas criaturas seriam jogadas de avião em alto-mar, e essa parte não sei se entendi bem". Diante do que o menino pensa: "eram todos velhos conhecidos do meu pai, que tinha como que se afeiçoados ao sofrimento deles".

Ao registro irônico que recolhe a observação ingênua do menino se segue o registro um tanto cínico da fala da mãe ("Minha mãe deu um suspiro e procurou consolar o marido"), que reproduz os termos dos elogios do major ao pai ("senso do dever, a disciplina, o respeito à hierarquia, o patriotismo, a honestidade a toda

prova"). Quase um ano depois, em 30 de abril de 1973, "a expedição do general Custer tomou de assalto a aldeia dos Sioux", invadindo o quarto do menino num "efeito formidável" do fogo nas cabanas dos índios, que ele constrói com papel (em junho de 1876, lembrará talvez o leitor, o general não consegue destruir mais um acampamento indígena, é derrotado pelos sioux, e mais tarde será aclamado como herói americano, interpretado no cinema por Ronald Reagan no filme *Santa Fe Trail*, de 1940, e por Errol Flynn em *O Intrépido General Custer*, de 1941, dirigido por Raoul Walsh).

O fogo se alastra no quarto ("ainda bem que meus pais tinham adormecido, senão eu ia apanhar na certa"), o menino sai correndo e tranca a porta ("passei correndo pela sala", "não sei o que tinha na cabeça quando tranquei a porta por fora"). Pensa ir até a casa do antigo amigo, mas decide pela sorveteria, sem atravessar a rua, e depois de uma volta no quarteirão com um picolé de limão, vê a casa em fogo ("julgo ter visto a silhueta dos meus pais agarrados nas grades das janelas") e ouve a sirene dos bombeiros que "chegaram tarde demais." O menino corre apesar das muletas, quer ir à casa do amigo já afastado, mostra dúvidas e reconhece possíveis enganos dos próprios juízos ao lembrar (ou fantasiar como narrador maduro) a morte dos pais da qual teria participado casualmente.

A ingenuidade que marcava em tons diversos as recordações do passado de menino toma uma dimensão de significativa ambiguidade. Seria possível dizer que a estratégia autoral leva o leitor a pensar, a partir da encenação formativa do narrador, sobre o modo como, ao figurar o passado, ele se situa na experiência do presente. Assim desafia o leitor a voltar ao conto, de olho na relação entre tempo narrado e tempo da narrativa, procurando pelo sentido que lhe é surrupiado e ao mesmo tempo exigido pela elaboração formal e pela construção do narrador. Do que se trata, afinal?

A ambiguidade constitutiva da ironia do narrador se assenta numa mescla de ressentimento moral e conivência política, o primeiro pontuando (e de certo modo dissimulando), na armação do relato, a suspeita (ou a certeza do adulto) quanto ao caso entre a mãe e o major. Se assim for, o desígnio vingativo seria delegado a um suposto e involuntário crime do menino no passado (contando até com alguma desolação pelo atraso dos bombeiros). Por sua vez, o conservadorismo do narrador no presente narrativo fica evidenciado pelo trato

prudente e dissimulado da violência daqueles anos de chumbo (o pai, afinal, até poderia ser chamado homem de bem). A violência exposta pelo filtro ingênuo de um menino recolhido ao âmbito familiar e militar é de algum modo minimizada pelo tom casual conferido pelo narrador às datações dos jogos com soldadinhos de chumbo ou de estanho.

Não custa lembrar que são de estanho tanto aquelas “duzentas peças” que o menino ganha do major, trazidas de uma “de suas viagens internacionais” e, como avalia o menino, “mais modernas e realistas que as de chumbo”, quanto os prisioneiros da ditadura militar que seriam jogados ao mar. A justificativa econômica dos assassinatos é recebida pelo menino com naturalidade. “Agora, pelo que entendi, o major defendia uma drástica redução das despesas com alimentação, vestuário e tratamento médico dos detentos. (...) Não havia por que gastar tempo e recursos com prisioneiros inflexíveis, como que feitos de estanho, nem com aqueles que já tinham dado o que tinham para dar, os que enlouqueceram, os que viraram zumbis”. O deslocamento aparentemente fortuito do material, o estanho, não cruzaria de algum modo o realismo e a modernidade dos soldadinhos com a desfaçatez do argumento econômico que justifica a violência? Ou seria imputar à estratégia narrativa uma intenção desmedida?

Ao rever sua formação embaralhando conteúdos morais e violência dos anos ditoriais, sem reflexão efetiva sobre os desdobramentos e resultados objetivos e subjetivos de uma experiência de vida, a prosa esvazia esses conteúdos na ambiguidade da posição do narrador e, ao mesmo tempo, recobre e duplica, mascara e revela o funcionamento da matéria narrativa, cabendo ao leitor desvendá-la. A ironia é constitutiva dos impasses de uma relação problemática, como tal normalizada, entre sujeito e experiência, entre narrador e matéria. Os anos de chumbo ditoriais, preenchidos por uma pretensa fábula de rememoração, dão a ver (por artes da estratégia autoral) a força do processo contemporâneo que conta, como parte do próprio motor que o justifica e também a conserva, com a conjunção entre disposição dos sujeitos e funcionamento objetivo do passado e do presente, incluídas suas barbáries históricas. Desse modo, e não à toa, o conto fecha o volume.

O leitor é mais uma vez posto em xeque, como sempre nesses contos, na contramão e sem margem para uma recepção distanciada ou meramente

pitoresca, nos termos da desconfiança de Antonio Cândido quanto aos possíveis desdobramentos daqueles contos examinados nos anos de 1970.⁸ Enfim, coisas?

Salete de Almeida Cara é professora livre-docente do Departamento de Letras Clássicas e Vernáculas da FFLCH-USP. É autora de *Marx, Zola e a prosa realista* (2009) e, dentre outros ensaios, "Formação e negatividade" (2014), "Bom Crioulo: naturalismo e antinaturalismo no Brasil" (2014), "Atualidade do realismo histórico" (2021), "Degradação da experiência" (2018), "Impressões de viagem, tiranias consentidas e crocodilo na prosa de Dostoiévski" (2022), "Um encontro: saber e intuição em dois tempos" (2023).

⁸ Os textos curtos de “técnicas inovadoras” em “era de leitura apressada”, às voltas com exigências do mercado editorial, do consumo e de uma “literatura provisória”, mais a “tensão difícil da violência, do insólito ou da visão fulgurante” teriam o Impacto e o “choque no leitor” como medidas de recepção. E poderiam resultar em “clichês aguados”, “novo exotismo de tipo especial” ou “atrativo de qualquer outro pitoresco” para o “leitor de classe média”. (Antonio Cândido, “A nova narrativa”, in ob, cit, pp. 258-259). Lendo hoje *Anos de Chumbo*, talvez não seja demais perguntar para quem escreve Chico Buarque, compositor popular de sucesso.

PÉRIPLOS IMAGINÁRIOS

PAREDES ERAV FEITAS DE LIVROS: SOBREPOSIÇÕES ESPECTRAIS NA FICÇÃO DE CHICO BUARQUE

<http://dx.doi.org/10.11606/issn.2237-1184.v0i40p291-304>

Clara Rowland

RESUMO

-da-China. Este ensaio explora a dimensão espectral e a imaginação cartográfica na obra literária de Chico Buarque, destacando a sobreposição de mapas reais e imaginários ao longo dos seus romances, com foco na representação da biblioteca e na anagnórisse final de *O Irmão Alemão*.

PALAVRAS-CHAVE: Espectralidade; cartografia; teoria da ficção.

ABSTRACT

This essay explores the spectral dimension and cartographic imagination in Chico Buarque's literary work, highlighting the overlapping of real and imaginary maps in his novels, with a focus on the representation of the library and the final recognition scene in *O Irmão Alemão*.

KEYWORDS: Spectrality; cartography; fiction theory.

Ficaram traços da família
Perdidos no jeito dos corpos.
Bastante para sugerir
Que um corpo é cheio de surpresas.

C. Drummond de Andrade, "Retrato de Família"

1. Mapas

Tal como o seu cancioneiro, pontuado por topografias vertiginosas, a literatura de Chico Buarque é dominada pela figura do mapa. Sob formas diferentes, mapas são convocados pela sua ficção, até se apresentarem, no capítulo mais recente da obra, como possível fantasma do livro. Das deambulações de *Benjamim* ao delírio cartográfico de *Budapest*, da árvore genealógica dos Assumpção inscrita nos nomes de ruas do Rio de Janeiro à complexa geografia de *O Irmão Alemão*, os romances de Chico Buarque exploram de forma obsessiva a representação cartográfica dos seus universos — privados ou públicos, amplos ou diminutos, casas ou cidades. E exploram também, insistente, a imaginação do mapa. Uma amizade pode ser descrita nestes termos: “Tínhamos ambos a mania de inventar palavras e nos comunicávamos numa língua do outro mundo. Um dia até lhe mostrei no caderno de desenho os mapas de cidades, países e continentes do meu planeta particular”¹; as ocupações de um *ghostwriter* desocupado, nestes: “inventava cidades históricas, vulcões, dava nome aos grandes rios e afluentes”². Estas duas esferas — a do mapa e a da cartografia imaginária — não são propriamente complementares, como se reforçassem um tropo por dois caminhos diferentes. São antes continuamente postas em relação e em tensão, atravessando-se uma sobre a outra num conjunto de variações de livro para livro.

¹ C. Buarque, *Bambino a Roma*, p. 62.

² C. Buarque, *Budapest*, p. 115.

Muito do que se passa no projecto ficcional de Chico Buarque pode, assim, ser rastreado a partir dessa figura. E é possível tomar como ponto de partida para esse percurso o actual ponto de chegada da obra: *Bambino a Roma*, livro em que algumas destas recorrências e obsessões ganham um tratamento mais explícito. Por exemplo, na abertura do capítulo 22:

Toda vez que voltava de um passeio a pé ou de bicicleta, eu tracejava no mapa de Roma os caminhos recém-percorridos. Era um mapa de bolso que eu tinha roubado do meu irmão mais velho e que começou a se desintegrar com o desgaste nas dobras do papel. Quando o mapa se repartiu de vez em dezesseis retângulos, procurei encaixá-los como peças de um quebra-cabeça. Colei-os por trás com fita adesiva, mas as junções ficavam imprecisas, as ruas e avenidas se descontinuavam e acabei perdendo o gosto por aquela tarefa. Coincidiu de naqueles dias eu acompanhar minha mãe à papelaria, onde ela ia comprar material de escritório para o meu pai, e na parede estava pendurado um grande mapa de Roma que me encheu os olhos. Rolos de cartolina com mapas idênticos estavam à venda numa prateleira e minha mãe não poderia me negar aquele mimo, nem que o descontasse da minha mesada. O vendedor ainda me deu de brinde um canudo da minha altura para acondicionar o mapa, que eu estava ansioso para estender sobre a mesa de jantar em casa. Assim o fiz, e depois de apreciá-lo de longo a longo por horas e horas, eu o virei de borco, alisei contra a mesa e apontei meu lápis. Eu já havia desenhado outras cidades em cadernos escolares ou nos papéis ofício do meu pai, mas não numa superfície daquelas dimensões. Agora, no verso do mapa de Roma, eu projetava minha cidade imaginária, que por acaso também era cortada por um rio com uma ilha no meio e tinha muitas praças com fontes, além de basílicas, arcos, muralhas e ruínas aqui e ali. Meu maior prazer era detalhar o urbanismo do centro histórico, as bifurcações, a tortuosidade de ruas muitas vezes truncadas, como que pavimentadas sem planejamento a partir de casas e palácios preexistentes. Meu único senão no local de trabalho era a falta de privacidade, pois chegando à sala para o jantar meus irmãos desdenhavam da minha cidade antes que eu a recolhesse. Diziam que era um arremedo de Roma, que era uma Roma invertida, mas eles

não entendiam nada; eu estava impregnado de Roma, eu a recriava de dentro para fora. (...) Quando a cidade ficou pronta, enfiei-a no canudo e a dei de presente à minha irmã para ela esconder junto com o violão no fundo do guarda-roupa.³

O excerto é longo, mas importante para o que quero destacar. É um dos momentos em que o narrador desta “ficção” sobre os dois anos romanos da família Buarque de Hollanda procura figurar a sua relação com a cidade a partir da experiência infantil. Aqui os mapas são dois, perfazendo uma graduação: no primeiro, o mapa de bolso de Roma é o lugar onde se inscrevem os caminhos recém-percorridos, quando o menino regressa a casa, repetindo-os a lápis sobre a cidade representada. Com a progressiva deterioração desse mapa portátil — talvez por tanto ser transportado no bolso durante as excursões do narrador — a cidade fragmenta-se e converte-se num *puzzle* descontínuo e impreciso, perdendo o interesse. Num segundo momento, o narrador começa por abrir na mesa e estudar com detalhe um mapa de grandes dimensões que a mãe lhe permite trazer para casa num canudo, para depois o virar de avesso e passar a desenhar no verso uma segunda Roma, imaginária e imaginada. Trata-se, segundo os irmãos que zombam dos seus esforços, de uma cidade invertida, porque retomaria de Roma, e no verso de Roma, a distribuição dos seus elementos mais característicos — rio, praças, ruínas. Para o narrador, porém, a materialidade invertida do mapa indica na verdade uma fundamental inversão da direcção no processo: “eu estava impregnado de Roma, eu a recriava de dentro para fora”. Só a irmã parece apreciar os seus esforços, e o mapa uma vez pronto guardado no mesmo fundo de armário secreto onde esconde o seu violão, pois — como dirá noutro momento — “todo músico tem ciúme do seu instrumento.”⁴

É interessante notar como num breve texto de homenagem a Oscar Niemeyer escrito por ocasião dos seus 90 anos, Chico acomunava já a figura do mapa ou da planta de uma casa por vir — a sonhada “casa do Oscar” — com a descoberta da música. Depois de se descrever a estudar urbanismo, sem sucesso, para poder “ser Oscar eu mesmo”, termina dizendo: “Depois larguei a arquitetura e

³ *Bambino a Roma*, p. 113-14.

⁴ *Bambino a Roma*, p. 79-80.

virei aprendiz de Tom Jobim. Quando minha música sai boa, penso que parece música do Tom Jobim. Música do Tom, na minha cabeça, é casa do Oscar.”⁵ Em *Bambino a Roma*, a analogia entre a arte de desenhar cidades e a vertente musical da irmã identifica um espaço no interior da casa — cofre de fantasmas — para uma ideia de arte que, noutras momentos, virá também a englobar os livros, os quadros, e a canção.

De facto, é possível que o episódio do mapa de Roma de *Bambino a Roma* identifique um ponto decisivo da poética da memória em Chico Buarque, ou pelo menos da sua estranha geografia, ao sugerir uma recriação subjectiva, poética ou literária de supostos factos ou realidades, tão importante para o jogo auto-ficcional buarquiano, e sobretudo ao estabelecer com precisão o sentido desse trânsito na sua geografia ficcional: “de dentro para fora”. A imprecisão descontínua que a própria cidade, durante os passeios, imprime no mapa de bolso não atrai a criança, que o descarta; apenas a reconstrução da cidade tortuosa a partir da sua fascinação por ela lhe parece interessar. Esse movimento parece fazer com que os espaços, na ficção de Chico Buarque, sejam sempre de algum modo espaços fantasmáticos, de que os textos exploram continuamente o verso e reverso, camadas incongruentes que só num efeito irreal podem coincidir numa mesma imagem. Esse gesto corrói — deteriora, esgarça, desfia — a solidez material do mapa e faz da sua superfície plana o lugar de uma sobreposição improvável, de uma profundidade assente na inscrição do jogo das possibilidades, verdadeiro projecto ficcional. É essa dimensão espectral que gostaria de interrogar aqui a partir de vários momentos da obra de Chico Buarque, tendo sempre como ponto de fuga *O Irmão Alemão*.

2. Cidades imaginárias

Sobreposição improvável é também a que caracteriza a materialidade do livro *Budapeste*, na sua dupla capa “furta-cor” da edição da Companhia das Letras do ano de lançamento do romance. Na frente, o título *Budapeste*, o nome de Chico Buarque, e um excerto do primeiro capítulo do livro; no verso, em letras invertidas, *Budapest*, Zsoze Kósta, e o mesmo excerto do livro, agora ilegível — estranho como a língua estranha que o protagonista abraçará, “como a uma mãe que se

⁵ C. Buarque, “‘A casa do Oscar’: homenagem de Chico Buarque ao arquiteto”. *O Globo*, 06/12/2012.

selecionasse"⁶. É a mais explícita das inversões de um livro feito de duplos e repetições, aproximando — se pensarmos na imagem do mapa sobre a mesa de *Bambino a Roma* — a materialidade do livro da superfície do mapa. Porque também aqui, na melhor tradição do romance *suposto*, a solidez da superfície (do livro, como a do mapa) é desfeita *de dentro para fora*. A ficção do escritor fantasma alimenta a possibilidade de um livro fantasma, que coincide na sua materialidade impossível com o livro que o próprio livro recria e incorpora na contracapa como seu possível reverso. Podemos arriscar que não é outra a função da nota final de *O Irmão Alemão* (e, de modo mais discreto, da “Nota sobre o Autor” de *Bambino a Roma*, com a sua referência aos dois anos em Roma), inscrevendo no final do livro que a reinventa e reconfigura a versão biográfica da busca pelo irmão.

Também a descrição de Budapeste — essa cidade que ora é amarela quando o narrador a imaginava cinzenta, ora é cinzenta quando o narrador esperava que fosse amarela — é feita de inversões. A cidade que entra no livro depois do feitiço da sua língua estranha ter já dominado José Costa tem a sua primeira exploração, demorada e minuciosa, na superfície de um mapa ilustrado, percorrido durante horas no interior de um quarto de hotel, “as ruas brancas sobre fundo bege, os jardins em matizes de verde e o Danúbio azul”⁷:

E ao longo do dia, esquadrinhei ruas e becos de Buda, andei com desenvoltura por cima de sua muralha, entrei pelas paredes do castelo medieval. Não me aborrecia caminhar assim num mapa, talvez porque sempre tive a vaga sensação de ser eu também o mapa de uma pessoa.⁸

De algum modo, todos os livros de Chico Buarque — pelo menos desde a “câmara invisível” que acompanha Benjamim no romance homônimo — parecem procurar esta dissonância das sobreposições entre o fantasma da representação, do enquadramento, do livro e o que procura abarcar. E como numa dupla exposição fotográfica, parecem procurar algo que só a sobreimpressão de planos distintos permite ver. Toda a sequência final de *Bambino a Roma*, tão próxima do

⁶ *Budapeste*, p. 128.

⁷ *Budapeste*, p. 55.

⁸ *Budapeste*, p. 56.

final de *O Irmão Alemão*, parece apontar para isso: a narrativa abandona o tempo da infância na cidade italiana e o narrador regressa agora a Roma, numa peregrinação que recorda a chegada enfim a Berlim no final de *O Irmão Alemão* para jogar de modo igualmente irônico com a busca da origem ou da casa da família. E nesse confronto entre dois extremos, em que um se assume como o negativo do outro, vários regressos anteriores a Roma são convocados, numa série de camadas intermédias que se fundem na sobreposição e que se traduzem num mal-estar que se repete incessantemente, precisamente porque faz de tudo repetição espectral:

(...) eu sentia às vezes um aperto na garganta sem saber a que atribuir, talvez àquelas poltronas clássicas que me lembravam o hotel de uma viagem anterior. Nessa viagem anterior, talvez eu me sentisse deslocado em ambientes públicos, o que me fazia regressar mais cedo ao Albergo Nazionale e respirar fundo no quarto com poltronas de veludo verde. Esse mobiliário talvez me angustiasse por remeter de algum modo às poltronas rococó com estofamento roxo no bar de um hotel anterior àquele (...)⁹.

3. Papel de parede

Outro capítulo de *Bambino a Roma* — o capítulo 15 — apresenta uma figuração do mapa interessante para as questões que estou aqui a perseguir. Começa com a descrição do quarto onde o narrador dormia com os irmãos mais velhos: nessa divisão da casa alugada em Roma pela família, o papel de parede por trás das camas dos irmãos era um mapa-múndi, parcialmente tapado pelas camas dos irmãos mais velhos. O menino “passava horas viajando naquele mapa”, e sonhava conseguir deslocar as pesadas camas para contemplar o mapa completo. Já o papel de parede da sua cama, perpendicular às outras duas, imitava um muro de tijolos. Gasto com a humidade, começava a soltar-se, revelando por baixo os tijolos verdadeiros da parede. O narrador termina a descrição com uma analogia:

⁹ *Bambino a Roma*, p. 111.

“meu sonhado livro de memórias poderia bem ser isso, um papel de parede reproduzindo o que ele ao mesmo tempo esconde”¹⁰.

O episódio parece explicitar um princípio que se tem vindo a tornar cada vez mais visível na sua obra literária, sobretudo a partir do momento em que o trabalho sobre a auto-ficção passou a ser exercido de forma mais exposta. Atravessada pela retórica do simulacro, a aventura ficcional de Chico Buarque abertamente tensiona esta tensão entre representação e opacidade de modos cada vez mais elaborados, sendo *Bambino a Roma* um capítulo importante nessa evolução, reproduzindo com traços mais nítidos as linhas definidoras desse projeto.

Gostaria de me deter um pouco mais sobre a imagem cartográfica deste quarto panorâmico – ou potencialmente panorâmico, melhor dizendo, se a mobília da família não impedissem a sua plena visualização: “se as camas não fossem tão pesadas, eu as deslocaria a fim de admirar o mundo por inteiro; a cama do meu irmão maior tapava a Oceânia e a do meu irmão do meio encobria as Américas da Patagônia até metade do México.” No labirinto da casa buarquiana, a mobília da família — camas, estantes — tanto reproduz como esconde, também, recordando pela sua natureza de obstáculo que a parede é feita de papel. Um pouco adiante no capítulo, o narrador recorda como o papel de parede do corredor, reproduzindo ruínas romanas, era fissurado por uma misteriosa porta sempre fechada onde o menino acreditava que só o pai entrava para confabular com Nero e tramar “o incêndio de Roma”¹¹.

A figura do papel de parede, ao mesmo tempo imagem completa e lacuna, obstáculo e fissura, associada à figura do pai, recorda de perto o tratamento dado às paredes na construção da babólica biblioteca paterna em *O Irmão Alemão*. Na extraordinária descrição da casa de São Paulo, diz o narrador: “para mim, paredes eram feitas de livros, sem o seu suporte desabariam casas como a minha, que até no banheiro e na cozinha tinha estantes do teto ao chão”¹². Os livros sustentam a casa, que sem eles desabarria, mas estabelecem também uma fronteira intransponível entre o labirinto da biblioteca e o mundo lá fora, como fica evidente

¹⁰ *Bambino a Roma*, p. 81.

¹¹ *Bambino a Roma*, p. 82.

¹² Ch. Buarque, *O Irmão Alemão*, p. 15.

numa passagem imediatamente anterior à que citei, quando o narrador recorda a imagem aterrorizadora de uma casa com paredes brancas:

Não sei que casa era aquela, se algum hospital, só me lembro de um vazio incompreensível. E me vejo, ainda mal me equilibrando em pé, paralisado no centro de uma sala de paredes brancas. Eu nunca tinha visto coisa parecida, e soltei um grito ao ver minha mãe se aproximar da parede, achei que ela ia cair num outro vazio ainda mais vazio.¹³

Sem livros, para o menino criado na biblioteca, uma casa não teria limites, ameaçando assim a fundir-se com o mundo que a circunda, alheio à biblioteca. Sem livros ou sem quadros: o narrador não estranhará nunca a casa do amigo Ariosto, cujas paredes estavam cobertas de molduras. Como com o papel de parede do exemplo anterior, o menino contempla nos livros, dentro de casa, o mundo que a biblioteca representa e exclui.

Toda a complexa dinâmica de *O Irmão Alemão* poderia reconduzir-se a essa tensão entre a parede e o vazio além dela, se tivermos em conta que a primeira vaga memória de uma referência a um “filho alemão” de seu pai é caracterizada pelo narrador como “um sussurro atrás da parede, uma rápida troca de palavras que eu mal poderia ter escutado, ou posso ter escutado mal”¹⁴. Atrás da parede, na lógica da casa-biblioteca, implica neste contexto uma dimensão inacessível e secreta, como o quarto de Nero no último livro, rumor ou balela que assusta as crianças. Em *O Irmão Alemão* o sussurro, de facto, é logo esquecido; e o filho alemão só ganha o estatuto de um enigma ou segredo capaz de mobilizar a ficção quando ressurge no interior da biblioteca, numa das suas paredes, como carta dentro de um livro. De dentro para fora, então, o sussurro materializado em escrita conduzirá o narrador, de livro em livro e de carta em carta, à sua primeira viagem para o exterior, pela primeira vez ao encontro de livros não abrangidos pela biblioteca paterna, e que o narrador se imagina dar a ler ao pai. A relação entre o interior da casa de família, mundo fechado com os seus quartos, mobílias e livros, e o mundo lá fora — Alemanha, Oceânia, América do Sul — é sempre descontínua. O

¹³ *O Irmão Alemão*, p. 15.

¹⁴ *O Irmão Alemão*, p. 10.

sonho de um quarto-rotunda panorâmico, ou de uma biblioteca infinita, acentua por outro caminho a sobreimpressão de que falava a propósito da imagem do papel de parede: a que articula, num constante vai-e-vem, o menino fechado numa casa decifrando, nas paredes, o mapa do mundo; e o mundo fora do mapa, ainda Alemanha, ainda Oceânia, ainda tijolo, que o devolve às paredes da casa.

4. Sussurros

Em entrevista sobre *O Irmão Alemão*, Chico Buarque recorda como escolheu o nome da figura do pai no romance: “Quando comecei a escrever o livro, meu pai, quer dizer, o pai do narrador, se chamava Jorge. Até tentei outro nome, mas não dava certo, tinha que ser Sérgio. (...) Ao receber os documentos, vi que os alemães ali chamavam papai de Sérgio de Hollander. Foi o nome que usei”¹⁵. O primeiro documento reproduzido no livro em que o nome aparece, porém, não é um dos documentos da Alemanha, e sim uma peça da biblioteca de Sérgio Buarque de Hollanda: a primeira edição de *Grande Sertão: Veredas*, com dedicatória de Guimarães Rosa ao pai de Chico Buarque — uma dedicatória que um leitor de *O Irmão Alemão*, neste ponto do texto, esquadrinhará minuciosamente tentando perceber se Rosa escreveu efectivamente Sergio de Hollander ou se é a sua letra larga que o sugere. A exploração desta dúvida como efeito do romance é um exemplo luminoso das sobreimpressões de que tenho vindo a falar: é quase como se também Guimarães Rosa ressurgisse do interior da biblioteca para validar, num fora que vem afinal de dentro, uma leitura que o próprio livro prepara, com um efeito particularmente espectral. A incorporação das cartas documentais à estrutura do romance, a partir daí, obedecerá à mesma lógica espectral. Como escrevia Kafka a Milena numa carta famosa: “o fantasma cresce por debaixo da mão que escreve, na carta que ela redige, com maior razão numa série de cartas em que uma corrobora a outra e pode chamá-la a testemunhar.”¹⁶

O carácter emblemático desse jogo vem também do eixo em torno do qual se estrutura: o nome próprio. O par Hollanda/Hollander, incongruente mas coincidente, é somente o mais evidente de uma série de nomes duplos — ou de

¹⁵ F. de Barros e Silva, “A busca de Chico Buarque em Berlim”, *O Público*, 25/01/2015.

¹⁶ F. Kafka, *Briefe an Milena*, p. 302.

nomes de duplos — na obra de Chico, que são muitas vezes variações ortográficas de nomes que soam do mesmo modo, numa correspondência entre línguas que acentua a importância, nestes livros, da clivagem entre escrita e sonoridade.

Tomemos como exemplo o caso do pianista Heinz Borgart, referido na carta encontrada no início do romance e identificado pelo narrador através de um dos livros da secção mais periférica da biblioteca paterna, a garagem — ponto de passagem entre a casa-biblioteca e o exterior, dado que “(c)om o portão enguiçado, e num convite a ladrões de livros, lembra uma biblioteca pública permanentemente aberta para a rua”¹⁷. Num livro aparentemente descartado pelo pai, mas afinal manuseado e sublinhado numa única página, o narrador encontra uma referência ao pianista, pista que irá primeiro validar dentro da biblioteca, numa enciclopédia, para depois perseguir na sua vertiginosa busca pela cidade. Só bastante mais tarde, num momento em que decide ler em voz alta a uma namorada flautista as cartas alemãs, o nome conquistará o duplo sonoro que lhe permitirá encontrar um corpo:

Para ela tudo na carta era hilariante, o meu pai imerso em livros, a cabeça de manga, e quando cheguei a Heinz Borgart deixou a flauta de lado e riu à solta, achou demais o nome do pianista, quase igual ao do seu antigo professor de piano. Como assim, quase igual? O primeiro nome é que é diferente, meu professor se chamava Henri.¹⁸

Henri Borgart, Bogart, Baugard, Breaugard — e finalmente Henri Beauregard. Como nos jogos linguísticos de *Budapeste*, é no trânsito entre a grafia e o som que as possibilidades ficcionais se multiplicam, activando, no jogo de identidades, uma ficção assente em cenas de reconhecimento dependentes sempre da voz, quando não de canções (veja-se o final de *Bambino a Roma*). No mundo das sonoridades assonantes da ficção de Chico Buarque, os nomes sobrepõem-se em identidades inverosímeis precisamente quando deixam o labirinto da letra e ganham música ou sotaque. Os exemplos na obra de Chico desta identificação pelo som abundam, e podemos contar entre elas a leitura em voz alta do livro alheio no

¹⁷ *O Irmão Alemão*, p. 51.

¹⁸ *O Irmão Alemão*, p. 61.

final de *Budapeste* concretizando a sobreposição entre escrita e leitura e a autoria fantasma do livro; ou as cenas de sedução de Ciccio no cinema apoiando-se no timbre de voz partilhado — herança paterna — com o irmão galã para lhe usurpar, no escuro, as namoradas.

Nesse sentido, o sussurro atrás da parede na biblioteca paterna no início de *O Irmão Alemão* — substituído, como vimos, pelo achado de uma carta opaca no interior de um livro — é uma promessa abafada a que o livro dará cumprimento na sua conclusão, parecendo sair da biblioteca apenas quando o trânsito espectral entre a biblioteca e o mundo se completou, como se esta o englobasse e não o contrário: o irmão silenciado no vazio além da biblioteca regressa no final do pérriplo de *O Irmão Alemão* como uma voz fantasma, que invade um táxi berlinese imediatamente depois de o narrador, sem qualquer motivo, dizer em voz alta o novo nome do irmão que acabou de descobrir e surpreender assim um taxista que tem exactamente o mesmo nome: “Horst, resmungo sem querer dentro do táxi, e o motorista se admira que eu o chame pelo prenome.”¹⁹

Tudo aponta, neste momento do livro, para uma radical alteração do equilíbrio entre o dentro e o fora na narrativa: se é com o nome de Borgart, que transita do interior de uma carta encontrada num livro para um espaço intermédio entre a biblioteca e a rua — a garagem aberta, sem paredes —, que o narrador é lançado no caminho de Berlim, agora será uma coincidência absurda de nomes a preparar a grande cena de reconhecimento do livro, na qual Horst voltará enfim a ser Sergio, mais uma vez pela via da voz, numa canção. Pois é no mesmo táxi, e na sequência da conversa assim encetada, que o protagonista ouve subitamente — anos depois da sua morte, e a quilómetros de distância da casa de São Paulo — a voz do pai:

É nesse instante que sinto uma espécie de vertigem, minha visão se turva, e com um calafrio penso na minha mãe, que ouvia vozes. A voz que escuto é a do meu pai, mas para meu reconforto não é, como se diz?, uma voz d’além-túmulo, é sua voz ainda límpida dos tempos da infância. Raios me partam se não é meu pai quem está cantando no disco da alemã. (...)

¹⁹ *O Irmão Alemão*, p. 176.

É uma canção alegre, ritmada, mas muito me estranha que o professor Sergio de Hollander tenha negligenciado suas obrigações em São Paulo para vir à Alemanha gravar música pop.²⁰

É a última das sobreimpressões fantasmagóricas que gostaria de destacar: a voz do pai é afinal a voz do irmão alemão, que deixa de ser um sussurro atrás da parede para se transformar numa das vozes de uma improvável canção alegre e ritmada, noutra cidade e outro tempo, que desfaz mais uma vez a solidez do mapa. Nesta impressionante anagnórise, o irmão sem corpo — espécie de puro fantasma, voz acusmática — *canta* com a voz do pai vivo, tal como recordado na infância. E assumirá depois também o corpo do pai, e do irmão, e do próprio narrador, nas imagens em vídeo a que o narrador terá acesso, e em que verá, pela primeira vez, a figura espectral do irmão desconhecido e imaginado. Nelas por fim observará, como Drummond no seu retrato de família, “a estranha ideia de família / viajando através da carne”, sem poder já distinguir “os que se foram / dos que restaram”²¹.

REFERÊNCIAS

- ANDRADE, Carlos Drummond de. *Poesia e Prosa*. Rio de Janeiro: Nova Aguilar, 1988.
- BUARQUE, Chico. “‘A casa do Oscar’: homenagem de Chico Buarque ao arquiteto”. *O Globo*, 06/12/2012.
- BUARQUE, Chico. *Bambino a Roma*. São Paulo: Companhia das Letras, 2024.
- _____. *Benjamim*. São Paulo: Companhia das Letras, 1995.
- _____. *Budapest*. São Paulo: Companhia das Letras, 2003.
- _____. *O Irmão Alemão*. Lisboa: Companhia das Letras, 2015.
- KAFKA, Franz. *Briefe an Milena*. Berlin: S. Ficher Verlag, 1983.
- SILVA, Fernando de Barros e. “A busca de Chico Buarque em Berlim”, *O Público*, 25/01/2015.²²

²⁰ *O Irmão Alemão*, p. 177.

²¹ Carlos Drummond de Andrade, “Retrato de Família”, *Poesia e Prosa*, p. 144.

²² Este trabalho é financiado por Fundos Nacionais através da FCT — Fundação para a Ciência e a Tecnologia no âmbito do projeto GHOST (2022.08396.PTDC).

Clara Rowland é professora da Faculdade de Ciências Sociais e Humanas da Universidade Nova de Lisboa. Desenvolve o seu trabalho nas áreas da Literatura Brasileira, da Literatura Comparada e dos Estudos Interartes. As suas publicações na área dos Estudos Brasileiros incluem ensaios sobre Guimarães Rosa, Clarice Lispector, Raduan Nassar, Manuel Bandeira e Carlos Drummond de Andrade — alguns dos quais reunidos recentemente no livro *A Língua dos Filhos*, publicado pela Tinta-da-China (2024). O seu livro *A Forma do meio. Livro e narração na obra de João Guimarães Rosa* foi publicado em 2011 pela editora da Unicamp/Edusp (Brasil). Coordena, com Abel Barros Baptista, a coleção de Literatura Brasileira «Os melhores deles todos», em curso de edição pela *Tinta*.

INTERMEZZO AUTOBIOGRÁFICO

O IRMÃO AUSENTE

<http://dx.doi.org/10.11606/issn.2237-1184.v0i40p306-312>

Vera Chalmers

RESUMO

O livro é uma busca pelo irmão alemão. O protagonista é Francisco Hollander, homônimo de Francisco Buarque de Holanda. O livro é um gênero híbrido entre documentação e ficção.

PALAVRAS-CHAVE: Chico Buarque; Literatura; Ficção; História; Vídeo.

ABSTRACT

The book is a search for the German brother. The protagonist is Francisco Hollander, namesake of Francisco Buarque de Holanda. The book is a hybrid genre between documentation and fiction

KEYWORDS: Chico Buarque; Litterature Fiction History; Vídeo.

O

livro “Meu irmão alemão”, de Chico Buarque é o relato de uma busca, a qual caminha para a solução de um enigma, um segredo familiar. No livro, a solução se dá ao final de forma ambígua. No relato do narrador protagonista intervém o encarte de cartas particulares e documentos oficiais fidedignos, os quais comprovam a legitimidade da busca de um irmão a princípio, imaginário, que vai tomando concretude. O protagonista, Francisco Hollander, homônimo da pessoa do escritor, é uma persona de Chico Buarque , cujas aventuras vão do “ladrão mequetrefe” da adolescência ao voyeur de sites pornô na maturidade, tal um trickster contemporâneo.

A trama da narrativa começa pela descoberta ocasional de uma carta de Anne Ernst dentro de um livro da biblioteca de Sergio Hollander destinada ao pai do protagonista, datada de 22 de dezembro de 1933, a qual escrita em alemão precisa ser traduzida. A descoberta do documento privado dentro do livro “O Ramo de Ouro” leva o protagonista a pistas falsas para resolver o enigma do paradeiro do irmão alemão, de quem ouvira falar sussurrado em segredo na casa, um filho de seu pai quando jovem jornalista na Alemanha, antes da guerra. O nome do pianista Heinz Bogart mencionado na carta como possível pai adotivo da criança de nome

Sergio, foi mencionado em outro livro “Surrender or Demand”, como refugiado de guerra talvez no Brasil. De posse destas informações obtidas por acaso, o protagonista lança-se na busca de Anne Ernst. Muitas peripécias sério cômicas depois, Francisco julga ter encontrado Anne Ernst na casa do pianista Henri Beauregard.

A carta em fac-símile é um documento privado de família, porém propicia as conjecturas do protagonista a respeito do paradeiro do irmão alemão. Os equívocos da busca do protagonista constituem o objeto da ironia do autor implícito, fundado na competência dos arquivos particulares e oficiais fidedignos, os quais vão sendo apresentados à medida que prossegue a narrativa da busca de Sergio. O interesse da narrativa está no falso pela ação desordenada que Francisco imprime à busca do irmão alemão.

No capítulo 11, a documentação facsimilar encontrada por acaso no livro *Il Martírio di San Gennaro* na biblioteca do ilustre Sergio Hollander: um bilhete dentro do envelope pardo da legação alemã, datado de 21 de setembro de 1932, e um recibo de cento e cinquenta mil-réis da mesma legação em nome do pai, datado de 3 de abril de 1933, a carta não assinada do pai, datada de 31 agosto de 1932, faz a narrativa mudar de rumo, a figura do pai é resgatada por Francisco. O encarte facsimilar irrompe logo após a cena serio cômica do acalanto cantado com o vozeirão do pai logo após a ingestão do apfelstrudell e da libação do Liebefraumilch enviado por Mme Michelle Beauregard. A pista falsa é desmascarada depois do protagonista examinar a foto da verdadeira Anne com o filho Sergio guardada na gaveta da mãe Assunta. De posse dos dados dos arquivos encontrados, o protagonista prepara o próximo lance do jogo, facilitado pela mãe que o observa envolvido na busca obcecada por Sergio. Assim ao comparar Michelle à foto de Anne, a pista falsa é percorrida até o fim e descartada.

O documento oficial datado de 21 de setembro de 1932 da alegação ao pai e o recibo datado de 3 de abril de 1933, e a cópia sem assinatura que o protagonista traduz do alemão, conferem legitimidade a busca de Sergio, ao mesmo tempo em que expõe o falso da sua conjectura até então, confere ambiguidade ao relato da procura equivocada do protagonista. O livro oscila entre a documentação legal e o jogo inverossímil da ficção, tramada por acasos e coincidências. O interesse da

ficção está nas pistas falsas que constituem a narrativa da busca pelo irmão imaginário nos documentos, a medida que a narrativa prossegue até a solução do enigma proposto pela carta de Anne Ernst. Adiante, no capítulo 14, o protagonista recupera os documentos de seu pai, apreendidos na batida policial em busca de Tricita, namorada de Ariosto, são rascunhos de cartas manuscritas datadas de 1936 e 1937, dirigidas ao tutor da Câmara Municipal de Berlim de 1936, que tratam das certidões que comprovem a descendência ariana do menino Sergio Ernst, autoridade já tem a prova de arianismo da mãe da criança para a adoção, mas falta ainda a documentação do pai Sergio Hollander. A fidelidade das cartas encontradas na gaveta do desaparecido Domingos Hollander, irmão de Francisco, é comprovada pelo encarte facsimilar das cartas sem assinatura, mas cuja identidade pode ser comprovada pela má cursiva do pai escritas em alemão.

Logo após a morte do pai, os bibliófilos começam a rodear a mãe de Francisco. Assunta preserva a biblioteca com desvelo, mantendo viva a memória do pai, apesar dos olhos já tomados pela catarata. Assim, continua à espera da volta de Domingos, desaparecido 1973 e se sobressalta cada vez que toca a campainha. Francisco ampara a mãe, quando cega, até a morte. Com a morte de Assunta e do pai e o desaparecimento do irmão, a família dos Hollander se desagrega e dá início a decadência da biblioteca, com as prateleiras devoradas pelo cupim, as traças e a poeira. O Francisco ocupa o quarto de Domingos, e passa o tempo na espreguiçadeira no escritório do pai a volta com os livros. Logo percebe que para se manter como leitor precisa se desfazer da biblioteca. Então, sem patrocínio procura Natércia casada com o reitor, e propõe a venda da casa e da biblioteca. Enquanto duram as tramitações da proposta de venda ele se envolve com Natércia e cria um blog para ensinar gramática do português, o qual é seguido por seguidores ignorantes e agressivos. Um jornalista contemporâneo de seu pai acusa o gramático e o blog de destruir a memória de Sergio Hollander.

Uma noite Natércia apareceu com um computador gasto, instalou a internet e cria a página “Aprimore a sua redação com o professor Hollander”. Francisco começa a trabalhar, mas logo abandona os livros pelos sites de relacionamento e os sites eróticos. Então, começa a procurar Domingos nos endereços de médiuns de diversas tendências, tarólogos e videntes, pois julgava-se possuído pelo espírito de

Domingos. Depois acredita estapafúrdia a hipótese do falso vidente, de o irmão perambular pela periferia da Grande São Paulo desmemoriado e volta ao trabalho. Estava absorvido nesses afazeres quando a campainha toca e reconhece com dificuldade Udo, que entrega uma carta timbrada, datada de 1934, a que Francisco dera falta quando a pasta de documentos do pai guardado no quarto de Domingos foi devolvida por um portador da Secretaria da Justiça. O documento facsimilar fecha o capítulo 16 com a tradução da carta da autoridade alemã de 24 de setembro de 1934, a qual comunica que Sergio Ernst foi adotado por um casal de sobrenome Günther e dá o endereço do casal, NO 50, Greifswalder Strasse 212/13, pátio 2.

No dia 20 de maio de 2013, o protagonista entra no avião com destino a Berlim. Lá chegando, hospeda-se no Hotel Adler da década de trinta, restaurado no estilo original da época. Va vai em busca do endereço dos Gunther, mas a casa não existe mais. Desapontado encontra uma Tasca espanhola que oferece vinho e tapas e senta-se a mesa junto a uma mesa de aposentados que comentam o lipsi, dança original da Alemanha Oriental, para concorrer com o rock ocidental. Quando começam a comentar o futebol o protagonista se aproxima como torcedor do Santos, fala do Pelé e é convidado a sentar-se à mesa, mas o grupo vai se desmantelando e fica só o Wolfgang Probst, museólogo e pesquisador a quem o protagonista fala de sua busca do irmão alemão e as dificuldades de encontrá-lo na região. Wolfgang Probst propõe a ajudá-lo pois ali perto da igreja do bairro, Immanuel Kant, há um arquivo o qual deve guardar documentos dos frequentadores da igreja luterana do bairro. No dia seguinte, chega a resposta a consulta de Probst, mas o nome do filho do casal Gunther é Horst, não é Sergio como supunha o protagonista. No hotel, ele faz uma busca pela internet e só consegue obter imagens de sites pornôs. Deceptionado, toma um táxi a caminho do aeroporto. No táxi, pergunta ao taxista se conhece o lipsi. O taxista fala da cantora do CD que ouvem no carro acompanhada de um cantor. Francisco pega a capa do CD e descobre que o cantor é Sergio Gunther. Grita, "Hallo!, achei meu irmão. Está ouvindo?". Wolfgang Probst procura os companheiros que trabalharam na TV na qual Sergio Gunther foi apresentador, repórter e cantor. Depois de fazer uma busca, encontra Robinson, antigo repórter da TV que conheceu Sergio Gunter na TV DRA.

Ele acompanha o protagonista ao galpão onde antes funcionava a TV e o levaria aos arquivos onde poderia encontrar material filmado e gravado sobre Sergio Gunther e assim termina a busca do irmão alemão.

Continuando o desenlace é narrado no modo dubitativo, não é afirmativo, do final feliz. O resultado da busca fica ambíguo e a identidade do irmão alemão fica em suspenso no livro, mas ao final há o devaneio de Francisco do encontro de Sergio com a moça de saia rodada a beira do rio Spree, cantando uma canção da qual ele reconheceria os versos, não sabe de onde: “Dizem! Que em algum lugar! Parece que no Brasil! Existe um homem feliz!”

Ao contrário do desfecho de Chico Buarque no vídeo “Artista brasileiro”, cujo epílogo mostra o artista frente a uma tela que projeta a imagem de Sergio Gunther num estúdio, a cantar à beira do Spree para a moça da saia rodada, e finalmente Chico Buarque é presenteado com um disco de Sergio Gunther e diz “Encontrei meu irmão alemão”. Para o autor do livro, foi mais interessante terminar a narrativa da busca do irmão alemão em suspense, sustentado seu volume publicado pela “Nota” final que expõe o resultado da busca pelo pesquisador e historiador João Klug e do musicólogo Dieter Lang, que identificaram o irmão alemão de Francisco Buarque de Holanda. O livro finalmente é um gênero híbrido de documento e ficção. A breve biografia de Sergio Gunther afinal é um tributo a memória do irmão ausente.

REFERÊNCIAS

- A foto da capa – Chico Buarque. Para Todos. 1993.
<https://open.spotify.com/track/67CI8YSGx2KwLEJCSDqJqz?si=SbSxrQ2NS8WgllI5ZVylxQ&context=spotify%3Aalbum%3A4Ca6ooD3SfRMrl6pwIQ2xX>
- Chico Buarque em Potsdam
<https://youtu.be/4SaZOeLDQmk?si=SgfBnMTDDIW2amMo>
- Chico: Artista brasileiro
<https://www.netflix.com/br/title/81484018?s=a&trkid=13747225&trg=wha&vlang=pt&clip=81484673>
- BUARQUE, Chico. O irmão alemão. 1^a ed. São Paulo: Companhia das Letras, 2014

Quem era o IRMÃO ALEMÃO de CHICO BUARQUE? Entrevista com João Klug
https://youtu.be/E6rMzFCEYNE?si=CzRJiFCOxRaWMYg_

Vera Maria Chalmers. Trabalho na UNICAMP, onde sou Professora Colaboradora, no Departamento de Teoria e História Literária do IEL. Pós Doutorado, 1982-1984, École des Hautes Études en Sciences Sociales, Paris, França. Livros publicados: *Três Linhas e quatro verdades* (1976); *Telefonema-Antologia dos textos jornalísticos de Oswald de Andrade* (1979); *Telefonema* (2007). *Escritas Libertárias*. São Carlos: EDUFISCAR, 2017.

O IRMÃO ALEMÃO: A FICÇÃO COMO MÉTODO CRÍTICO

<http://dx.doi.org/10.11606/issn.2237-1184.v0i40p313-325>

Iris Kantor

RESUMO

O comentário se concentra em analisar a presença da documentação primária na composição da narrativa ficcional. Busquei assinalar como as diferentes dimensões do passado histórico interagem criticamente neste *romance de formação*, em que a memória familiar converge com a memória da nação brasileira. Como exemplo, me detenho nos estigmas de judaísmo e de cristão-novo, invocado pelo narrador como uma questão socialmente perturbadora e singular.

PALAVRA-CHAVE: memória da ditadura; narrativas ficcionais; crítica da memória; cristãos-novos.

ABSTRACT

This brief essay centers on analyzing the presence of primary sources in the composition of the fictional narrative. ***O irmão alemão: a ficção como método crítico.*** As an example, I dwell on the case of the New Christian stigma, invoked by the narrator as a disturbing and singular social issue."

KEYWORDS: memory of the dictatorship; fictional narratives; critique of memory; new Christians.

O pouco que se sabe acerca da vida privada de Cláudio Manuel da Costa não nos autoriza a discernir em suas obras poéticas os elementos de uma biografia externa que possam determinar até onde seria fruto de experiência pessoal as intermináveis mágoas que nela se espelham. (...). Sérgio Buarque de Holanda

A epígrafe extraída da coletânea póstuma, organizada por Antonio Cândido, nos convida a pensar sobre os dilemas de historiadores, críticos e biógrafos.¹ Como sugere a citação, não se pode explicar uma obra artística pela biografia do seu autor². Ainda que a experiência vivida reverbere na obra, ela não é suficiente para compreender sua singularidade e presença na memória cultural. No romance *O Irmão Alemão*, Chico Buarque encena um narrador (Francisco de Hollander, apelidado de Ciccio) obcecado em descobrir o paradeiro do seu meio-irmão berlinense. Logo nas primeiras páginas, a descoberta de uma carta em alemão sem tradução, assinada por Anne Ernst, no interior de um livro retirado da biblioteca paterna, abre a jornada de peripécias de Ciccio. Datada de 21 de dezembro do ano de 1931, a carta em alemão noticia o primeiro aniversário do filho nascido no ano anterior em Berlim, e anuncia que, dada a falta de resposta do pai biológico, a jovem mãe estava decidida a refazer sua vida com um pianista disposto a adotar a criança.

A imaginação do filho sobre o relacionamento amoroso do pai com a jovem dançarina no tempo em que o historiador, ainda solteiro, estudou e trabalhou como jornalista cultural na capital da República de Weimar, organiza o eixo

¹ Sergio Buarque de Holanda. *Capítulos de literatura colonial*. Organização e introdução de Antonio Cândido, São Paulo: Companhia das Letras, 1991, p. 355.

² Agradeço ao historiador João Klug (UFSC) pelas conversas que me orientaram a propor esse breve comentário. Veja-se a entrevista com o professor Klug ao canal no youtube LeituraObrigaHistória: <https://www.youtube.com/watch?v=E6rMzFCEYNE>; <https://cotidiano.sites.ufsc.br/historiador-da-ufsc-ajuda-chico-buarque-a-encontrar-irmao-desaparecido-na-alemanha/>; acesso, 28.09.2024.

dramático e temporal deste *romance de formação*.³ Chico Buarque mobiliza a *memória pública* da família Buarque de Holanda e o faz através de uma variedade de formas de ficcionalização dos personagens, locais e acontecimentos.⁴ De tal modo que não estamos lidando apenas com um romance com elementos autobiográficos, mas com um sistema de referências em que se entremeiam as memórias da família, a memória dos anos de chumbo e a vivência do narrador. O pacto ficcional em certa medida pressupõe que o leitor conheça o legado de Sérgio Buarque de Holanda, este extraordinário historiador brasileiro, cuja atuação na vida cultural e política brasileira foi verdadeiramente emancipadora. No romance, o autor faz coincidir o retrato físico, mental e anímico do seu pai com Sérgio de Hollander, embora a configuração familiar seja outra: Ciccio tem apenas um irmão mais velho (Domingos, apelidado de Mimmo), e Chico Buarque tem seis irmãos e uma mãe que não era descendente de italianos como no romance.⁵

Atormentado com as dificuldades de se comunicar com o pai, o narrador toma para si a tarefa de escrever um romance sobre os destinos do irmão alemão, almejando ganhar notoriedade e o reconhecimento paterno, e comenta: *esse mistério papai poderia me desvendar, se me desse liberdade para uma conversa a dois. O que não seria inviável caso ele viesse a saber que me tornei um homem de letras... Não seria por mim que ele tomaria conhecimento do meu romance, muito menos com a trama que tenho em mente, ainda que os personagens reais figurem com nomes trocados ou referidos pelas iniciais*⁶. Em entrevista a Melquíades Cunha Júnior em julho de 1992, Chico Buarque discorre longamente sobre a convivência com seu pai: *na literatura, ele também sabia tudo e, comigo, o diálogo foi conquistante a partir desse momento. Eu comecei a me interessar. E me perguntei: eu estava mesmo interessado na literatura, ou interessado, através da literatura, em me afirmar diante do meu pai.*⁷

³ O narrador expressa essa intenção pelo narrador na página 173.

⁴ A noção de *memória pública* da família de Sérgio Buarque de Holanda foi trabalhada originalmente no capítulo de Giselle Martins Venâncio do qual me sirvo livremente. *The Buarque Holanda: family memory and political engagement in the Public space in Brazil*. In Slabáková, Radmila. *Family Memory: practices, transmisions and uses in a Global Perspective*, Routledge, p. 45-59.

⁵ Giselle Martins Venâncio. "A dona de casa da rua Buri, 35: Maria Amélia Buarque de Holanda", texto inédito, cedido pela colega historiadora, professora da Universidade Federal Fluminense, a quem agradeço a partilha.

⁶ p. 150.

⁷ Entrevista concedida a Melquíades Cunha Júnior, publicada em 5 de julho de 1992. http://almanaque.folha.uol.com.br/sergiobuarque_chico.htm

Assim, apoiando-se em fontes primárias (impressos oficiais, fotografia e manuscritos), o narrador tentará desvendar os segredos paternos, num movimento permanente de identificações e projeções até a última página. Chico Buarque se apoia em documentos privados (ainda sob a custódia da família) para reforçar a veracidade dos fatos narrados, dando ritmo, materialidade e sentido à intriga, que se desenvolve como um monólogo interior em que investiga a própria consciência ou insciência, retrospectivamente.

O autor expõe as evidências documentais com perspicácia, criando uma atmosfera de suspense e suspeição. Após a carta de abertura do romance (cuja tradução só aparecerá no capítulo 3)⁸, ele nos apresenta a correspondência entre o pai, a legação alemã (no Rio de Janeiro) e a Secretaria de Infância e Juventude (em Berlim), encarregada da tutela das crianças órfãs⁹. Datada de agosto de 1932, lemos a carta de Sérgio de Hollander ao consulado alemão (dessa vez já com a tradução direta do narrador), propondo a repatriação da criança ao Brasil ou, alternativamente, a possibilidade de lhe custear a pensão mensal de 150 mil réis. A recepção da missiva é confirmada no mês seguinte, e o autor a reproduz no capítulo 11.¹⁰ Sabemos que a esposa de Sérgio de Hollander, Dona Assunta, cujo nome próprio, aliás, nunca é mencionado no romance, está a par das tratativas do marido pelo comentário de Ciccio: *mas ao guardar de volta os documentos esbarro no fundo do envelope pardo com uma foto pouco maior que uma carta de baralho, trazendo no verso os nomes de Sérgio e Anne Ernst com a caligrafia da minha mãe.*¹¹

Mais adiante, no capítulo 14, outra série de cartas enviadas à Secretaria da Infância e da Juventude e às autoridades municipais de Berlim, datadas de dezembro de 1936 e novembro de 1937, respectivamente, revelam as dificuldades de Sérgio de Hollander de atestar sua religião e ascendência: *esforcei-me bastante para conseguir as certidões necessárias, minhas e de meus antepassados, a fim de comprovar a origem ariana do menino Sérgio Ernst que se encontra sob tutela pública. Infelizmente as condições aqui no Brasil não facilitam essas investigações. Até 1889, não existiam nem sequer certidões de nascimento, porque o catolicismo*

⁸ p. 33.

⁹ pp. 114-15.

¹⁰ Capítulo 11, p. 114.

¹¹ p. 116.

era, até então, nossa religião estatal, e as únicas certidões eram...¹² A incompletude da frase é intrigante, não se sabe se foi uma dificuldade de tradução ou se o rascunho em cópia carbono da carta tenha sido mutilado em meio à dispersão dos documentos apreendidos pela polícia política quando a casa paterna foi invadida.

O quebra-cabeças documental aguça a curiosidade do leitor, as informações lacunares e as descontinuidades cronológicas entre as cartas criam brechas para fabulações contrafactualis, o processo de adoção de Sérgio Ernst por um casal alemão será revelado a conta-gotas até o último capítulo. Chico Buarque insere a documentação em momentos muito precisos da narrativa, estabelecendo paralelismos entre o regime nazista e o contexto das perseguições políticas durante a ditadura militar¹³. Ainda no mesmo capítulo, o narrador comenta a dificuldade de reaver os papéis e livros apreendidos pela polícia política: *dentro da pasta, dou por falta do papel timbrado que me lembro de ter visto nas mãos do inspetor. Mas posso inferir o seu teor pelos manuscritos do meu pai, em três rascunhos de cartas incompletas que assim traduzo.*¹⁴

Somente no penúltimo capítulo o leitor poderá ler a tradução da carta do juizado de órfãos berlinese de setembro de 1934, exigindo que o pai do menino órfão enviasse as certidões de sangue ariano, o que nas sociedades ibéricas corresponderia às provas de *pureza de sangue* requeridas para que os súditos pudessem receber as benemerências dos reis. Na impossibilidade de cumprir tal exigência, Sergio de Hollander escreve: *no meu caso, essa investigação é ainda mais difícil porque os meus antepassados provêm de diversos.*¹⁵ Em defesa do pai, Ciccio admite que: *E à força de fuçar arquivos de cartórios e paróquias em ruínas de engenho de açúcar, quem sabe logrou, sim, os dados genealógicos que lhe faltavam. Mas nesse caso, por um ou outro motivo não julgou conveniente enviar a Berlim o que encontrou.*¹⁶

A dificuldade de reconstituir a cadeia genealógica ganha relevância nesse contexto. No segundo capítulo, o narrador se refere ao seu avô — Arnau de

¹² Capítulo 14, p.164.

¹³ Sabrina Costa Braga. Multidirectional Memory: The Holocaust and the Brazilian Military Dictatorship in K. Relato de uma busca and O irmão alemão. *Revista de Teoria da História*, Goiânia, v. 27, n. 1, p. 189–205, 2024. DOI: 10.5216/rth.v27i1.79624. Disponível em: <https://revistas.ufg.br/teoria/article/view/79624>. Acesso em: 3 out. 2024.

¹⁴ Capítulo 14, p. 163.

¹⁵ p. 164.

¹⁶ pp. 168-167.

Hollander — como tendo sido proprietário de uma tipografia no Rio de Janeiro. A escolha do nome me parece significativa, uma vez que o seu avô era farmacêutico e não tipógrafo, tendo sido diretor do Serviço Sanitário do Estado de São Paulo, além de professor na Escola de Farmácia, Odontologia e Obstetrícia na capital.¹⁷ A referência ao antepassado longínquo Arnau de Hollander, portanto, não parece ser casual, e nos remete às origens cristãs-novas do ramo brasileiro da família Holanda.

Vejamos o que dizem os historiadores e genealogistas: Arnau de Holanda (ou Hollander) existiu de fato, e foi um mercador e senhor de engenho flamengo abastado que se instalou na capitania de Pernambuco por volta de 1535. Segundo José Antônio Gonçalves de Mello, o filho de Arnau de Holanda, Agostinho de Holanda e Vasconcelos, casou-se com a neta da cristã-nova Branca Dias, Maria Paiva, essa última, declarada 1/2 cristã-nova nos autos da primeira visitação do Santo Ofício no Brasil.¹⁸ Não é improvável que a família de Chico Buarque tivesse outras costelas cristãs-novas também pelo lado materno na Bahia colonial.¹⁹ De qualquer forma, vale destacar que a presença deste parentesco distante na composição enraíza a narrativa na experiência histórica da colonização. Esse sutil anacronismo talvez possa ser considerado como uma expressão da *matéria brasileira*, no sentido atribuído pelo crítico Roberto Schwarz.²⁰

Vejamos como a tópica da impureza de sangue (ou da sua contraparte: o sangue misturado) atravessa o romance como algo perturbador que suscita infinitas conjecturas. Em outro trecho (no capítulo 10), o narrador sugere em tom de sarcasmo a conexão inaudita entre a condição judaica sob o regime nazista e a experiência cristã-nova no período colonial: *Nos tempos da Inquisição sabe-se que*

¹⁷ O avô de Chico Buarque (Christovam Buarque de Holanda 1864-1941) era pernambucano e foi um dos fundadores da Escola de Farmácia, Odontologia e Obstetrícia em São Paulo.

¹⁸ José Antonio Gonsalves de Mello. *Gente da Nação: Cristãos-novos e judeus em Pernambuco*, Fundação Joaquim Nabuco, 1996, p. 110 e 135; Evaldo Cabral de Mello. *O nome e o sangue*, Cia. das Letras, p. 75 a 80 (3a edição), 2008.

¹⁹ Paulo Valadares. "Uma princesa cristã-nova na genealogia de Chico Buarque". Disponível em: <http://judaismohumanista.ning.com/group/marranismo-anussim/forum/topics/uma-princesa-crista-nova-na-genealogia-de-chico-buarque-paulo-val>. Acesso em: [data não especificada]. Sobre o problema das identidades cristãs-novas no Nordeste, veja-se Bruno Feitler. Four chapt. in the history of crypto-judaism in Brazil: the case of the northeastern new christians, *Jewish History*, Springer, 2010.

²⁰ Roberto Schwarz. Pressupostos, salvo engano, de "Dialética da Malandragem", in *Esboço de figura: homenagem a Antonio Cândido*, São Paulo: Duas Cidades, 1979, p. 133-155; *Um mestre na periferia do capitalismo: Machado de Assis*. São Paulo: Duas Cidades/Editora 34; vale consultar o dossiê dedicado à Matéria Brasileira, publicado na *Margem Esquerda, revista da Boitempo*, 2023,

judeus convertidos chegavam a imputar o judaísmo a legítimas famílias cristãs, no empenho de desviar a atenção de suas próprias origens. Mas se Anne (a personagem homônima da progenitora do meio-irmão alemão) me assevera que os Hollander são judeus, não vou devolver na mesma moeda, nem correr atrás de árvore genealógica para contestá-la²¹. Nessas e noutras passagens, o estigma cristão-novo vem à tona, e Ciccio confessa desconfiar do comportamento dissimulado do pai, reconhecendo indícios do seu marranismo: *meu pai, que devora linguiças calabresas com polenta nas tardes de domingo.*²² De fato, o colaboracionismo com os perpetradores da inquisição (ou do nazismo) não foi incomum e nem privilégio dos judeus.²³

Sempre atento aos processos de apagamento da memória da violência colonial em nosso país, especialmente no caso das populações indígenas e afrodescendentes, Chico Buarque afirmou em seu discurso quando recebeu o prêmio Camões de Literatura, em 24 de abril em 2023:²⁴ *Como a imensa maioria do povo brasileiro, trago nas veias o sangue do açoitado e do açoitador, o que ajuda a nos explicar um pouco...* Ao se referir aos antepassados sefaraditas perseguidos pela inquisição, Chico Buarque rememora a violência da colonização, mas ironiza: *pode ser que algum dia eu também alcance o direito à cidadania portuguesa a modo de reparação histórica. (Risos).* É importante assinalar que tanto o pai como o autor, estiveram sempre nas trincheiras das lutas antisalazaristas e anticolonialistas; logo, uma cidadania a título de reparação poderia soar como um privilégio assimétrico, frente à memória recente das guerras de libertação das ex-colônias portuguesas.

²¹ p. 111.

²² p. 111. Sobre o fenômeno do marranismo no Brasil, ver estudos de: Anita Novinsky. *Viver nos tempos da Inquisição*. São Paulo: Perspectiva, 2018; Léon Poliakov. *De Maomé aos marranos*. São Paulo: Perspectiva, 1984.

²³ Elvira Mea estudou as denúncias falsas de práticas judaicas feitas por cristãos-novos em seu livro: *Inquisição de Coimbra*. Porto, 1997.

²⁴ Ele confirma essa ascendência: "Recuando no tempo, em busca das minhas origens, recentemente vim a saber que tive por decavós paternos o casal Shemtov ben Abraham, batizado como Diogo Pires, e Provida Fidalgo, oriundos da comunidade barcelense. A exemplo de tantos cristãos-novos portugueses, sua prole exilou-se no nordeste brasileiro do século XVI. Assim, eu também alcancei o direito à cidadania portuguesa a modo de reparação (risos)." Discurso pronunciado em 24 de Abril de 2023 na cerimônia de entrega do prêmio Camões em Lisboa: <https://www.studocu.com/pt-br/document/universidade-do-grande-rio/projeto-curricular-articulador-pesquisa-de/integra-do-discurso-de-chico-buarque-ao-receber-o-premio-camoes/65779215>.

Os críticos literários sugerem que o uso da documentação primária nos romances contemporâneos definem o gênero: *ficção de arquivo*,²⁵ mas neste breve comentário tomo essas evidências como dispositivos indiciários, no sentido atribuído por Carlo Ginzburg. A narrativa se estrutura em dois planos: por um lado, a relação entre pai e filho, mediada pelas leituras comuns e pela onipresença da Biblioteca na vida da família; por outro, a tentativa de reconstrução dos eventos traumáticos (nazismo e ditadura) vividos, recalados e sublimados no entremear das memórias: individual, familiar e coletiva. A intersecção entre esses dois planos narrativos estruturantes tem força hermenêutica, porque reconfigura as suposições que o Ciccio extraí dos testemunhos históricos, a ficção age como um filtro crítico da memória coletiva e familiar.

No penúltimo capítulo a reprodução fac-similada de uma carta em papel timbrado, datada de 24 de setembro de 1934, traduzida pelo narrador, que nessa altura já maneja razoavelmente a língua alemã permite compreender a engenhosidade da obra²⁶. Quem lhe entrega a correspondência oficial da prefeitura de Berlim é Udo Heydrich, justamente o tradutor da primeira carta encontrada por Ciccio no interior do livro, logo na abertura do romance.²⁷ A caracterização psicossocial deste personagem sugere uma linha de continuidade entre o nazismo e a ditadura militar. As associações nunca são lineares ou binárias, mas atravessadas por tensões, contrastes e ironias, que ganham cor e nuance nas referências literárias, cinematográficas e musicais. Este mesmo rapaz, transformou-se num industrial com amizades nos quartéis e amante da artista plástica Eleonora Fortunato, mãe de Ariosto/Thelonious, seu melhor amigo de juventude, desaparecido e morto pela ditadura brasileira. Udo Heydrich, que

²⁵ Sobre o uso de documentos em narrativas ficcionais: Nathalia de Aguiar Ferreira Campos. “De Chicos e Sérgios: uma leitura do *O irmão alemão* de Chico Buarque como ficção de arquivo”, revista *Em Tese*, Belo Horizonte, v. 22, dezembro de 2016; Juliane Vargas Welter. “Onde andarão Castana, Matilde, Sergio, Domingos, Ariosto...? Os desaparecidos como princípio formal dos romances de Chico Buarque.” *Revista do Instituto de Estudos Brasileiros*, Brasil, n. 66, pp. 69-85, abr. 2017.

²⁶ Especialmente após a morte do seu pai: *e quando tropeço em suas frases inconclusas, entendo que ali meu pai interrompeu sua escrita para não chorar por sua vez de raiva, de humilhação*, p. 171.

²⁷ Não por acaso *O Ramo de Ouro* (1890) de James Fraser, um clássico da antropologia, tematiza a passagem do poder de uma geração para outra (de um rei sagrado para o seu sucessor), ou seja, da relação entre pai e filho. O filho representa a renovação e a continuidade da linhagem, mas também a necessidade de romper com o passado.

envelheceu colecionando de relíquias filonazistas da Segunda Guerra, vai ao encontro de Ciccio no penúltimo capítulo, para lhe entregar o documento da prefeitura de Berlin, confiscado pelo inspetor Borges — que é uma parodia da parodia de Jorge Luis Borges sobre o capítulo do confisco da Biblioteca no Quixote de Cervantes — no momento em que prendem o seu irmão mais velho, Mimmo, e a namorada argentina, por atividades subversivas.

Por essa nova evidência, finalmente, saberemos então que o bebê de Anne Ernst e Sérgio de Hollander fora adotado por um casal alemão (os Günther) em conformidade com as Leis de Nuremberg, especialmente a Lei de Proteção ao Sangue Alemão, aprovadas pelo *Reichstag* a partir de Setembro de 1935.²⁸ Ao longo de todo o romance, a possível ascendência judaica de Anne Ernst aparece como uma assombração. Ciccio evita, desvia, oblitera o assunto, mas ele reaparece altissonante a cada capítulo: *Eis afinal uma hipótese que só me havia ocorrido nos piores sonhos, a de que Anne Ernst tivesse cota de sangue judeu.*²⁹ Diante dessa possibilidade, o narrador fabula que a mãe biológica do seu meio-irmão tivesse preferido entregar o bebê à tutela do Estado e fugido do país, pressentindo a catástrofe que se avizinhava com a instauração do nazismo. Em outra passagem: *De Sergio Ernst eu tampouco tinha notícias, temia mesmo pelo pior, e quando comecei a lhe falar das crianças judias nos trens da morte, ele (Udo Heydrich) me interrompeu para contar dos seus supostos irmãos de sangue que também lhe traziam aborrecimentos.*³⁰

Inspirado pelo romance de W. G. Sebald: *Austerlitz*, a personagem do menino órfão que poderia ter sido mandado para um campo de concentração, e que conseguiu fugir para a Inglaterra reverbera neste romance. Segundo Luiz Schwarcz: *Depois de o Chico ler, ele me ligou e disse que não conseguia parar de imaginar o que havia acontecido com o irmão alemão — conta o editor. — Foi daí que ele resolveu escrever uma ficção sobre esse irmão.*³¹

O autor insere a documentação em momentos muito precisos da narrativa, de modo a entrecruzar a conjuntura nazista com as perseguições políticas durante

²⁸ Capítulo 16.

²⁹ p. 159.

³⁰ p. 199.

³¹ André Miranda: *O irmão alemão* de Chico Buarque é ponto de partida para o novo livro do artista: <https://oglobo.globo.com/cultura/livros/irmao-de-chico-buarque-ponto-de-partida-para-novo-livro-do-artista-14564710>.

a ditadura militar. Os acontecimentos históricos e os traumas familiares impingidos pelo golpe de 1964 e tudo o que se seguiu, não alteram os planos do narrador, mas pelo contrário intensificam suas fabulações e desvarios.

A historicidade do romance reside também nos deslocamentos onomásticos, na forma como a paisagem urbana das classes médias intelectualizadas dos anos 1960 e 1970 é retratada. O clima de suspense revela mais sobre as obsessões do autor e menos sobre a resolução da intriga. Ciccio, não é um cidadão engajado, está alheio aos acontecimentos históricos cruciais da sua geração, entretido com suas mirabolantes conjecturas, registra a realidade à volta com distanciamento e sonolência. Nesse sentido, ele compõe um antirretrato do radicalismo de classes médias que tanto marcou a atuação de Sérgio Buarque de Holanda.³²

A descrição da zona oeste paulistana, onde se encenam os trajetos das personagens, com eventuais menções às áreas periféricas (zona leste), repercutem as aspirações otimistas das camadas médias universitárias desde o milagre econômico da Era JK até à redemocratização (1986-1988). Quanto ao Golpe de 1964, aos Atos Institucionais, à resistência dos estudantes e professores da Faculdade de Filosofia Letras e Ciências da USP, esses acontecimentos aparecem de maneira indireta, em baixo-relevo, nem por isso menos pulsantes. A morte do pai e o desaparecimento do irmão mais velho, cuja militância política o narrador não confirma e nem nega, encetam um tempo de narração, de remorso e de reconciliação. Especialmente na maneira como o Ciccio cuida da sua mãe e se ocupa dos destinos da Biblioteca paterna.

A sobreposição de várias camadas de referências e de ficcionalização produz uma caixa de ressonâncias entre o autor e o narrador. Somente no último capítulo a voz de Chico Buarque aparece com mais ênfase³³. Ao longo do romance, as memórias de diferentes tempos sinistros se entretorcem subterraneamente, mas a urdidura da trama gira em torno da casa-biblioteca paterna, patrimônio imaterial

³² Ana Paula Pacheco. "O radicalismo do radical de classe média: De cortiço a cortiço", in Maria Augusta Fonseca e Roberto Schwarz (orgs.). *Antônio Cândido 100 anos*. São Paulo: Editora 34, 2018, p. 110; Gabriel Silva e Luan Carvalho de Araújo Siqueira. "O dilaceramento do real em *O irmão alemão*, de Chico Buarque". In: Shirley Carreira. *Literatura e diversidade: estudos contemporâneos*. Rio de Janeiro: Faculdade de Formação de Professores — FFP UERJ, 2021, p. 97-108.

³³ Vale a pena ver e ouvir o minidocumentário sobre o lançamento da versão italiana do romance, onde Chico Buarque conta sobre a viagem a Berlim.

e material que o filho herda, depois da morte da mãe. A esposa de Sérgio de Hollander é retratada como uma eficiente bibliotecária e mãe de família que mantinha o marido dependente do seu método indecifrável de catalogação.

O romance provoca enlevo sinestésico, todas as atrocidades e males do mundo são atenuados ou intensificados pela presença de infinitas referências literárias adequadíssimas às circunstâncias das cenas narradas, evocando passagens antológicas dos clássicos da literatura, da música e do cinema. As estantes da casa paterna dão a medida, tanto do tempo do narrador quanto do tempo histórico.³⁴

O escritor estabelece um diálogo imaginário com a figura paterna, cuja obra e atuação na formação das instituições culturais brasileiras entre as décadas de 1940 e 1970 foi central. Em 1969, o compositor doou uma soma de dinheiro ao Instituto de Estudos Brasileiros da USP — fundado e dirigido por seu pai - para que ele publicasse a *Bibliografia Brasileira do Período Colonial* preparada por Rubens Borba de Moraes, seu companheiro de geração, modernista de primeira hora, e formidável pesquisador da história das bibliotecas brasilianas no Brasil e no mundo. Com esse gesto, ainda muito jovem, Chico Buarque reconhecia e louvava o legado paterno com o prêmio que recebeu no “II Festival de Música Popular Brasileira” da TV Record pela composição *A Banda* em outubro de 1966.

No último capítulo, as vozes do narrador e do autor se fundem numa nova peregrinação em que Chico Buarque, ele mesmo, visita a família do seu meio-irmão na Berlim reunificada em maio de 2013, quando já havia redigido boa parte do romance. Assim, o narrador/autor refaz os caminhos do pai quando jovem, se instala no hotel Adlon, onde ele havia realizado a famosa entrevista com Thomas Mann, e perambula pelas avenidas e ruas da Berlim Oriental, ritualizando os lugares da memória paterna. Passeia pelos cafés, teatros, estúdios, compra o romance do W. G. Sebald que gostaria de ofertar ao pai se ele estivesse vivo, visita a morada do casal Günther numa antiga fábrica de cigarros estatizada e transformada numa confecção de uniformes militares do Terceiro Reich, e onde o pai adotivo trabalhou como zelador.

³⁴ Mayara Andrade Calqui. “Entre perdas e memórias: uma leitura dos romances *Leite Derramado* e *O Irmão Alemão*, de Chico Buarque”. Tese de doutorado, FFLCH-USP, 2021; Paul Ricoeur. *Tempo e narrativa*, trad. Claudia Berliner. São Paulo: Editora Martins Fontes, 2002.

Neste último capítulo, a narrativa ganha mais uma camada de tempo e de espaço, seu olhar atento às rugosidades do tempo histórico registra as transformações da paisagem urbana: *neste espaço fez efêmero sucesso há pouco tempo a discoteca Magnet, que sucedeu ao obscuro nightclub Miles, que era colado ao diminuto teatro Eigereich, que sucedeu a quartos de aluguel para artistas e estudantes que sucederam a uma manufatura de roupas para senhoras acima do peso, que faliu com a reunificação do país*³⁵. Esses comentários historicizam a transformações cena urbana berlinese, em cadência oníricas e lúdicas, e constituem uma investigação sobre si e sobre os processos de decantação dos acontecimentos disruptivos, evocados por rastros residuais na memória musical dos vivos, nas lembranças que os colegas guardaram do irmão e na sucessão de acasos que o conduzirão ao desfecho das buscas...

Numa tasca espanhola, o narrador encontrará as pistas que o levarão ao reencontro com a família do seu meio-irmão. É ali que ele conhece o museólogo arquivista Wolfgang Probst, personagem que encarna a verdade dos arquivos (e dos historiadores), e lhe propõe uma visita aos arquivos da igreja Immanuel Kant e da paróquia que abriga um acervo centenário. Francisco de Hollander é advertido de que a pesquisa não é franqueada ao público e exige a intermediação de um nativo. As consultas preliminares atestam que o filho adotivo do casal Günther fora rebatizado com o prenome Horst. Francisco de Hollander recorre aos colegas da tasca espanhola, e uma disputa curiosa entre a verdade dos arquivos e a memória dos vivos se coloca como problema na narrativa. Versões diferentes sobre os destinos do meio-irmão são aventadas pelo historiador e os jornalistas da velha guarda que frequentam a tasca ibérica. Para esses últimos, o filho dos Günther é um velho conhecido que se chama Sérgio, e fez carreira de sucesso como apresentador de programas musicais, cantor e locutor na rádio e na TV estatal na República Democrática da Alemanha. Pois é nesse local que o narrador encontrará testemunhos vivos e diretos para ter as notícias dos herdeiros e da ex-esposa do seu meio-irmão.

A desconfiança do narrador em relação à verdade oriunda dos arquivos se aprofunda no final, a balança pendendo claramente para memória cultivada entre

³⁵ p. 210.

os vivos e não nos arquivos. A contraposição, salvo engano, é meramente estilística, funciona como álibi, porque nem os documentos de arquivo são insuspeitos, nem a memória coletiva está isenta de manipulações intencionais ou involuntárias. A literatura de Chico Buarque flerta com as várias dimensões da memória e dos seus fluxos inconscientes. Seja baseada no testemunho, nos arquivos ou na ficção, a reconstituição do passado próximo ou distante exige algum método ou distanciamento, ainda que ficcional.³⁶ No *O irmão alemão*, Chico Buarque se vale do método indiciário com a destreza de um historiador de ofício.³⁷

Iris Kantor. Docente no Departamento de História da Faculdade de Filosofia Letras e Ciências Humanas. Publicou entre outros: *Esquecidos e Renascidos: historiografia acadêmica luso-americana (1724 e 1759)*, CEB-UFBA/Hucitec, 2004. Coordena o *Laboratório de Estudos de Cartografia Histórica* no Departamento de História/Cátedra Jaime Cortesão.

³⁶ Beatriz Sarlo. *Tempo passado: cultura da memória e guinada subjetiva*. Belo Horizonte/São Paulo: UFMG/Companhia das Letras, 2007.

³⁷ São numerosas as passagens em que o narrador descreve a sucessão de casualidades que o leva a encontrar pistas nos lugares menos esperados. Sobre o método indiciário, veja-se Carlo Ginzburg: *Mitos, emblemas e Sinais*; e o artigo: *Disciplines, serendipity, case studies*, publicado na *European Review*, volume 28, n. 1, 2019, pp. 11-17.

A VERDADE DA INVENÇÃO: VESTÍGIOS DO PRESENTE NO PASSADO

A CONSTRUÇÃO DA MEMÓRIA EM *BAMBINO A ROMA*, DE CHICO BUARQUE

<http://dx.doi.org/10.11606/issn.2237-1184.v0i40p326-343>

**Edu Teruki Otsuka,
Ivone Daré Rabello**

RESUMO

O ensaio aborda a composição de *Bambino a Roma*, de Chico Buarque, para analisar o jogo literário construído entre realidade e fabulação e, especialmente, para interpretar o sentido da evocação ficcional da infância na leitura do presente.

PALAVRAS-CHAVE: Chico Buarque; *Bambino a Roma*; figurações da memória; interpretação ficcional da História.

ABSTRACT

This essay investigates the composition of Chico Buarque's *Bambino a Roma*, in order to analyze the literary method constructed between reality and invention and, especially, to interpret the meaning of the fictional evocation of childhood in the reading of the present.

KEYWORDS: Chico Buarque; *Bambino a Roma*; figurations of memory; fictional interpretation of History.

É

compreensível que, em sua recepção inicial, *Bambino a Roma*, de Chico Buarque (2024), tenha sido exaltado pela leveza e a graça com que a narração evoca e torna presente um período da vida do protagonista quando menino em Roma, pois de fato o que se impõe à apreensão mais imediata é o “cotidiano quase mágico” (Dias, 2024) que surge na “recriação da infância na qual a alegria dá o tom” (Conti, 2024).

Para quem conhece algo sobre a vida do autor, também é quase inevitável reconhecer nas cenas narradas a presença de elementos biográficos (os pais, a irmã mais velha, a professora de inglês — a quem o livro é dedicado —, assim como as estadias na cidade italiana, na infância e durante a ditadura).¹ Daí certa tentação de identificar, nas situações em que se envolve o protagonista, certas vivências reais do autor, mesmo que seja para dizer que pouco importa distinguir o que seria verdade ou invenção (cf. Vasconcelos, 2024; Bernardo, 2024) e mesmo que o livro avise de modo ostensivo, desde a capa, que se trata de ficção.

A indistinção de fronteiras entre fato e fabulação, como procedimento de composição literária, remete à voga atual das autoficções com a qual Chico parece brincar intencionalmente, entre a adesão e a ironia. A referência ao dado biográfico enquanto matéria e ponto de partida para a ficcionalização já se encontrava em *O*

¹ Em discurso pronunciado em Roma no ano 2000, Chico Buarque se referiu aos períodos em que vivera na cidade, evocando, no que diz respeito à infância, uma atmosfera da qual o romance se aproxima (Buarque, 2000; Zappa, 2011).

irmão alemão (Buarque, 2014) ou em “Para Clarice Lispector, com candura” (Buarque, 2021), mas nessas obras a história se descola da vida real de maneira escancarada, dando lugar à invenção. De modo semelhante, embora mais sutil, o prefácio (Buarque, 2010) que escreveu para o *Dicionário analógico da língua portuguesa*, de Francisco Ferreira dos Santos Azevedo, contém um elemento biográfico, mas a voz que julgávamos ser a de Francisco Buarque de Hollanda — como ele assina o texto — vai comicamente assumindo feição de uma *persona*. Em *Bambino a Roma*, porém, o afastamento do substrato real não se mostra com a mesma evidência, o que produz embaralhamento entre o fato (biográfico) e a fabulação (ficcional).

Ora, como se sabe, qualquer reconstituição pela memória implica algum grau de ficcionalização. Embora isso também ocorra aqui, o que nos interessa assinalar é que a composição narrativa, ao evocar vivências “reais” de uma infância, encobre uma imagem do mundo que só se deixa apreender nos interstícios da narração. Essa evocação constitui uma fantasia cujas fissuras deixam entrever a violência do real (cf. D’Ávila, 2024). Dito de outro modo, a rememoração do narrador maduro seleciona e põe em primeiro plano episódios cheios de graça que registram o percurso da formação do menino em meio a alegrias e agruras no contato com um mundo novo a que vai aos poucos se adaptando. Mas as lembranças trazem indícios que, sem ocuparem o centro da enunciação, dão testemunho de uma experiência coletiva, histórico-social, que não se limita à dimensão das vivências do menino: uma sociedade cindida, atravessada pela violência.

A mudança para Roma implica, para o garoto, um deslocamento de seu ambiente originário. Na nova cidade, ele se dá conta de uma situação diferente daquela que, no Brasil, se restringia a vivências familiares num determinado círculo cultural e social. Ao mesmo tempo, passa a ter uma percepção estranhada do que vivenciara como “natural” no seu país de origem.

De início, essa percepção decorre simplesmente de estar em outro país: “Porque no estrangeiro é tudo estranho, assim falou uma das crianças, e o dito lá em casa virou mote” (p. 9). Para Francisco, porém, não se tratava apenas disso; mesmo que visse tantos homens de muletas, ou mulheres de luto fechado, ou não

tivesse feijão com arroz, nada podia ser tão estranho quanto não haver gente preta na Itália. As consequências da guerra, os diferentes hábitos culturais, a língua nova ou a cidade antiga — nada disso perturba de fato o menino que sente falta de alguma coisa que ele não via. A forte presença dos negros na vida brasileira constituía para ele um componente corriqueiro e fundamental de seu ambiente doméstico e de sua vida privada. Algo essencial da matéria nacional, a herança viva da constituição histórica do Brasil, ao não existir em Roma, revela para o garoto uma ausência que o leva a recordar a cozinheira negra que

estava no começo de tudo, não me lembro de mim antes dela. Acho que se chamava Aparecida e preparava o melhor feijão-preto de São Paulo; era uma preta muito preta e bonita, e além de cozinhar lavava as roupas, pendurava e passava as roupas, e também lavava as louças e varria os quartos e arrumava as camas e regava as plantas e esfregava os chãos (p. 10).

Traços do escravismo que permaneciam na sociedade brasileira moldam a sensibilidade de Francisco; ainda que o nome da cozinheira não tivesse se gravado com precisão, suas múltiplas tarefas estavam vívidas na memória do menino, assim como a lembrança de que, ao pressentir que ela entraria em seu quarto, “mais que depressa me despia e ficava ali como um sonso” (p. 10). Com as arrumadeiras que trabalhavam na casa de Roma, no entanto, o menino jamais fantasiara e jamais se mostrara pelado para elas, “talvez porque fossem meio gordinhas, com buço” (p. 10). A interpretação do narrador maduro não deixa de ser índice de como se haviam fixado no menino padrões de sensualidade ligados à presença negra no Brasil. Mesmo tendo visto mulheres que considerava bonitas nas ruas de Roma, só volta a sentir vontade irresistível de tirar a roupa para uma mulher quando se encanta com a bela professora de italiano do pai, a *signorina* Grazia, que se fixa em sua fantasia.

Ainda que as empregadas da casa de Roma, quase todas sardas, não lhe despertassem desejos eróticos, ele se incomoda com o preconceito contra os meridionais, considerados “todos uns bandidos mafiosos ignorantes e tudo de

ruim" (p. 92) e pensa: "dizer que os meridionais são preguiçosos era uma injustiça com as cozinheiras sardas, que lá em casa trabalhavam o dia inteiro, dormiam no emprego e ainda me serviam umas provoletas à hora que me desse vontade" (p. 93). A tomada de partido a favor das empregadas se faz a partir de um ponto de vista que, desde a infância, naturaliza a exploração do trabalho e a atitude servil dos subalternos, o que revela com uma pitada cômica o traço senhorial arraigado na sociabilidade em que o menino se formou e que ele reproduz na relação com os trabalhadores no país devastado pela guerra.

Mas quando assiste a *O cangaceiro* acentuam-se para ele as diferenças entre Roma e Rio de Janeiro ou São Paulo:

Ali estavam os tipos que me faziam falta na Itália, não só os negros, mas aquela mistura de gentes a que já me tinha desacostumado. Em cada um eu via uma cara conhecida, ora o catador de lixo Zé, ora o Zezé do armazém, ora o centroavante Índio do Flamengo, ora uma preta igual à cozinheira Aparecida [...]. A mim mesmo, cheguei a me ver no moleque que num salto montou na garupa de um cavalo cinzento (p. 69).

Ao ver os atores, Francisco acha-os semelhantes às "pessoas comuns que no passado eu via pelas ruas do Rio e de São Paulo no dia a dia" (p. 69). Percebe o que lhe era familiar, nas imagens dos cangaceiros e dos populares, e se identifica, pela fantasia aventureira, ao garoto do bando. Nesse jogo de projeções, ele se aproxima afetivamente da camada popular.

Mais tarde, quando nos jornais italianos lê a manchete do suicídio de Getúlio Vargas e vê as fotos do enterro dois dias depois, busca nas imagens o rosto da babá, uma "xavante [que] ajudou a nos criar, [...] tendo chegado em casa ainda mocinha, vinda de uma aldeia da Amazônia para o Rio", e que havia sido alfabetizada pela mãe do narrador. Mesmo não encontrando a babá admiradora do presidente morto nas fotos, observa as imagens com atenção e se impressiona com "a expressão de desamparo na cara de cada criatura naquele povaréu que me

lembava um elenco multiplicado do filme dos cangaceiros" (p. 106). Novamente é a camada popular brasileira que Francisco reconhece.

Nas historietas rememoradas compõem-se episódios divertidos da vida do menino em Roma, mas há várias situações embaraçosas, quando percebe a posição social da família comparada à daquelas com quem convive. Já que nas escolas italianas "havia muita greve e o ensino era atrasado em relação ao nosso" (p. 8), ele é matriculado em escolas privadas em língua inglesa, inicialmente numa escola de freiras e, logo depois, na Notre Dame International School, exclusivamente masculina. Ali, "predominavam alunos americanos com um ou outro inglês" (p. 11), todos ricos, que aparentavam estar em Roma apenas de passagem e não se davam ao trabalho de aprender italiano. Ao conviver com eles, intui que sua situação é inferior à dos colegas e prefere que não descubram que "meu pai labutava para bancar um lar com tantos filhos numa escola cara" (p. 36).

Não seria naquela escola, onde só se falava inglês e só se jogava beisebol, que Francisco conseguiria se adaptar ao país. Além disso, o professor de inglês abusava dele: se de início o menino não reage à bolinação, começa a se incomodar com a atitude dissimulada do professor e com "aquela mão suada descendo mais e mais pelo meu rego" (p. 12). Começa a matar aulas de inglês para fugir do assédio. Só setenta anos depois a figura do professor emerge em sua memória e ele lamenta que Welsh, provavelmente já morto, não possa "ler seu nome no livro de um autor brasileiro, em cuja bunda lisa de menino ele gostava de passar a mão" (p. 13). Ao fantasiar a denúncia extemporânea ao compor suas lembranças, o relato do assédio inclui o cálculo vingativo do narrador: "Com passagens assim picantes, é possível que o livro seja publicado com sucesso, quem sabe até traduzido para o inglês" (p. 12-13) e a editora localizaria a "prole respeitável" (p. 13) de mister Welsh e lhe enviaria uns exemplares como cortesia.

Pouco integrado ao ambiente, Francisco, único latino da classe, preferia brincar nos jardins da escola com outro esquisito, o japonês Kazuki, e, principalmente, escapar de mister Welsh e dos muros da Notre Dame, onde não havia italianos. Para se adaptar a Roma, precisava estar com gente da cidade. Seu grande trunfo para fazer sucesso com garotos de sua idade era ser "proprietário de

uma bola de couro da marca Drible, número 5" (p. 19) que trouxera do Brasil. Além disso, inventa que a bola lhe fora presenteada pelo "*meu padrinho Ghiggia*" (grifo nosso), o jogador de futebol uruguai, que com ela marcara o gol da vitória, no Maracanã, contra a Seleção Brasileira na final da Copa do Mundo de 1950. Chama atenção que o menino procure se gabar diante dos garotos italianos identificando-se com o algoz que consumou a lendária derrota do time brasileiro. Isso sugere que Francisco, mesmo junto à gente comum, quer esconder sua origem e o sentimento de inferioridade implicado no que foi considerado a maior tragédia do futebol nacional (cf. Perdigão, 2014).

Buscando fazer parte do ambiente em Roma, é aos poucos que ele vai dominando o italiano, na convivência com garotos, na atenção às conversas de rua ou às canções no rádio da cozinheira e na leitura dos jornais expostos nas bancas. As notícias políticas do momento — a morte de Stálin e as decorrências disso para o regime soviético — o aborreciam. Por isso ele se entusiasma quando os jornais passam a noticiar a morte misteriosa de certa Wilma Montesi; o caso vira assunto geral, "na rua, no rádio da empregada e mesmo na mesa de jantar lá em casa" (p. 23). Lendo as notícias na língua que ainda não dominava, o menino conta à família as novidades do caso em português mas, "a fim de lhes emprestar uma cor local", imitando o sotaque dos comerciantes italianos de São Paulo. Achando que conseguia ser fiel ao texto original, informa, com os olhos arregalados, que a moça "morrera afogada num pedilúvio" (p. 22). A imaginação fantasiosa compensa o desconhecimento da palavra e atribui a causa da morte a um evento de ressonância bíblica.

Na vida do dia a dia, é com seu vizinho Amadeo que Francisco se entrosa e aprende palavras fundamentais para ele: aquelas ligadas ao futebol e, especialmente, palavrões. Convivendo com o amigo, Francisco percebe como a infância de Amadeo, filho de quitandeiro, é bem diversa da sua. Imagina que ele provavelmente não estuda, porque ajuda no trabalho e mesmo quando está jogando futebol com o *brasiliiano* tem de interromper a partida a cada chamado do pai.

Em diversas situações de convivência, Francisco intui as graduações na escala social:

Minha família era menos pobre que a do Amadeo, mas não se comparava à dos meus colegas de escola, basta dizer que não possuíamos sequer um Fiat Cinquecento. Enquanto eu ia à escolade ônibus, eles chegavam com os pais ou motoristas em carros americanos: Studebaker, Oldsmobile, Buick, Chrysler, Chevrolet Corvette, eu conhecia todas as marcas de automóvel e sabia a quem pertencia cada um (p. 36)

Para não se diferenciar demais dos colegas da escola, tenta fazer com que o chamem de Frank, anglicizando seu nome ao modo dos “Sam, Jim, Joe, Jack, Dave, Bob”, mas “o apelido não pegou” (p. 36). Para quase todos, ele era “Francesco”, o que para o menino significa que eles “talvez me imaginasse *mezzo italiano*” (p. 36), e isso não chegava a incomodá-lo. Não fazia questão de ser reconhecido como brasileiro, pois ia se dando conta de que sua nacionalidade não o favorecia junto aos colegas ricos.

Isso só ganha dimensões mais amplas quando descobre a desimportância de seu país por não haver nenhuma menção ao Brasil nos jornais italianos. Vai se resignando então “a ser visto como nativo de algum país insignificante, falante de uma língua semimorta” (p. 68). Apesar disso, não quer perder sua identidade, temendo esquecer o português embora continue a falar a língua nativa em sua casa. E, ainda que se adapte aos costumes locais (da comida, da música), o que se fixa em sua memória é a marchinha de carnaval que ouvia pouco antes de sua viagem à Itália e com a qual pretende ensinar português para o amigo que, porém, não assimila suas lições.

Quando ganha uma bicicleta niquelada com pneus brancos, que para ele simbolizaria distinção em relação a Amadeo, deixa de jogar bola com o amigo. Passa pela quitanda sem cumprimentar o vizinho, “que entre berinjelas e abobrinhas me olhava com olho comprido” (p. 36). Orgulhoso pela posse da bela bicicleta, ergue uma fronteira social entre ele e aquele que tinha sido até então seu companheiro de brincadeiras.

Sentindo-se menos distante da condição social dos meninos da escola, certo dia decide ir até o Parioli, bairro moderno e rico onde eles moram. Entra na igreja por ter visto estacionados os carros dos pais dos colegas e imagina que eles se perguntariam “o que fazia o Francesco ali no Parioli” (p. 37), pois sabia que o consideravam “diferente”. Sem deixar-se intimidar, alinha-se com eles na fila da comunhão, desafiando a proibição religiosa de receber a hóstia pela segunda vez no mesmo dia. Na saída da igreja, encontra Archie, garoto popular por causa do beisebol, e eles relembram para a mãe do colega — “uma senhora chique de óculos escuros” (p. 37) — o incidente em que o filho involuntariamente tinha atingido Francisco com o bastão. A reação dela foi espantar-se por ele não dispor de máscara nem de luva almofadada. Mas, condoída ao saber que ficara com o olho roxo por mais de um mês, convida-o para tomar o café da manhã em sua casa. Sem hesitar, ele larga a bicicleta em frente à igreja e, refestelado no banco de trás, segue no carro importado da família. Na casa, se empanturra com o breakfast opulento que lhe é oferecido. A ilusão de que está sendo tratado como um igual logo se desfaz, porém. O pai de Archie, ao saber que Francisco é brasileiro e muito elogiado pelo professor de inglês, desafia-o a soletrar a palavra Massachusetts, o que o menino faz sem erro. O homem o elogia tão exageradamente que ele fica encabulado, já desconfiando do tratamento condescendente; por isso, ao sair, suspeita que na casa de Archie estavam rindo dele.

Uma outra experiência com os ricos acontece quando Carlo De Mejo — o Charles da escola americana — convida-o para uma festa em sua casa. Lá não havia nenhum garoto da Notre Dame, mas Francisco nota a presença de algumas garotas da escola mista anterior, Marymount, entre elas Sandrene, por quem era apaixonado. A menina, porém, não lhe dá importância e prefere dançar com Carlo. Quando aceita o convite de Francisco, larga-o no meio da dança. Ofendido, experimenta “pela primeira vez o que é ser um cornudo, o mais doloroso dos aprendizados”, mas, reativamente, diz para si mesmo que “não tinha tempo a perder com pirralhas” (p. 48). A fantasia de ser adulto logo e namorar mil e uma mulheres, “até conhecer uma moça séria para esposar e ser traído” (p. 48), é sua forma de compensar a humilhação e, com algum cinismo, abandonar qualquer ilusão romântica sobre o amor, que antes o fizera imaginar ter Sandrene como amante no futuro (p. 28).

É nessa festa que um acontecimento compensa ter sido ignorado pelos convidados da casa. Vê uma mulher que, “fulgurante como uma estrela de cinema” (p.48), acena para ele. Pelas feições, logo deduz ser a mãe de Carlo. Sabendo pelo filho que Francisco era brasileiro, ela o chama para dizer-lhe que adora seu país e suas músicas, chegando a cantar “No tabuleiro da baiana”. Convida-o para dançar e ele, da altura dos seios da mulher, respirando seu perfume, imagina “um milhão de coisas” (p. 49). Depois da valsa e do beijo na bochecha que ela lhe dá, Francisco nada lembra do restante da festa. Não sabia então que se tratava de Alida Valli, grande atriz do cinema italiano; para ele, o que permanece é a forte impressão causada por ter dançado “com a mulher mais linda do mundo” (p. 50).

Nesses episódios, Francisco passa pelo aprendizado da violência social nas relações interpessoais com os ricos e também com os pobres. Após afastar-se de Amadeo quando ganha a bicicleta, só volta a aproximar-se do vizinho pobre depois de assistir a *O cangaceiro*. Na ocasião, havia se identificado com a imagem das pessoas comuns que reconhece nas figuras da tela, e, ao sair do cinema, imagina ser olhado pelos outros como “o filhote de uma família de cangaceiros” (p. 70) que, por estar vestido com o blazer da escola de ricos, estaria dissimulando sua origem social. Na sequência, chega mesmo a temer ser confundido com um ladrão quando tem dificuldade de soltar o cadeado com que prendera sua bicicleta no poste ao lado do cinema. Em livre associação, fantasia que, se roubassem sua bicicleta, sairia à sua procura como o personagem de *Ladrões de bicicleta*, identificando-se novamente com as camadas populares.

Ao ouvir alguém gritando “Brasilião!”, (p. 71), toma um susto — como se a fantasia de ser visto como um ladrão tivesse se tornado realidade. Seu engano tem como fundamento objetivo o preconceito contra o estrangeiro pobre. Mas quando percebe, com alívio, que a voz é de Amadeo, a fantasia se desfaz. Sua reação é reatar a amizade com aquele de quem se separara por considerar-se superior; empresta-lhe, então, sua bicicleta — objeto que o fizera afastar-se do amigo — e convida-o a conhecer sua casa, num gesto que indicia o desejo de aproximação entre iguais.

Isso não evita que surjam novos conflitos entre eles. No dia do jogo do Brasil contra a Hungria na Copa do Mundo de 1954, Amadeo o leva para assistir à partida

na televisão de uma loja de eletrodomésticos. Como o aparelho é uma novidade para poucos, há uma aglomeração diante da vitrine. Os espectadores se exaltam e se dividem porque parte deles considera que haveria um complô financiado por Moscou para garantir a vitória do time magiar. A disputa esportiva acaba se tornando uma rixa política, com as pessoas se xingando de stalinistas e mussolinistas. Francisco diz ter “certa simpatia pelos comunistas por causa de Amadeo, que aprendera com o pai a cantar *A Internacional*” (p. 89), mas, com a vitória da Hungria, se irrita com o “sorriso besta na boca” do amigo e com o fato de ele se despedir batendo continência. Francisco se vinga da atitude do amigo, reafirma a diferença de classe e ameaça romper relações, dizendo que ele tem cara de pobre e que ele nunca mais iria tocar na sua bola.

O entrevero, que é passageiro para Francisco, não é esquecido tão cedo pelo vizinho. Alguns dias depois, quando Francisco propõe um jogo entre eles, Amadeo, de cara amarrada e sem sequer responder-lhe, se recusa a jogar. Mesmo assim, Francisco pede-lhe que cuide de sua bola enquanto passeia pela cidade, mas, ao voltar, encontra-a murcha. É a vez da vingança do amigo italiano contra a humilhação sofrida anteriormente. A relação entre eles só volta a se restabelecer quando Amadeo manifesta consideração pelo que pensa estar sentindo a família devido ao suicídio de Vargas.

Como se depreende desses e de vários outros episódios, a composição de *Bambino a Roma* abala a impressão ingênuas de que o livro, ao tratar das “madalenas de tempos idos e perdidos: chutar a bola de capotão, espiar a irmã nua, andar de ambulância com o apêndice supurado, temer o papa caquético, pedalar a bicicleta niquelada, ter as primeiras ereções, comer mexerica, apaixonar-se”, apresente “imagens da felicidade plena, da aurora da vida” (Conti, 2024). Muitas das situações rememoradas com leveza não elidem a experiência da violência social.

Setenta anos depois, o narrador se dedica à escrita de suas recordações de infância. Quando já velho, sabe “que com o avanço da idade a memória remota vai se desvelando” (p. 67) e, ao narrar, inscreve em seu texto detalhes e insinuações que sugerem o sentido do que, quando criança, vivia sem compreender plenamente. Na narração da história de um menino lançado num mundo que lhe é estranho, esforçando-se para se proteger das situações que o fazem sentir-se

inferiorizado e também para reconhecer seu valor e afirmar-se, entrevê-se um quadro mais amplo da vida social.

Como a partida da família de volta ao Brasil é antecipada devido a uma greve de ferroviários, a mãe determina que todos estejam prontos e na casa ao meio-dia em ponto, quando o micro-ônibus os levaria para fora de Roma. O menino quer se despedir de Amadeo e como prova de amizade dar-lhe a bola de couro. O amigo se emociona — e o narrador diz não saber se isso se devia à despedida ou ao presente. Nesses últimos momentos em Roma, a namorada de Amadeo, Graziella, pede a Francisco que a acompanhe; com o risco de perder a hora, ele caminha com ela até chegarem a um lugar em que é iniciado sexualmente, num jogo erótico inusitado. A estranheza, a excitação e o medo de se atrasar se misturam. Ao beijar mais uma e mais outra vez a namoradinha do amigo, num misto de realidade e de fantasia do orgasmo, ele ouve repicarem “os sinos de todas as igrejas de Roma ao mesmo tempo” (p. 132). Era meio-dia e ele, interrompendo o último beijo, tem o lábio mordido por Graziella; retorna apressado para casa, com o gosto de sangue na boca, perguntando-se “se é assim mesmo que um menino vira homem” (p. 132).

A passagem da rememoração do passado do narrador para o seu presente, quando de seu retorno a Roma, se faz com maestria (do capítulo 24 ao 25 e seguintes). Do final da infância do menino, o leitor é lançado, sem transição, para o presente da enunciação quando Francisco já velho vê uma van prateada partir do número 12 da Via San Marino. A saída de Roma, setenta anos antes, e a recente chegada à cidade se mesclam nessa imagem. O salto temporal não é marcado e se cria a impressão de continuidade entre passado e presente. Logo se esclarece que o narrador, no presente, está retornando ao lugar onde vivera.

Francisco quer entrar no apartamento 2, mas ninguém responde a seus chamados no interfone. Quando vê uma moça negra entrando no prédio, aproveita a oportunidade para, segurando o portão, ter acesso ao interior do edifício. Após várias tentativas de obter informações sobre o apartamento, tanto com a moça que descobre ser faxineira quanto com uma moradora, nada consegue saber senão o boato de que o apartamento agora pertence a uma sociedade anônima. Sai à rua, mas volta a insistir tocando inutilmente o interfone de vários apartamentos.

De volta ao hotel, inquieto pelas recordações do passado, toma um táxi pretendendo ir até a Notre Dame; descobre, porém, que a escola não existe desde o final do século XX e, em seu lugar, instalou-se um canal de televisão. Desce do táxi e caminha constatando as transformações na cidade. Roma se gentrifica, muitos casarões foram demolidos, o restaurante que a família frequentava tornou-se uma agência da Caixa Econômica, a escadaria em que apostava corrida com os irmãos agora está tomada por jovens que fumam maconha ou bebem cerveja. Ao buscar a Hoepli, onde, ainda menino, descobrira que seu pai era importante ao ver o nome dele no livro de sua autoria traduzido para o italiano, o que encontra é a Uniqlo, uma multinacional japonesa de *fast fashion*. Isso tudo não o perturba, experiente como é na lógica capitalistas das mudanças aceleradas nas grandes cidades. O que de fato o perturba é ver “no canteiro central da avenida pinheiros iguais a eles mesmos setenta anos atrás” (p. 140). A razão dessa emoção fica apenas sugerida: também na memória algo permanece, intacto, sem que ele saiba exatamente o quê.

Há um mistério que persiste indecifrado em seu passado. Não é a leveza da vida infantil nem suas agruras que ele pretende recuperar ao voltar a Roma. Todas as vezes anteriores que retornara, sempre sentira um “vago mal-estar”, “um aperto na garganta” (p. 111). Chegara a imaginar que o sentimento remontava aos “escuros tempos da ditadura” (p. 112) ou a um tempo anterior, o da infância, ou ainda que o mal-estar nunca tivesse existido (“só existe agora que me lembro dele”, p. 112). Essas hipóteses surgem como efeito da dificuldade de Francisco identificar a causa do mal-estar, chegando mesmo a denegá-lo.

No último retorno a Roma, já no presente, a memória bloqueada insiste em perturbá-lo. É então que ele parece acreditar que, ao entrar no antigo apartamento da Via San Marino, a visão de um cômodo lhe permitiria “recordar e compreender” (p. 148) “um episódio da minha infância que jazia semioculto na minha mente. Talvez uma violência, não sei, um acontecimento que morreu ali, ninguém jamais o mencionou no resto do tempo que vivi em Roma, nem depois, nem pela vida afora. O certo é que nunca mais ousei entrar naquele recinto, onde talvez tenham sobrado respingos de sangue, ou não” (p. 149). Mesmo que o apartamento tivesse sido inteiramente reformado, ele o reconheceria, pois a lembrança daquela casa teria permanecido inalterada e talvez ali pudesse, como um “sapador de minas terrestres”, encontrar exatamente “o local onde desci aos infernos” (p. 149).

Vencidas as dificuldades para chegar à porta aberta do apartamento, vê a sala de visitas e as laterais da sala e as encontra exatamente como eram, com os mesmos papéis de parede. Imagina que, se todo o resto estiver igualmente preservado, “logo à esquerda estará o lavabo e à sua frente o corredor que leva ao escritório, à porta da casa de Nero e aos sucessivos quartos até a cozinha e a área de serviço” (p. 153). Mas Francisco não transpõe o limiar: “Meu corpo oscila, recuo, me pego a andar para trás. Sinto que é a minha mãe me puxando pela gola” (p. 153). O sentimento de que a mãe já morta o impede de entrar e, em sua fantasia, de encontrar o lugar preciso em que o evento teria ocorrido atua como a defesa para a sua impossibilidade psíquica de recordar a cena soterrada em sua memória e enfrentar o mistério que o assombra.

Novos enigmas, porém, se apresentam para o adulto. Em suas andanças pela cidade, ocorre uma estranha duplicação de um episódio do passado. Já à noite, Francisco vê um menino com cerca de dez anos, de calças curtas e camisa aberta, assobiando uma música que ele supõe inventada. O garoto parece familiar ao narrador, sem que ele se dê conta da semelhança entre o presente e a cena do passado em que, ao estranhar que um adulto o seguia, desabotoou a camisa e começou a “assobiar na rua deserta” (p. 92). Ele então se aproxima do garoto e “quase lhe digo oi, quase lhe pergunto se não é brasileiro” (p. 145). O menino sai correndo mas continua a assobiar. A situação da infância que aqui ressoa aparece invertida: o menino parece guiar Francisco que, encontrando-se cara a cara com ele numa rua desconhecida, instintivamente recua, como ele recuara no passado. O garoto continua andando atrás dele, perguntando-lhe “*Cosa vuole da me?*”, até que, ao segui-lo até o hotel, grita no meio da rua “*All’albergo non ci vado!*”. Francisco menino fora assediado por um adulto; agora, o Francisco adulto é vítima do assédio do garoto, provavelmente um michê, que quer atrair um freguês mas que, frente aos recuos de Francisco e temendo a interferência do porteiro do hotel, modifica o jogo e coloca o narrador na posição de assediador. O passado ressurge como um fantasma, como um duplo, e dá notícia do caráter degradado da vida social, que só se acentua no presente.

A situação atual da cidade mostra-se não apenas na paisagem alterada pela gentrificação, mas também nas personagens que agora a habitam: michês,

imigrantes africanos que se prestam aos serviços braçais, como a senegalesa Nadine, e, no arco social oposto a isso, russos que, proprietários do apartamento 2, fazem desse espaço um lugar de exploração sexual com mulheres e travestis também imigrantes. As mudanças que se manifestam na situação atual e dão pistas de uma nova ordem do mundo definiram outro cenário social que o narrador apenas constata.

No entanto, um outro episódio acaba por perturbá-lo. Nas duas vezes em que o narrador se aproxima da Via San Marino 12, vê um velho bêbado dando vivas a Mussolini. Na última vez que o encontra, o velho canta a marchinha que o menino Francisco havia ensinado ao amigo da infância. Quando o narrador lhe pergunta se ele é Amadeo, a resposta “Brasiliiano” (p. 157) dá ao narrador a certeza de que se trata mesmo do filho do quitandeiro. Num impulso, quer abraçá-lo e dizer-lhe “que ele será sempre meu melhor amigo em Roma, mesmo tendo se tornado esse traste, mesmo tendo desgraçado a vida a esse ponto” (p. 158). No entanto, não consegue achar as palavras em italiano e apenas pergunta sobre a bola de Ghiggia. Francisco tem a impressão de que o velho está morrendo, mas subitamente o homem lhe diz “*Torna al tuo paese, figlio di puttana*” (p. 158). A frase que encerra o romance abre-se para a ambivalência: trata-se de uma brincadeira em que o xingamento expressa o reconhecimento entre dois amigos de infância que se reencontram? Ou da agressão de um velho fascista e xenófobo contra o estrangeiro que dele se aproxima tratando-o com intimidade?

A certeza do narrador, porém, é de que o menino que cantava “A Internacional” agora dá vivas a Mussolini. Isso não o impede de ainda considerá-lo seu melhor amigo em Roma, mantendo, assim, seu vínculo afetivo com as camadas populares, mesmo que, na figura de Amadeo, elas estejam degradadas. Ainda no ano de 1954, ao sair de Roma, havia percebido que nas ruas da cidade “não faltava quem dissesse que bom mesmo era o tempo de Mussolini, quando os trens não atrasavam um só minuto” (p. 128). O presente do ano de 2024 confirmou a guinada à direita e suas consequências para a vida dos pobres. Francisco sai de Roma com a imagem daquilo em que se transformou aquele que julga ser Amadeo. E com o fim de uma perspectiva de época que marcou seus tempos de infância.

Naqueles anos 1950, acreditava-se que o futuro ainda estava em disputa e que a expectativa de um mundo justo ainda não desaparecera, apesar da Guerra

Fria, da permanência do ideário fascista e das desilusões com o rumo do socialismo. O futuro, no ano de 2024, se presentifica nas multidões de migrantes deslocando-se de seus países para conseguir sobrevivência mínima, em funções subalternas, informais, degradantes; no avanço da extrema direita; na máfia russa ocupando as capitais europeias. É, enfim, o bloqueio das esperanças de transformação a ser realizada pelas e em nome das camadas populares.

Quem estranha em *Bambino a Roma* o predomínio da graciosa evocação do passado pessoal, pergunta-se, talvez, se teria mudado tanto o escritor sempre crítico dos problemas de seu tempo. Teria ele abandonado o olhar atento para a desagregação social, para a violência e para o descrédito da esquerda? A revisitação dos anos da infância seria um recuo nostálgico do escritor de 80 anos, que deseja resgatar as alegrias da infância, reencontrando um tempo perdido?

Mas, a invenção do jogo ficcional entre o passado e o presente fica explicitado desde a capa do livro até a última frase, com a data do bilhete de embarque de Fiumicino ao Rio de Janeiro: 31-04-2024, dia inexistente no calendário. Essa invenção implica uma leitura crítica do passado e do presente, sob a ótica de um narrador que recupera a percepção do menino selecionando episódios reveladores das tensões sociais que a criança apenas intui, e, assim fazendo, sugere a continuidade histórica entre os anos 1950 e o tempo atual. O passado já anuncia o presente, com sua carga de constrangimentos sociais, opressões de classe, injustiças, arbitrariedades, no cenário político em que as perspectivas de transformação da ordem do mundo estavam sendo frustradas pelo avanço do capital. Na narração, e mesmo que o menino não tenha plena compreensão do que viveu, naquele passado já estavam os fundamentos do que se tornou o presente. A desintegração social da contemporaneidade é o resultado agravado do que já se anuncjava naquele período do pós-guerra.

REFERÊNCIAS

BERNARDO, André. "A Roma da infância de Chico Buarque". *Deutsche Welle*, 14 de agosto de 2024. <<https://www.dw.com/pt-br/a-roma-da-inf%C3%A2ncia-de-chico-buarque/a-69936128>>

- BUARQUE, Chico. *Bambino a Roma*. São Paulo: Companhia das Letras, 2024.
- _____. “Os Dicionários de meu pai”. In: AZEVEDO, Francisco Ferreira dos Santos. *Dicionário analógico da língua portuguesa*. 2^a ed. atualizada e revista. Rio de Janeiro: Lexikon, 2010.
- _____. “Francesco de Roma”. *Jornal do Brasil*, 11 de abril de 2000, p.9.
- CONTI, Mário Sérgio. “*Bambino a Roma* busca raízes de um ego e do Brasil”. *Folha de S. Paulo*, 10 de agosto de 2024.
<<https://www1.folha.uol.com.br/colunas/mariosergioconti/2024/08/bambino-a-roma-busca-as-raizes-de-um-ego-e-do-brasil.shtml>>
- D'ÁVILA, Julio Tude. “*Bambino a Roma*”. *A Terra É Redonda*, 12 de agosto de 2024.
<<https://aterraeredonda.com.br/bambino-a-roma/>>
- DIAS, Maurício Santana. Texto de quarta capa. In: BUARQUE, Chico. *Bambino a Roma*. São Paulo: Companhia das Letras, 2024.
- PERDIGÃO, Paulo. *Anatomia de uma derrota*. Ed. revisada e ampliada. Porto Alegre: L&PM, 2014.
- VASCONCELOS, Nelson. Em *Bambino a Roma*, Chico Buarque reinventa sua infância na Itália dos anos 1950”. *O Globo*, 26 de julho de 2024.
<<https://oglobo.globo.com/cultura/noticia/2024/07/26/critica-em-bambino-a-roma-chico-buarque-reinventa-sua-infancia-na-italia-dos-anos-1950.shtml>>
- ZAPPA, Regina. *Para seguir minha jornada*. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 2011 (e-book).

Edu Teruki Otsuka é professor do Departamento de Teoria Literária e Literatura Comparada da Faculdade de Filosofia, Letras e Ciências Humanas (USP). Publicou os livros *Marcas da catástrofe: experiência urbana e indústria cultural em Rubem Fonseca, João Gilberto Noll e Chico Buarque* (2001) e *Era no tempo do rei: atualidade das Memórias de um sargento de milícias* (2016) e é um dos coordenadores do grupo de pesquisa “Formas Culturais e Sociais Contemporâneas”.

Ivone Daré Rabello é professora sênior do Departamento de Teoria Literária e Literatura Comparada. É coordenadora, junto com Edu Teruki Otsuka e Anderson Gonçalves, do grupo Formas culturais e sociais contemporâneas, desenvolvendo trabalhos sobre o tema. É autora, entre outras publicações, de *A caminho do encontro*, sobre *Contos Novos* (1999), de Mário de Andrade, e de *Um canto à margem* (2006), sobre a poética de Cruz e Sousa.

A PALAVRA ENCENADA

DISSONÂNCIA E DISSIDÊNCIA: A DRAMATURGIA MUSICAL DE CHICO BUARQUE¹

<http://dx.doi.org/10.11606/issn.2237-1184.v0i40p345-362>

Charles A. Perrone

RESUMO

"Dissonância e dissidência: a dramaturgia musical de Chico Buarque". Além de cancionista e fisionomista, Chico Buarque se destacou como dramaturgo. Entre 1965 e 1979 compôs músicas para textos dramáticos próprios e alheios, e escreveu peças, duas vezes em parceria, que marcaram época durante a ditadura militar no Brasil. Todas as peças contêm fortes elementos de comentário sócio-histórico.

PALAVRAS-CHAVE: Chico Buarque; drama; musicalidade; encenação; crítica social; censura.

ABSTRACT

In addition to his work as performing songwriter and author of fiction, Chico Buarque stood out as a playwright. Between 1965 and 1979 he composed music for his own dramatic texts and those of others, and he wrote/co-wrote epoch-making plays during the military dictatorship in Brazil. All of the plays contain strong elements of socio-historical commentary.

KEYWORDS: Chico Buarque; drama; musicality; stagecraft; social criticism; censorship.

1. Este artigo apareceu originalmente como "Dissonance and Dissent: The Musical Dramatics of Chico Buarque." *Latin American Theater Review* 22. 2 (1989), 81-94. Agradeço a autorização para reproduzir em tradução. Algumas atualizações aparecem nestas notas de rodapé. Li uma versão inicial na 40th Kentucky Foreign Language Conference, 23-4-1987. Agradeço ao colega Randal Johnson pela assistência durante a finalização do artigo.

F

Francisco Buarque de Hollanda (1944, Rio de Janeiro) é um dos mais aclamados artistas contemporâneos do Brasil. É considerado consumado compositor popular, cancionista e letrista. Nos domínios complementares do sentimento romântico e da crítica social, Buarque já compôs muitos clássicos da música popular brasileira.¹ Se as canções constituem a maior parte de sua obra (mais de duzentos títulos musicais), e a mais amplamente reconhecida, Buarque também tem se distinguido como autor de prosa de ficção e como dramaturgo, tendo escrito (ou escrito em parceria) quatro obras dramáticas. Há uma potente alquimia linguística em tudo que escreve, e apesar de nunca ter publicado um livro de poesia, o exímio letrista Buarque tem merecido reconhecimento como importante poeta de sua geração.² A profundidade e a amplidão de sua produção como cancionista, ficcionista, e dramatista devem-se, em grande parte, à efetiva interação de elementos musicais, líricos, narrativos e dramáticos. O notável lirismo do repertório

¹ Recomendei aos leitores de língua inglesa: Charles A. Perrone, *Masters of Contemporary Brazilian Song: MPB 1965-1985* (Austin: University of Texas Press, 1989).

² Adélia Bezerra de Meneses assevera que a poetização orienta a produção artística dele: "toda a sua múltipla atividade pode ser reduzida a um denominador comum: compositor, dramaturgo e ficcionista se encontram, derrubando barreiras de gêneros e formas, sob o signo do poeta. Chico Buarque é um artesão da linguagem. As palavras com ele adquirem, na sua fluidez, algo de alquímico. Algo de mágico" (17). Ver também Sant'Anna, Silva, e Perrone 2008.

musical opera junto com traços narrativos e dramáticos.³ Se na ficção buarqueana música tem uma presença funcional subordinada, a musicalidade é fundamental e pervasiva nos dramas de Chico Buarque, quais sejam, musicalização da versão para o palco (1965) de *Morte e vida severina* de João Cabral de Mello Neto, a controversa peça *Roda viva* (1967), parcerias em *Calabar o elogio da traição* (1973) e *Gota d'água* (1975), a grandiosa *Ópera do malandro* (1978), e participação em vários outros projetos.⁴

Os esforços de Chico Buarque no teatro revelam preocupações e problemas centrais da dramaturgia e da encenação brasileiras recentes. Por razões textuais, compostionais, performativas, ou históricas, cada uma das principais produções dramáticas com que ele se envolveu foi um momento significativo na trajetória do teatro durante a ditadura militar de 1964-1985, cujas estratégias repressivas e censoriais tão adversamente afetaram as artes no Brasil. A história de Buarque com a censura federal é a que melhor reflete os extremos e os absurdos das práticas dos censores. A carreira de Buarque começou enquanto os militares assumiam o poder e a chamada "revolução" seguia seu curso. Ele foi, com sua arte musical e dramática, um dos críticos mais ouvidos do regime.⁵ Devido a suas posições contestatórias e seu discurso sociopolítico incisivo, tem sido chamado de "a consciência de toda uma geração." As batalhas dele com a censura têm fortes ligações com o controle dos palcos, já que muitas de suas canções proscritas foram compostas para dramas que sofreram intervenção institucional.

Buarque primeiro ganhou atenção em 1965 quando musicou passagens centrais de *Morte e vida severina*, o renomeado poema narrativo de João Cabral de Mello Neto, o qual foi encenado por um grupo universitário (da PUC) em São Paulo. O celebrado poeta de Pernambuco gostou da sensível interpretação musical do Buarque. Do ponto de vista de Cabral, o jovem compositor respeitara a integridade do texto desde o começo até o final. Cabral depois declarou que não mais podia imaginar o poema sem as novas vestimentas

³ Sobre a obra em três dimensões, vide Charles A. Perrone, Elizabeth Ginway e Ataide Tartari. "Chico Buarque sob a ótica internacional," em Rinaldo Fernandes, org. *Chico Buarque do Brasil: textos sobre as canções, o teatro, e a ficção de um artista brasileiro* (Rio de Janeiro: Editora Garamond, 2004) 211-28.

⁴ Buarque compôs canções/letras para *O rei de Ramos* (1979) de Dias Gomes; *Geni* de Maria Helena Ansaldi (1980), o balé *O grande circo místico* (1983), *O corsário do rei* (1985) de Augusto Boal, e outras peças e filmes, a mais notável composição sendo "O que será" para o filme *Dona Flor e seus dois maridos*. Ver Discografia.

⁵ Sobre Buarque e a censura, ver Molotnik 510-12. No Brasil, há muito escrito sobre o tema.

musicais (apud Sant'Anna 124). Os comentários do próprio Buarque refletem uma sensibilidade orientadora: "Com *Morte e vida severina* procurei adivinhar qual seria a música interior de João Cabral quando ele escreveu o poema" (apud Sant'Anna 124); "Aquele trabalho garantiu-me que melodia e letra devem e podem formar um só corpo" (Discografia 1966). Esta inquietação pela integração de palavras e sons é relevante em futuras musicalizações feitas pelo artista, tanto em termos de ideais técnicos quanto na criação de *moods* (estados anímicos) ou situações dramáticas. O destino de *Morte e vida severina* como ocorrência teatral é sintomático da vitalidade do teatro brasileiro dos anos sessenta e da repressão que Yan Michalski documentou em *O palco amordaçado*.⁶ Depois que a censura federal deteve o sucesso da peça no Brasil, ganhou o primeiro lugar em The World Theatre Festival, Nancy na França.

Os festivais de música popular (da MPB) proporcionaram palcos para Buarque fazer uma rápida ascensão como cantor-compositor com composições como "A banda." No meio do iê-iê-iê (*rock 'n' roll*) emergente e da música de protesto nacionalista, a aparência de Buarque e a natureza de suas primeiras canções levaram à imagem dele como "o bom moço da nova música popular." Fez bastante para quebrar essa imagem e equívocos sobre o sucesso na indústria do entretenimento com a canção de festival "Roda viva" (1967) e com o drama homônimo (1968). Buarque chama sua peça de dois atos de "comédia musical," embora tenha mais ares trágicos que cômicos. Neste caso, como outros, "musical" é um adjetivo que simplesmente denota a presença de música na peça; não deve ser confundido com o uso nominativo norte-americano de *musical*, que pode indicar, para alguns, subordinação do discurso dramático ao espetáculo de canto e dança. Seja como for, o texto de Buarque padece de uma abordagem meio esquemática, maniqueísta. Contudo, *Roda viva* é uma obra séria e crítica. O protagonista, Benedito Silva, entrega sua carreira de cantor a promotores vorazes que usam meios eletrônicos e impressos para transformar o homem comum Benedito em Ben Silver, o novo ídolo do iê-iê-iê. Quando a voga de música nordestina socialmente consciente se afirma, refletindo realidades históricas do desenvolvimento da música popular brasileira dos anos 1960, os manipuladores do cantor confuso o moldam em um herói nacionalista rebatizado

⁶ As cronologias e a documentação da censura no presente ensaio se baseiam em Michalski e Pacheco.

Benedito Lampião, como o famoso cangaceiro sertanejo do início do século. Apanhado nas maquinações do *show business*, o protagonista é levado ao suicídio. Sua esposa agora se tornará mais uma estrela *pop* fabricada para dar continuidade à roda viva do entretenimento. Uma das estratégias bem-sucedidas que Buarque adota na peça é o uso dos coros musicais e dramáticos. Quando Benedito começa a sentir sua própria impotência, um povo anônimo entoa a canção titular, que retrata a desilusão e as frustrações de um indivíduo cuja iniciativa é esmagada pela *roda viva*, a corrida e a azáfama da vida moderna.

Tem dias que a gente se sente / Como quem partiu ou morreu / A gente estancou de repente / Ou foi o mundo 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 // Refrão: 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 // 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 // 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 tempo pro tempo parar / Mas eis que chega a roda-viva / E carrega a saudade pra lá (51-52; Discografia 1968)

As sensações de movimento restrito e emoção que estruturam as estrofes são ampliadas no refrão compacto, que evoca numerosas associações. Uma série de imagens

baseada em várias combinações de *roda* e *rodar* transmite as noções de influência externa desmarcada e de perder a cabeça num mundo cujo ritmo é vertiginoso. "Roda mundo" sugere experiência mundana e a insignificância do indivíduo em relação à rotação da terra. "Roda gigante" implica tamanho imponente e ser sujeito a circunstâncias arbitrárias, como no divertimento do parque de entretenimento. "Roda moinho" pode entender-se como "remoinho"[ou "redemoinho"] cujas conotações naturalmente cabem no contexto, ou como moer, igualmente apropriado. "Roda pião" dá uma ideia de girar extensivamente, e de ser um brinquedo, um objeto a manipular para a diversão. Todas essas associações crescem à medida que o refrão se repete, acrescentando potência a cada estrofe subsequente. A segunda estrofe lamenta a perda da perseverança e da cultivação da beleza, simbolizada em *roseira*, a qual é particularizada na terceira estrofe no ato de fazer música, especificamente samba. Esta referência é especialmente importante, pois, porque Ben Silver é um cantor que tem sido orientado, até este ponto, para cultivar a música *pop* internacionalmente estilizada. A quarta estrofe de "Roda viva," numa sumária culminância, junta elementos das estrofes prévias e lamenta a perda da saudade, dimensão afetiva essencial.

Na gravação definitiva, o arranjo vocal contribui ao foco temático e ao impacto da canção. Um coro prolonga a última "pra lá" numa descida de tom e volume, refletindo o semantema de dissolução ou privação e acrescentando efeito dramático via execução musical específica. Nesta altura, o refrão volta em coro a passo lento. Seguem várias repetições cada vez mais rápidas com vozes justapostas até uma parada final uníssona. Esta coda dá a impressão de que a voz principal é vencida por forças maiores e cria musicalmente uma sensação de ser levado embora (num "redemoinho" ou "corrente," seguindo a direção léxico-semântica da letra). Tal intensificação vocal acrescenta algo ao poder cumulativo da imagética e da rima que dão forma às estrofes e, em contexto dramático, projetam sombras no protagonista.

O texto original completo em que aparece a letra de "Roda viva" comprehende uma sequência meio chata (plana) de cenas. Mesmo assim, formou a base do que foi, na opinião considerada da crítica brasileira, o acontecimento central do teatro nacional de 1968. A atenção dada à peça de Buarque deve-se em parte ao poder de atração do *status* que o

autor já alcançara na música popular. O que mais profundamente marcou a obra foi a direção de José Celso Martinez Corrêa, cuja bem conhecida apresentação da peça *O rei da vela* de Oswald de Andrade teve muito impacto em 1967, iniciando o que veio a ser chamado de *teatro agressivo*.⁷ Edélcio Mostaço explica a importância da direção de José Celso de *Roda viva*:

O espetáculo acabou se transformando num grande sucesso de público e o epicentro estético-político mais importante do ano: *Roda viva*. Trabalhando com jovens atores cariocas, José Celso imprimiu uma tal magnitude pessoal ao conjunto de encenação que praticamente fez sucumbir o texto piegas de Chico Buarque, mal alinhavada sequência de cenas em torno da ascensão e queda de um ídolo da canção popular (107). ... José Celso soube transformar o insosso texto de Chico Buarque numa continuação quase natural de *O rei da vela*. Se neste era mostrado um país sem história, de largos conchavos económico-políticos e de descarado oportunismo, inventariando e espinafrando o cadáver gangrenado dormitando em berço esplêndido, *Roda viva* era praticamente a retomada desse mesmo quadro conjuntural, só que posto em cena de forma mais torpe, debochada, caricatural. (109)

Trabalhando com um texto breve, que pode ser lido em quarenta minutos, o diretor adicionou múltiplos efeitos visuais, intervalos tensos de silêncio em que os atores olham para os espectadores, gestos obscenos, linguagem chula, e nudez, para gerar uma agressividade geral, exemplificada numa cena final em que um fígado grotesco que jorra

⁷ Sobre a encenação de *O rei da vela* de Oswald de Andrade, ver David George, *Teatro e antropofagia* (Sao Paulo: Global, 1985) e "Oswald's Cannibalism and Teatro Oficina" em K. David Jackson, org. *Transformations of Literary Language in Latin American Literature: From Machado de Assis to the Vanguards* (Austin: Abaporu Press/Department of Spanish and Portuguese, 1987) 132-37; assim como Fernando Peixoto, *Teatro Oficina (1958-1982): trajetória de uma rebeldia cultural* (São Paulo: Brasiliense, 1982), 60-63, subseção chamada "O significado de *O rei da vela*."

sangue na direção do público. Estas são implementações de seu conceito de "ação direta" que mexesse com a passividade presumida ou costumeira do público. Quanto ao isto, José Celso comenta o papel histórico de *Roda viva*:

. . . inaugurava uma nova relação com o público. Uma relação de quebrar as máscaras, de quebrar a careta, na violência do nascimento. Fez o público experimentar um estado forte do teatro. Um teatro que era o prolongamento do que se fazia nas ruas naquele tempo. A força das passeatas, a força de *Roda viva*." (apud Arrabal 22)

O texto dramático de Buarque e, mais enfaticamente, a encenação de José Celso representaram interpretações vibrantes da atualidade e de atitudes atuais. A rebeldia da juventude mundial em fins da década de 60 coincidia com profundo ressentimento do regime militar no Brasil, e, como escreveu Michalski, *Roda viva* foi "a expressão mais incisiva dessa raiva" ("Teatro" 35). Além disso, a encenação rompeu abertamente com uma situação estabelecida e supostamente "natural," relações entre atores e espectadores que dificultavam qualquer questionamento de códigos cénicos e que exigiam dos atores certo nível de disciplina a serviço de fregueses do teatro (Arrabal 23). Tais associações e tons políticos indubitavelmente influenciaram os bandidos de direita (Comando de Caça Comunista) que destruíram adereços de palco e atacaram o elenco de *Roda viva* em São Paulo. Este ataque, naturalmente, acirrou a controvérsia ao redor da peça, e após outro incidente violento em Porto Alegre, a censura proibiu a performance. De pontos de vista atitudinais, sociopolíticos, e cenográficos, então, *Roda viva* foi culturalmente significativo e marcou o teatro contemporâneo brasileiro.

Implicações políticas e dificuldades de produção também figuram proeminente na avaliação da próxima incursão de Buarque no campo do drama: *Calabar o elogio da traição*, parceria com o cineasta Ruy Guerra. A peça é uma farsa, uma reinterpretação de uma figura histórica executada pelos portugueses por ter cooperado com os holandeses durante sua ocupação do Nordeste brasileiro no século dezessete. "Calabar" é sinônimo de traidor em livros de história brasileiros que adotam o ponto de

vista dos portugueses vencedores. Os dramaturgos levantam perguntas sobre os motivos de Calabar e lançam luz nova e cética sobre versões oficiais da história, implicando que todos os envolvidos principais no episódio também tinham culpa algum tipo de traição. A peça trata de problemas de identidade nacional emergente numa desmistificação da pátria que toca, inevitavelmente, acordes de desprezo contemporâneos.

Apesar das conotações políticas, a censura federal aprovara a encenação da obra em abril de 1973. Uma vez acertada uma data de estreia, no entanto, queria "rever" o texto, negando-se a dizer quando haveria uma decisão final. Reter a obra num limbo de incerteza garantia a ruína financeira da produção, a mais cara (até aquela data) na história do palco nacional, levando à dissolução do elenco antes do fim do ano. Censores federais posteriormente publicaram uma proibição de *Calabar* e, consciente de potenciais efeitos negativos sobre suas desconfortáveis relações públicas, também proibiram a imprensa de divulgar o banimento da obra. Os jornais receberam instruções para não mencionar o título da peça, que foi batizada e discutida como "a peça inominável." Proibida do palco até 1980, *Calabar* apareceu noutros meios. Na literatura, a menos censurada das artes, o texto de Buarque e Guerra foi uma publicação muito bem-sucedida, tendo dez edições (reimpressões) até 1977. Buarque gravou um LP (lançado com uma capa reveladoramente branca) com doze das catorze canções da peça, mas a censura não permitiu que usassem o título *Calabar*. É mais, várias letras foram eliminadas e as composições tiveram que se gravar como temas instrumentais. As canções de Buarque são parte importante do discurso crítico e político da peça, que indiretamente tem como alvo o regime brasileiro dos anos setenta, e que tem sido avaliada como "authentic protest art" (Molotnik 518-20). Uma das composições constitui um exemplo notável da linguagem characteristicamente sub-reptícia do cancionista:

Ele sabe dos caminhos / Dessa minha terra / No meu corpo se escondeu /
Minhas matas percorreu / Os meus rios / Os meus braços / Ele é o meu
guerreiro / Nos colchões da terra / Nas bandeiras, bons lençóis / Nas
trincheiras quantos ais, ai / Cala a boca / Olha o fogo / Olha a relva / Cala

a boca Bárbara / Cala a boca Bárbara / Cala a boca Bárbara / Cala a boca Bárbara (5; Discografia 1973)

A personagem que canta isto é a viúva de Calabar, Bárbara. O efeito notável é a vocalização de "Cala a boca Bárbara," que por virtude da ênfase e da repetição, resulta em "CALA a boca BARbara: CALABAR." Assim, como escreveu um crítico, "a proibição de nomear nomeia" (Silva 90). Este verso é uma reflexão irônica do destino de Calabar, um incidente que, em todas suas ramificações, é uma das melhores reflexões dos conflitos no Brasil entre autoridade militar e as artes performáticas.

Após a colaboração com Ruy Guerra, Buarque escreveu em parceria com Paulo Pontes *Gota d'água, uma tragédia carioca* (1975). O drama é uma recriação versificada e musical da clássica tragédia grega de Eurípides *Medea*, agora no contexto do moderno subúrbio operário do Rio de Janeiro. O ensaio crítico assaz social publicado como prefácio tem atraído tanto atenção quanto o texto em si. Nele, Pontes e Buarque traçam as "preocupações fundamentais" e as posições ideológicas que o drama almeja refletir. Aquelas incluem a consolidação de um modelo socioeconômico no Brasil durante os últimos anos (i.e. os da ditadura militar): "a experiência capitalista que se vem implantando aqui-radical, violentamente predatória, impiedosamente seletiva-adquiriu um trágico dinamismo... *Gota d'água*, a tragédia, é uma reflexão sobre esse momento que se operou no interior da sociedade, encorralando as classes subalternas" (xi, xv). A segunda preocupação expressa dos autores relaciona realidade cultural a estruturas socioeconômicas. Declarando que o povo sumira da produção cultural nacional desde os anos cinquenta, os dramaturgos veem uma necessidade de desenfatizar a modernização internacionalista e cosmopolita e de focar o teatro, pelo contrário, na cultura popular, nos problemas do povo. Continuam os autores: "Nossa tragédia é uma tragédia da vida brasileira" (xvii). A terceira questão que Pontes e Buarque levantam, relacionando forma e conteúdo, é a preferência pela comunicação sobre o espetáculo. Querem promover um espírito de investigação e deixar evidente "a necessidade da [sic] palavra voltar a ser o centro do fenômeno dramático ... intensificando poeticamente um diálogo que podia ser realista, um pouco porque a poesia exprime melhor a densidade de sentimentos que move

os personagens, mas ... sobretudo, com os versos, tentar revalorizar a palavra" (xix). A julgar pelos princípios declarados dos dramatistas, e dentro do escopo do teatro da década de setenta, *Gota d'água* foi uma façanha digna de nota. O texto cuidadosamente trabalhado conseguiu passar da censura e recebeu o Prêmio Molière como melhor drama do ano (de autor nacional). Pontes e Buarque não aceitaram o prêmio, continuando a expressar objeções à intervenção governamental nas artes e alegando que obras censuradas (e.g. *Rasga coração* de Oduvaldo Viana Filho) poderiam ter merecido o primeiro lugar. *Gota d'água* teve longa duração e constituiu, para Peter Schoenbach (45), uma das poucas produções verdadeiramente bem-sucedidas dos anos 70. Mito e realidade social se integram tematicamente para formar um ataque de dois gumes contra a corrupção, especulação imobiliária, e manipulação das massas. Perspectiva popular se alcança na escolha de *dramatis personae*, nos lugares de ação, no coloquialismo (dentro da moldura clássica) e, claro, nas canções de Buarque.

Entre as composições de *Gota d'água*, a titular tem um papel funcional notável. Quando o drama começa, o protagonista Jasão, jovem sambista, já ganhara notoriedade com um *hit* com o título "Gota d'água." No sucesso do samba se baseia a diferenciação de Jasão de seus companheiros de classe baixa; seu *status* recente é reforçado em repetidas referências durante o primeiro ato, e a maioria do segundo. Contudo, só perto do clímax, é que se toca a segunda parte da canção. A composição completa é cantada finalmente pela heroína trágica Joana, depois de ser abandonada por Jasão e do último encontro com ele.

Já lhe dei meu corpo, não me servia / Já estanquei meu sangue,
 quando fervia / Olha a voz que me resta / Olha a veia que salta /
 Olha a gota que falta / Pro desfecho da festa / Por favor / Deixe em
 paz meu coração / Que ele é um pote até aqui de mágoa / e qualquer
 desatenção / Faça não / Pode ser a gota d'água (159; Discografia
 1975)

Esta é a passagem musical chave da peça, como se indica claramente na execução da suíte que se segue imediatamente. Ela é constituída pelas outras canções principais da peça cantadas por outros personagens nos diferentes cenários empregados até este ponto.

Revelados por completo, os versos de "Gota d'água" cristalizam a emotividade dramática em desenvolvimento (as respostas afetivas de Joana ao seu tratamento nas mãos de Jasão e outros) enquanto antecipam o "desfecho da festa." A canção chega a incorporar a analogia metafórica: a "gota d'água" no relacionamento de Jasão e Joana, o que pode provocar uma reação poderosa nela e sugerir potencial semelhante nas estruturas sociais em que eles, personagens simbólicos, operam.

Gota d'água compartilha com a anterior *Roda viva* características formais e atitudinais fundamentais, como incorporam versificação, tanto na música quanto no diálogo, de um severo lirismo de dissidência social. Com respeito à arte dramática, os conceitos de agressão empregados por José Celso na comédia musical da estreia de Buarque contrastam bruscamente com o foco linguístico na parceria com Pontes. Surge uma pergunta central na comparação de intenções expressas no prefácio e na dramatização em si de *Gota d'água*: qual a potencial contradição entre o impulso de denúncia de realismo social e a artificialidade ou rigidez dos esquemas métricos? A aplicação de modelos métricos efetuada por Buarque e Pontes pode ser vista como consequência natural de recriar um antigo drama grego e como método de dirigir atenção particular ao modelo literário. A hipótese de maneirismo estilístico regressivo pode ser descartada, uma vez que os modernos dramaturgos têm um claro compromisso com as mensagens aderidas a seus versos rítmicos. A abordagem formal dos autores deve entender-se como irônica. Junto com sua perspectiva sobre a exploração, ela constitui um comentário crítico sobre o que tem sido chamado de "imposição autoritária e fechada de um modelo cultural alienígena a uma aturdida massa que vive ainda em estágio de desenvolvimento mais primitivo" (Guimarães 68). A metrificação provoca uma medida de estranhamento e, numa estratégia de conscientização, funciona como elemento de distanciamento.

A aventura teatral mais ambiciosa de Buarque é a *Ópera do malandro* (1978), uma adaptação da *Beggar's Opera* (1798) de John Gay, e de *The Threepenny Opera [Die Dreigroschenoper]* (1928) de Bertolt Brecht e Kurt Weill. Como o distante modelo inglês, o drama de Buarque acontece no meio de prostitutas e elementos criminosos, mostrando vício e corrupção em todos os níveis da sociedade. De *The Threepenny Opera* se

emprestam o elenco básico de personagens e o esquema melodramático, assim como uma série de detalhes estruturais, incluindo colocação de passagens musicais nas sequências dramáticas. A crítica de Brecht da mentalidade burguesa do início do século vinte não era novidade para o público brasileiro, pois foi encenada em 1964 em São Paulo e 1967 no Rio de Janeiro. A elaborada comédia musical de Buarque é uma sátira social arrebatadora situada no Estado Novo dos anos trinta-quarenta, época de crescente urbanização, industrialização, e penetração estrangeira (norte-americana). Há claras projeções aos anos setenta e ao modelo econômico de substituição de importação e consumismo.⁸

A estrutura externa de *Ópera do malandro* é fator determinante no seu processo de significação. O evento dramático é emoldurado por uma introdução, prólogos musicais (um para cada ato) e um par de epílogos musicais. Na introdução, o suposto autor da peça (João Alegre) é apresentado por um produtor ficcional, que também apresenta a *patronesse* (a esposa dele). O casal, Sr. e Sra. Duran, são personagens principais no drama em si, enquanto o malandro João Alegre figura na cena final e executa as passagens de comentário musical.⁹ Duran é um homem de negócios "respeitável" que administra uma série de bordéis conforme novas regras governamentais para quem trabalha. Quando descobre que sua única filha casou-se com Max Overseas, bem-sucedido contrabandista,

⁸ Os contextos políticos e econômicos do período quando *Ópera do malandro* acontece são analizados por Luis Werneck Vianna em seu prefácio, "O americanismo: da pirataria à modernização autoritária (e o que pode seguir)" 5-15. Algumas canções da peça são analizadas em Charles A. Perrone, *First Chico Buarque* (New York / London: Bloomsbury, 2022). Um trabalho útil na bibliografia competente mais recente é Mariana Rodrigues Rosell, "Chico Buarque: dramaturgo (1967-1978)." *Temporalidades* [Belo Horizonte] 9. 2 (2017). Disponível em <https://periodicos.ufmg.br/index.php/temporalidades/article/view/5892>.

⁹ O significado fundamental de *malandro* é aquele que não trabalha para ganhar a vida. Mais especificamente, o termo designa um tipo social urbano dos anos 1920s-1940s, um *hustler* que vivia pela esperteza ou modos ilícitos (jogos, ser cafetão, roubo) e mostrava uma predileção por um estilo de vida boêmio. Roberto da Matta comprehende o malandro "clássico" como aquele que, em vez de se submeter às regras e ao regulamento da sociedade oficial, aprendeu a manipular leis e códigos sociais para vantagem própria (154). A música era importante na esfera do malandro, e muitas canções glosavam o tema da malandragem durante a época de ouro do samba no Rio de Janeiro. Durante o Estado Novo de Getúlio Vargas' (1937-1945), o período do drama buarqueano, houve esforços oficiais para implantar uma ética de trabalho e orgulho cívico. Uma burocracia federal (com poderes legais sobre meios de comunicação) encorajava compositores de samba a abandonar a glorificação do malandro e a exaltar o valor do trabalho, para fazer a música popular vocal um instrumento da ideologia do trabalhismo (Oliven, *passim*). Ver também Cláudia Mattos, *Acertei no milhar: malandragem e samba no tempo de Getúlio* (Rio de Janeiro: Paz e Terra, 1982) e Jairo Severiano, *Getúlio Vargas e a música popular* (Rio de Janeiro: Fundação Getúlio Vargas, 1983).

Duran o persegue, usando o chefe da polícia, que tem estado a serviço tanto do líder criminoso quanto do empreendedor. Duran organizou aqueles que o servem numa manobra para pressionar a polícia e eliminar seu adversário. Quando os trabalhadores de Duran, contra os desejos do chefe, fazem uma manifestação de protesto, sua ação é sufocada. O drama é suspenso pela patroa (*patronesse*), que exige explicações do líder da marcha, João Alegre. Expressando objeções à demonstração de sentimento popular, ela também insiste que a conclusão do drama seja representada conforme o roteiro (ficcional) e ensaios, assim colocando em movimento o almejado *happy end* (em inglês no original). Em vez de briga ou vingança, há reconciliação entre Duran e Overseas, cujo casamento com a filha daquele florescerá através de associações comerciais com estrangeiros. Uma felicidade absurda reina durante este epílogo ditoso, que representa a ascensão da influência do exterior e a sociedade de consumo contemporânea. O finale de *opera bufa* se canta sobre citações orquestrais de compositores da Europa (Verdi, Bizet, Wagner) e está repleto de referência a esquemas financeiros e bens de consumo.

A intervenção autoral e autoritária a favor de um *happy ending* de farsa é o toque final da crítica satírica de Buarque do tecido socioeconômico do Brasil moderno. Se Duran representa as forças de ordem e progresso, não é menos desprezível que o criminoso Max Overseas, que providencia artigos de luxo importados desejados à "boa sociedade." Ambos, o rei da prostituição e o malandro antissocial, são corruptos que planejam, manipulam, e exploram súditos. Sua reconciliação e o grão *happy ending* representam uma aliança de interesses nacionais e estrangeiras em detrimento das classes subalternas assim como submissão do Brasil a valores capitalistas multinacionais.

Como o título certamente sugere, o discurso da música, em sua diversidade e profundidade, é mais importante em *Ópera do malandro* que nos outros dramas do autor. Seguindo Brecht, Buarque compôs três canções principais para a peça. A primeira, "Malandro," escrita sobre a melodia de "Die Moritat Von Mackie Messer" de Kurt Weill, constitui o primeiro prólogo; "Homenagem ao malandro," original, precede o segundo ato; e uma versão final de "Malandro" serve como epílogo do epílogo, depois do *happy end* operístico. A última canção dá uma vista grotesca da queda do malandro, simbólico tanto do Brasil pre-1940 e das vítimas da repressão violenta dos anos 1970, o período do

chamado " milagre econômico " (um verso chama um cadáver de *presunto*, termo usado para se referir às vítimas dos famigerados esquadrões da morte) A canção do meio retrata o sumiço do malandro clássico carioca e sugere que a tradição da malandragem-jogando e engando em vez de trabalhar honestamente-passou para escalões mais altos da sociedade.

Eu fui fazer / um samba em homenagem / À nata da malandragem /
 Que eu conheço de outros carnavais / Eu fui à Lapa / E perdi a viagem / Que aquela tal malandragem / Não existe mais / Agora já não é normal / O que dá de malandro / Regular profissional /
 Malandro com aparato / De malandro oficial / Malandro candidato /
 /A malandro federal / Malandro com retrato / Na coluna social /
 Malandro com contrato / Com gravata e capital / Que nunca se dá mal / Mas o malandro pra valer / —não espalha / Aposentou a navalha / Tem mulher e filho / E tralha e tal / Dizem as más línguas / Que ele até trabalha / Mora lá longe e chacoalha / Num trem da Central (103-104; Discografia 1979)

A canção "Malandro" funciona como um sumário das dimensões ideológicas do drama e apresenta um microcosmo do mundo que se retrata. Dentro da maleável moldura melódica se canta uma alegoria de dominação. Um malandro deixa de pagar por uma dose de cachaça; a minúscula perda financeira se passa do garçom para o dono da taberna, ao distribuidor, ao fabricante, ao Banco do Brasil, que impõe um imposto no exterior, mas sofre uma proibição do produto nos EUA. Há um reverso no ciclo e os danos voltam para o fabricante, o distribuidor, o dono da taberna, o garçom, e finalmente o malandro, a quem culpam pela situação. A sequência desta letra meio pastelão (*slapstick*) retrata, em suma, as relações de dominação que estruturam a *Ópera do malandro* e a realidade social dos anos 1940 aos 1970.

Embora completada perto do início da abertura, a *Ópera do malandro* não foi produzida sem dificuldades. Quando o texto foi submetido à censura do Rio de Janeiro, foi simplesmente vetado. Oficiais superiores em Brasília reverteram a decisão e permitiram

que a obra fosse encenada com algumas modificações. Estas alterações não mudaram a essência de *Ópera do malandro*. Nesta produção, Buarque une qualidades artísticas centrais evidentes em empreendimentos prévios: a perspectiva da história e a linguagem de dois gumes como em *Calabar*, o foco na realidade nacional e na cultura popular como em *Gota d'água*, a acre tragicomédia como em *Roda viva*, e a dramaturgia incisivamente musical e a musicalidade dramática que distinguem sua obra destinada ao palco do teatro.

REFERÊNCIAS

- ARRABAL, José. "Anos 70 momentos decisivos da arrancada," em Novaes 7-40.
- BUARQUE, Chico. *Roda viva*. Rio de Janeiro: Sabiá, 1967.
- _____. *Ópera do malandro*. 3^a ed. São Paulo: Livraria Cultura, 1980.
- _____. e Ruy Guerra. *Calabar o elogio da traição*. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 1977.
- _____. e Paulo Pontes. *Gota d'Água: uma tragédia carioca*. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 1975. daMatta, Roberto. "O carnaval como rito de passagem," em *Ensaios de antropologia cultural*. Petrópolis: Vozes, 1973. 121-168.
- GUIMARÃES, Maria Ignez de Oliveira. "A *Gota d'água* de Chico Buarque e Paulo Pontes: palavra poética como ação dramática e denúncia." *Estudos brasileiros* [Curitiba] 13 (1982) 40-82.
- MENESES, Adélia Bezerra de. *Desenho mágico: poesia e política em Chico Buarque*. São Paulo: HUCITEC, 1982.
- MICHALSKI, Jan. *O palco amordaçado*. Rio de Janeiro: Avenir, 1979.
- _____. *O teatro sob pressão—uma frente de resistência*. Rio de Janeiro: Jorge Zahar, 1985.
- Molotnik, J.R. [Joan Dassin]. "Politics and Popular Culture in Brazil." *The Massachusetts Review* 17.3 (1976) 507-24.
- MOSTAÇO, Edélcio. *Teatro e política—Arena, Oficina e Opinião*. São Paulo: Proposta, 1982.
- NOVAES, Adauto, org. *Anos 70 Teatro*. Rio de Janeiro: Europa, 1980.
- OLIVEN, Ruben George. "A malandragem na Música Popular Brasileira." *Latin American Music Review* 5.1 (1984) 66-96.

- PERRONE, Charles A. 2^a edição corrigida. *Letras e letras (da Música Popular Brasileira)*. Rio de Janeiro: Booklink, 2008 [1988]. Disponível em https://www.academia.edu/45666659/Letras_e_Letras_da_MPB?sm=b
- PACHECO, Tânia. "O teatro e o poder," em Novaes 75-109. Sant'Anna, Affonso Romano de. *Música popular e moderna poesia brasileira*. Petrópolis: Vozes, 1978.
- SCHOENBACH, Peter. "Themes and Directions of the Brazilian Theatre: 1973-1978." *Latin American Theatre Review* 13.2 (1980) 43-50.
- SILVA, Anazildo Vasconcelos da. *A poética e a nova poética de Chico Buarque*. Rio de Janeiro: Três A, 1980.
- WOODYARD, George. "The Dynamics of Tragedy in *Gota d'Água*." *Luso-Brazilian Review* 15 (1978): 151.

DISCOGRAFIA

- BUARQUE, Chico. *Chico Buarque de Hollanda* (Volume I). RGE 303.0003. 1966.
- _____. *Chico Buarque de Hollanda* (Volume III). RGE XRLP 5320. 1968.
- _____. *Chico canta*. Philips 6349 093. 1973.
- _____. e Maria Bethânia. *Ao Vivo*. Philips 6349 146. 1975.
- _____. et al. *Ópera do malandro*. Philips 6641 891-892. 1979.
- FERREIRA, Bibi. *Os melhores momentos de Gota d'água*. RCA 1030212. 1977.
- Lobo, Edu, C. Buarque et al. *O grande circo místico*. Som Livre 4036275. 1983.
- _____. *O corsário do rei*. Som Livre 530-012. 1985.
- Vários. *Morte e vida severina*. Philips P632900. 1966.

CHARLES A. PERRONE é professor titular emérito de português e de literatura/cultura luso-brasileira no Departamento de Espanhol e Português da Universidade da Flórida. Dirigiu a especialização em Estudos Brasileiros no Centro de Estudos Latino-Americanos. Doutorou-se (1985) pela Universidade do Texas. Foi bolsista-pesquisador da Comissão Fulbright no Brasil em 1991, como professor, e em 1978-79, como estudante. As principais publicações dele são *First Chico Buarque* (Bloomsbury, 2022); *Brazil, Lyric*,

and the Americas (Florida, 2010); *Seven Faces: Brazilian Poetry Since Modernism* (Duke, 1996); *Masters of Contemporary Brazilian Song: MPB 1965-1985* (Texas, 1989), além de *Letras e Letras (da Música Popular Brasileira)* (1988, 2008). Organizou as coletâneas *Brazilian Popular Music and Globalization* (2001), com Christopher Dunn, e *Crônicas Brasileiras* (2014), com Dário Borim e Célia Bianconi. Traduziu *Táxi ou poema de amor passageiro* de Adriano Espínola (*Taxi or poem of love in transit*, New York: Garland, 1992), ficção de Regina Rheda (*First World Third Class and Other Tales of the Global Mix*, 2005; *Humana Festa*, 2010) e *All Poetry* (2022) de Paulo Leminski, com Ivan Justen Santana.

REVISITANDO *RODA VIVA*¹

<http://dx.doi.org/10.11606/issn.2237-1184.v0i40p362-371>

Iná Camargo Costa²

RESUMO

Digressão em forma de comentário sobre o texto de *Roda viva*, a peça de Chico Buarque, com vistas a identificar a tradição de teatro político a que pertence e as consequências que lhe foram impostas pelo contexto em que foi originalmente produzida.

PALAVRAS-CHAVE: Chico Buarque; Roda viva; teatro político.

ABSTRACT

Digression as remark about Chico Buarque's play *Roda viva* in order to identify the political theater tradition to what the play belongs. Additionally we try to expose some of the implications it experienced by the context of its original production.

KEYWORDS: Chico Buarque; Roda viva; political theater.

-
1. Este é um artigo textocêntrico: Explicita os materiais pressupostos pelos principais argumentos apresentados no livro *A hora do teatro épico no Brasil* (Expressão Popular, 2^a. ed., São Paulo, 2016), a propósito do texto de Chico Buarque, uma vez que sobre o espetáculo nada há a acrescentar.
 2. Presidente Vitalícia da AITCI (Associação Internacional dos Trabalhadores Chicólatras Incuráveis).

E

m 1994 Chico Buarque concedeu longa entrevista ao programa *Ensaio* da TV Cultura paulista (disponível no YouTube). Na ocasião reconstruiu sua trajetória demorando-se sobre o período que vai do início dos estudos na Faculdade de Arquitetura (FAU) em 1963 ao confrontamento com a ditadura em fins de 1968, quando foi detido e interrogado por um militar de alta patente. Após este tropeço assustador, aproveitou a planejada viagem à Itália em janeiro de 1969 para permanecer na Europa até que a situação — o período mais assassino da ditadura, iniciado com o AI-5 — desse uma trégua. Esta experiência de autoexílio forçado está cifrada no *Samba de Orly*.

Entre outros tópicos daqueles anos de 1960, aqui interessa destacar sua experiência pouco animadora de trabalhador assalariado da TV Record de São Paulo, que o obrigava a cantar *Pedro Pedreiro* até dizer chega, o início das gravações de suas músicas por ele mesmo e outros intérpretes, as composições para espetáculos teatrais, como *Morte e vida severina* e *Os inimigos*, além das participações em concursos musicais a ponto de se tornar “especialista” em técnicas de composição de um gênero de vida curta rotulado como “música de festival”. Estamos desde já diante de um bom conhecedor dos bastidores da indústria cultural no Brasil (indústria fonográfica, rádio, televisão e imprensa).

Na faculdade frequentava mais o Centro Acadêmico (GFau) do que as aulas, atraído pela cachaça e a batucada que rolavam no porão do palacete da rua

Maranhão. O repertório dos batuqueiros incluía, além dos sambas clássicos e da bossa nova, trilhas de espetáculos como o *Show Opinião* (1964) e *Arena conta Zumbi* (1965), ou o que acabou recebendo o rótulo “música de protesto”. É desta fase da vida universitária seu envolvimento não militante com a política estudantil. Chico Buarque se definiu como esquerdista flutuando entre a AP (Ação Popular, de orientação católica) e o PCB (Partido Comunista Brasileiro).

O compositor se tornou nacional e internacionalmente conhecido por suas obras do ano de 1966: a trilha musical de *Morte e vida severina* e a marchinha *A banda*, vencedora do Festival daquele ano, junto com *Disparada*, de Geraldo Vandré. Ele conta que, após esta vitória, conheceu por dentro a “roda viva” do mercado: shows pelo país afora, viajando inclusive de avião, acompanhado da cobertura da imprensa, sempre bisbilhoteira e sensacionalista. Quem tenha lido, mesmo que superficialmente, o texto da peça *Roda viva* (também disponível na internet) identifica nestas lembranças boa parte do material que o dramaturgo mobilizou para criar seu Benedito Silva e as alegorias do Anjo (o empresário) e do Capeta (a imprensa). Não é excessivo lembrar que a música-tema da peça se classificou em terceiro lugar no festival de 1967.

Ao falar da detenção e do interrogatório em fins de 1968, que basicamente incidiu sobre a censura e as violências cometidas contra o elenco de *Roda viva*, o dramaturgo fez questão de rechaçar a tese de que seu texto apontava em uma direção e o espetáculo seguiu em outra. Seu argumento, irrepreensível e mesmo admirável do ponto de vista ético (e político, de que trataremos adiante), pode ser resumido nos seguintes termos: assumo total responsabilidade pelo resultado do espetáculo tal como se deu por ter acompanhado os ensaios e aceito as propostas do cenógrafo (Flávio Império) e do diretor (José Celso). Trata-se, portanto, de rejeitar enfaticamente a hipótese de jogar ao mar seus companheiros de empreitada, livrando a própria cara de dramaturgo. Não é todo dia que se presencia uma atitude como esta no descampado da vida cultural brasileira.

Se é assim, os adeptos da tese acima rechaçada, ao menos os de inspiração brechtiana, estão postos diante de um problema do maior interesse: o autor de *Roda viva* não tinha à época (1967/8), nem trinta anos depois (1994), consciência de que seu texto provinha de uma tradição de teatro político que o espetáculo

abertamente tratou de desqualificar, entregando-se inclusive a violências inteiramente desnecessárias e inconsequentes (como observou a melhor crítica no calor da hora). Em outras palavras: enquanto o texto era um legítimo descendente do teatro de agitprop, o espetáculo aderiu à moda do “teatro de agressão” então enfaticamente promovido pelo mercado mundial do espetáculo, sob a duvidosa rubrica “teatro da crueldade” — evidentemente, tomada ao pé da letra na versão brasileira. Mas quem ia perder tempo lendo Artaud, não é mesmo?

A tradição que o texto de *Roda viva* integra deita raízes no século XIX dos espetáculos de teatro político promovidos por grupos socialistas na Alemanha (por exemplo); passa pelos feitos culturais da Revolução de 1917 com organizações como o Proletkult e os grupos teatrais militantes que inventaram o agitprop; volta para a Alemanha no programa da Terceira Internacional para a revolução mundial *após* a derrota da revolução em 1919, mas que se desenvolveu nas figuras do teatro político de Piscator e do teatro épico de Brecht, ainda hoje insuperado (por falta de revoluções). Esta tradição, que ainda tem ramificações por toda a América Latina, entra oficialmente no Brasil no início dos anos de 1960, quando são criados os Centros Populares de Cultura (CPCs), não por acaso arregimentando dirigentes da União Nacional dos Estudantes (UNE) e egressos do Teatro de Arena de São Paulo, como Vianinha e Chico de Assis, além de outros militantes do PCB já envolvidos na luta cultural, como João das Neves e também militantes da AP. Os veteranos do Arena, por sua vez, certamente tomaram conhecimento da versão estadunidense desta mesma tradição através de Augusto Boal. Uma rápida enumeração de integrantes desta longa história há de referir dramaturgos como Maiakovski, Tretiakov, Brecht e Clifford Odets; diretores como Piscator, Brecht e Max Valentin; e músicos como Hans Eisler e mesmo Kurt Weill. No caso dos brasileiros, temos os já citados Augusto Boal, Vianinha e Chico de Assis, além de Ferreira Gullar, Paulo Pontes¹ e João das Neves, entre inúmeros outros. Pois bem: na forma e nos demais materiais mobilizados por Chico Buarque em *Roda viva* esta história está presente. Passemos a uma breve enumeração.

¹ Parceiro do nosso dramaturgo na redação da peça *Gota d'água* (1975) que, como se sabe, foi inspirada em texto de Vianinha que adaptava a tragédia *Medéia*, de Eurípides, para o mundo dos pobres cariocas.

Mané

Para além da referência óbvia ao porão da FAU, são várias as informações que esta figura traz para a cena, a começar pelo CPC, uma vez que ele é um sambista derrotado (como o CPC, que foi dizimado pela ditadura e orientado pelo Partido a recuar) e entregue à bebida, como provavelmente há de ter acontecido com algum sambista-estudante. Funcionalmente, exerce o papel de elemento reprimido no inconsciente de Benedito que ocasionalmente emerge, para cobrar inclusive o “mau comunista” que este sempre teria sido. A organização político-cultural dos estudantes da UNE ressurgiu como fênix no Grupo Opinião, responsável pela produção do *Show Opinião* (dirigido por Augusto Boal), que foi assistido mais de uma vez por Chico Buarque. O *Opinião* ainda teve papel relevante na divulgação entre nós da chamada “música de protesto” — caso de *Carcará* (João do Vale) e de *Opinião* (Zé Keti), que integravam o repertório do show. Em *Roda viva*, “música de protesto” corresponde ao momento em que Benedito Lampião interpreta memorável paródia de *Disparada*², de Geraldo Vandré, citado na peça como Geraldo Vanderbilt, assim como Maria Bethânia, intérprete de *Carcará*³, é referida como Maria Botânica e o próprio Chico Buarque como Chico Pedreiro.

Estrutura épica

Como em *Revolução na América do Sul* (Augusto Boal), em *A mais valia vai acabar, seu Edgar* (Vianinha), no *Show Opinião*, em *Arena canta Bahia* (Boal) e *Arena conta Zumbi* (Boal e Guarnieri), a narrativa-teorema de *Roda viva* se estrutura por episódios curtos, sem maiores referências cronotópicas, mas deixa claras as mudanças de tempo e lugar entre um episódio e outro, ao mesmo tempo que mimetiza a velocidade das produções televisivas. Através desta técnica — a da montagem — o texto expõe as exigências objetivas da indústria cultural transformando arte e artista em mercadoria, absorvendo os artistas (os que interessam, especialmente os maleáveis, como Benedito), sua exploração, repaginação (mais recentemente, *rebranding*) e depois eliminação, passando

² Esta paródia não fica devendo nada às que Kurt Weill compôs para alguns trabalhos de Brecht, das quais destacaríamos *Happy End* e *Réquiem de Berlim*.

³ Esta canção é explicitamente referida em um diálogo entre Benedito e Mané: “eles [imprensa e empresário, ou Anjo e Capeta] se pegam, se matam/ Se comem qual **carcará**.”

imediatamente para um novo produto, se possível explorando referências ao anterior (como ocorre com Juliana, a viúva do “sacrificado” que é rebatizada como Juju).

Roda viva é formalmente um exemplar do teatro épico, que exerce a liberdade de passar por múltiplos espaços e temporalidades, sem precisar de um eixo dramático para ligar os acontecimentos através de determinações como causa e efeito, não precisando de suspense e muito menos de crises que antecedam a solução final: aqui, ao contrário, a única “crise” é de consciência, ilustrada pela bebedeira que culmina nos ataques ao coro que ao fundo representava o povo cantando justamente *Roda viva*.

Indústria cultural

Enquanto o *Show Opinião* expõe efeitos da indústria cultural (o papel da imprensa, da indústria fonográfica e do rádio) sobre artistas, obras e público consumidor, *Roda viva* examina seu funcionamento interno, sua lógica, a começar pela promiscuidade entre indústria fonográfica (produção), televisão/rádio (promoção, marketing e merchandising em geral) e imprensa (publicidade disfarçada de noticiário). Não custa lembrar que, no jargão publicitário, televisão, rádio e jornal são classificados como tipos diversos de *mídia*. Promiscuidade traz para a reflexão o elemento moral presente no texto, que mostra as relações entre empresário e jornalista como prática de corrupção, quando na verdade estamos diante dos diferentes ramos da mesma grande operação capitalista de produção ideológica em escala industrial.

A caracterização alegórica do Anjo-empresário-funcionário de multinacional provém diretamente de *Revolução na América do Sul*, cujo “anjo do imperialismo” frequentou inúmeras peças do CPC. E seu duplo, o Capeta-jornalista pode entrar na rubrica “desenvolvimento do pacto fáustico”, graças a um deslocamento de extremo interesse: enquanto no *Fausto* (o de Goethe) o protagonista faz o pacto e paga a conta, em *Roda viva* o pacto se faz entre os diversos ramos da indústria cultural (gravadora, televisão e jornal) mas quem paga *todas* as contas é o artista-trabalhador, que entrega tudo: corpo, alma, vida privada,

imagem, rendimentos e, por fim, a própria vida, com o detalhe, observado no texto, de que a conta nunca fecha.

Diálogo com a tradição

Em diálogo crítico com a tradição hollywoodiana de reconstituição de vidas de artistas que surgem, fazem sucesso comercial e depois são descartados⁴, e diretamente inspirado em *Revolução na América do Sul*, o autor de *Roda viva* desmente ponto por ponto o mito liberal do protagonismo do artista na definição de seu destino (escolhas erradas, perda da “inspiração”, alcoolismo, consumo de drogas), até porque os protagonistas em *Roda viva* são a dupla Anjo-Capeta, personificações do verdadeiro protagonista que, na figura da televisão, é a própria indústria cultural. A canção que dá nome à peça se refere explicitamente a este aspecto nos versos “a gente quer ter voz ativa/ no nosso destino mandar/ mas eis que chega a roda viva/ e carrega o destino pra lá”. Assim como Zé da Silva, de *Revolução*, Benedito Silva (que não se perca pelo sobrenome) é perfeitamente passivo e submisso aos ditames dos agentes do capital até a morte. Depois de cair na rede do Anjo, nem mesmo se rebela quando vê a mulher assediada; aceita manter em segredo sua condição de casado e não resiste às imposições das modas musicais — sempre lixo — que o despersonalizam. O ponto alto deste processo é exposto por sua mulher na música *Sem fantasia*. Ela o identifica como imaturo e adepto do autoengano e, em resposta, ele reitera, em chave abertamente faroleira, seu descolamento da realidade (as lutas contra o rei — que não travou: ao contrário, como ele mesmo diz, o rei o chamou e ele lhe deu a mão — e as discussões com deus — que não encarou). Sua perdição (para o mercado) se dá justamente quando cede às cobranças de Mané e cai no samba e na bebedeira.

No calor da hora, o próprio Chico Buarque demonstrou saber o que estava fazendo: a peça é, nas suas palavras, “uma paródia sobre a absorção de jovens artistas pela engrenagem da indústria cultural, do *show business*, suas exigências e

⁴ Um exemplo desfrutável, disponível à época, é o filme *Nasce uma estrela*, cuja segunda versão foi lançada no ano de 1954 (a primeira é de 1937 e conta com Dorothy Parker entre os roteiristas; já se produziram mais duas versões deste produto desde então). A promoção de Juliana a “herdeira” (do público consumidor) de Ben Silver/Benedito Lampião ecoa um dos temas deste filme.

imposições.”⁵ Mais que isto, no programa da produção paulista da peça lia-se o seguinte:

Procurei [...] parodiar modelos de iê-iê-iê, canção de protesto, “som universal” etc., usando chavões de cada um desses gêneros (que todos os têm). Brinco inclusive comigo mesmo, dentro do tom que o espetáculo pede.

Aqui não entra em questão o valor musical de coisa alguma. O meu iê-iê-iê, por exemplo, tem uma letra boboca. Mas os compositores brasileiros desse gênero (que não são, como querem uns, monstros dispostos a destruir nossa música autêntica) pretendem apenas compor canções alegres, inocentes e dançantes. Já os compositores que se dizem sérios correm com essa seriedade seu maior perigo. Vários valores indiscutíveis pesquisaram realmente a linguagem do povo para lhe devolver em forma de canção. E que tristeza é assistir, meses depois, seu trabalho desbotado num programa de domingo à tarde na televisão, bailarinas cansadas balançando as pernas, pra lá e pra cá, em ritmo de protesto. É por isso que me incluo no rol dos debochados. Um mês depois de composto, meu samba já não é meu. É *mercadoria exposta ao consumo, desgaste, ridículo e rejeite.* (grifos nossos)

O coro

A alienação universal da população, especialmente a faminta e religiosa é o terreno em que a cena como um todo se desenvolve e pauta as entradas do coro — o principal elemento épico do texto, no qual coincidem conteúdo e forma. Expressão de diferentes coletivos (de procissão católica a garotas-propaganda e frequentadores de programas de auditório), o coro em *Roda viva*, como em toda a tradição da dramaturgia desde os poetas gregos, aponta para o que se passa na “vida real”, executando vinhetas musicais, dando notícia da fome que corre solta (mas o negócio do espetáculo promete compensar), expondo o desespero dos vendedores de (quaisquer) mercadorias e o assédio violento da publicidade, a produção deliberada de circo sem pão, etc. Um dos achados mais notáveis do texto

⁵ Apud SERRANO, Luiz Roberto. *Jornal da USP*, 27/06/2019.

mostra o coro participando da sagrada cerimônia do instituto de pesquisa de audiência, devidamente alegorizado em trajes eclesiásticos.

Fecha-se o teorema: o capital e seus agentes na indústria cultural são os herdeiros do processo de alienação religiosa tal como exposto por Feuerbach. Nos termos da peça, assim como a humanidade criou os seus deuses, ou alienou-se neles, por projeção metafísica de seus próprios atributos, e os sacerdotes passaram a administrá-los à custa da fome dos miseráveis fiéis alienados, a indústria cultural, como parte essencial do capitalismo da produção industrial em escala e portanto necessitado da “massa” de consumidores, “aliena” seus mecanismos em instituições como as agências de pesquisa de mercado e as consagra alegando que estão todos a serviço das necessidades dos consumidores e não da acumulação que, como sabem os marxistas, para se realizar, depende da venda do produto.

*

A enumeração acima poderia prosseguir a se perder de vista, mas já temos o suficiente para a reformulação da tese rechaçada, acrescentando as informações presentes na entrevista referida. Como sabem os críticos adornianos, a intenção subjetiva do artista é pouco relevante para se aquilatar o valor de verdade de uma obra. Também a mera identificação dos seus materiais, como a que acima esboçamos, que é função do comentário, não leva a crítica muito longe, embora seja imprescindível para a produção de resultados produtivos (no sentido de avaliação do conteúdo de verdade da obra).

Porém já se pode, após este comentário, perguntar qual a relação entre estes materiais e o espetáculo em suas duas versões (não muito diversas), de 1968 e 2019. Como o autor do texto avisou que estava de acordo com as opções do diretor e do cenógrafo, nada nos impede de registrar a inconsequência, uma vez que as contradições entre texto e espetáculo, bem como as relações arbitrárias entre formas e conteúdos, não só afastam da percepção do público os elementos críticos mais relevantes do texto como podem perfeitamente alimentar a roda viva que o texto critica. Por outro lado, também não se pode descartar a adesão do dramaturgo à tese política enunciada por Vianinha no famoso ensaio, também de 1968, “Um pouco de pessedismo não faz mal a ninguém”, em que se propõe uma “frente ampla” entre os artistas teatrais das mais variadas posições políticas. Nesta

hipótese, o que acima foi referido como inconsequência adquire um matiz político bem interessante. Em poucas palavras, no caso do espetáculo *Roda viva*, a consequência (no sentido pragmático) da aliança política entre tendências estéticas opostas redundou em inconsequência artística, o exato oposto do que o dramaturgo Vianinha demonstrara em duas de suas peças (produzidas para o CPC), a saber, *Brasil, versão brasileira* e *Os Azeredo mais os Benevides*, nas quais a consequência artística demonstrava a inconsequência política da aliança de classes.

Iná Camargo Costa é professora aposentada do DTTLC-FFLCH-USP. Autora de *A hora do teatro épico no Brasil*, *Sinta o drama* e *Nem uma lágrima*.

CALABAR OU O SILÊNCIO

<http://dx.doi.org/10.11606/issn.2237-1184.v0i40p372-390>

Adelia Bezerra de Meneses

RESUMO

Calabar ou o silêncio. Depois de apontar a “funcionalidade” da poesia e da prosa num texto teatral, propôs-se demonstrar que a temática fundamental de “Calabar ou o Elogio à Traição”, de Chico Buarque e Ruy Guerra é antes a questão do silêncio imposto, do que a “traição” (que no entanto comparece explicitamente no título e estigmatiza a ação de quase todas as personagens.) Identificam-se as várias modulações do silêncio imposto pela repressão, desde a censura, o apagamento da memória, o medo silente dos que calam, até a situação limite do silêncio, que é a morte. Mas há também na peça a contrapartida perversa do silêncio, o seu avesso: o silêncio conspurcado pela delação voluntária, o rompimento do “sigilo da confissão” para informar os donos do poder; o silêncio violentado na tortura, que faz o preso falar; e o silêncio driblado pela força da palavra poética, que o rompe — é o silêncio enfrentado no nível formal, quando Bárbara, repetindo o refrão “CALA a boca BÁRbara” faz ressoar o nome proibido, fragmentado em sílabas, CALABAR. E aponta-se que esse silêncio (imposto pela censura, violado, radicalizado na morte, driblado) é o traço estrutural da sociedade que engendrou esse texto, início da década de 70, tempos da Ditadura implantada pelo Golpe de 64. Como ensina Antonio Cândido, o “externo”, quer dizer, o social, tornou-se “interno”, elemento estruturante da obra. O “Cala a boca” pulsa em Calabar.

PALAVRAS-CHAVE: “Calabar ou o Elogio da Traição”; Chico Buarque e Ruy Guerra; Silêncio imposto; Repressão; Ditadura Militar.

ABSTRACT

Calabar or the Silence. After pointing out the "functionality" of poetry and prose in a theatrical text, we proposed to demonstrate that the fundamental theme of "Calabar or the Praise of Treason", by Chico Buarque and Ruy Guerra is rather the issue of imposed silence, than the "Treason" (which, however, appears explicitly in the title and stigmatizes the action of almost all the characters.) The various modulations of the silence imposed by repression are identified, from censorship, the erasure of memory, the fear of those who remain silent, until the limit situation of silence, which is death. But there is also in the play the perverse counterpart of silence: the silence compelled by voluntary denunciation, the breaking of the "secrecy of confession" to inform those in power; the silence violated during torture, which makes the prisoner speak, and the silence circumvented by the force of poetic words, which breaks it — is the silence faced at the formal level, when Bárbara, repeating the refrain "Shut up, Barbara" — "CALA a boca BARbara" — makes the sound resound forbidden name, fragmented into syllables, CALABAR. And it is pointed out that this silence (imposed by censorship, violated, radicalized in death, circumvented) is the structural feature of the society that engendered this text, at the beginning of the 70s, times of the Dictatorship implemented by the Coup of 64. As Antonio Cândido teaches, the "external", that is, the social, became "internal", a structuring element of the work. "*Cala a boca*" pulses in *Calabar*.

KEYWORDS: "Calabar or the Praise of Treason"; Chico Buarque and Ruy Guerra; Imposed silence; Repression; Military Dictatorship.

Nas peças de teatro de Chico Buarque há sempre a presença marcante de canções, numerosas, de altíssima qualidade e que por vezes ganham autonomia, sendo percebidas pelo público como objetos independentes, desvinculadas do contexto dramático-narrativo do qual fazem parte. É assim que em “Calabar: o Elogio da Traição”¹, que Chico criou em parceria com Ruy Guerra, as canções — um elenco de espantosas obras primas que, segundo declaração do próprio Chico, por vezes precederam a escrita do texto dramático, fornecem uma espinha dorsal à peça.²

A voltagem lírica da obra, é garantida pelas canções de amor, de alta qualidade (“Cala a boca Bárbara”, “Tire as mãos de mim”, “Tatuagem”, “Você vai me seguir”, “Fortaleza”, “Anna e Barbara”), sendo que, por seu lado, o texto, bem como a encenação de Fernando Peixoto, tende para a sátira, o burlesco, o deboche. Essa mesma dicção irônica marcará as canções “Vence na vida quem diz sim”, “Não existe pecado ao sul do Equador”, “Boi Voador”, “Anna de Amsterdã”. Quanto a “Fado tropical” — que

¹ Há duas versões desse texto: a primeira, publicada em 1973, por ocasião da primeira tentativa de encenação da peça, abortada pela censura; e a segunda, com várias modificações, que saiu em 1980 (quando, finalmente a peça foi estreada) e que é aquela que utilizo: Chico Buarque e Ruy Guerra: *Calabar: o elogio da traição*. 39^a. ed., Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 2017.

² E aqui, uma advertência necessária: tratando-se de canções, em que a melodia exerce um papel de construtora do significado, e uma vez que só abordo as *letras*, há que se apelar para a memória musical do leitor. Numa linha semelhante, importa precisar que os meus comentários dirão respeito ao *texto* da peça, e não propriamente ao espetáculo, dirigido por Fernando Peixoto.

problematiza o conceito “pátria”, um dos motivos temáticos importantes da peça, cantado pela personagem Mathias de Albuquerque, Governador de Pernambuco — esconde nas dobras de um lirismo pungente (*Mas não sé tão ingrata / Não esquece quem te amou / E em tua densa mata / Se perdeu e se encontrou*) a ironia desmascaradora, que alude até ao “primeiro de abril” do Golpe de 64. Aliás, em sua fala inicial, Mathias, português de sangue mas brasileiro de nascimento, transita da prosa para a poesia e da prosa para a canção — como também farão outras personagens, ao longo da peça. E o que é extremamente interessante é que essa migração prosa-poesia-canção se dá não aleatoriamente, mas em momentos de intensificação do tônus emocional. Pois bem, tratando das diferenças entre teatro em verso e teatro em prosa, diz T. S. Eliot³ que “a poesia tem de justificar-se teatralmente, e não simplesmente ser bela poesia modelada numa forma teatral” (p. 106). A transição de prosa para verso, segundo Eliot, seria justificável “quando o autor deseja produzir esse choque, isto é, quando ele deseja transpor violentamente o auditório de um plano da realidade para outro” (p. 107). Mas diferentemente da época elisabethana, em que os personagens rústicos e mais humildes falavam em prosa, por vezes de baixo calão, enquanto os de categoria superior falavam em versos, aqui no caso de Chico, na fidelidade ao “pensamento radical” teorizado por Antonio Cândido, e do qual Sergio Buarque tinha sido um dos militantes (focando a atenção no dominado, e não na elite⁴), também o povo fala em versos, como nas extraordinárias canções entoadas pela mameluca Bárbara, viúva de Calabar, pela prostituta Anna, e pela “arraia miúda”, como literalmente se nomeia o povaréu na peça, e que canta as canções de cunho satírico acima citadas. Mathias, que é da “elite” começa a falar em prosa, mas quando a emoção se intensifica, passa para a poesia, depois canta o *Fado tropical*, no qual se embute um soneto. E isso acontecerá com as demais personagens, como Souto, Nassau, Anna de Amsterdam etc. Ou com o

³ T. S. Eliot: “Poesia e Teatro”, in *A Essência da Poesia. Estudos e Ensaios*. (trad. Maria Luiza Nogueira), Rio de Janeiro: Editora Artenova, 1972, pp 106-113.

⁴ “Pensamento radical”: a postura de se privilegiar o povo, não a elite; de focar antes o oprimido que o opressor. (Cf Antonio Cândido: “Radicalismos”, in *Vários Escritos*. São Paulo: Duas Cidades, 3^a. ed. revista e ampliada, 1995.) É no recorte do “pensamento radical” que deve ser interpretada a fala de Bárbara, no 1º. Ato, em que ela se dirige ao público e pede que lhe prestem atenção: “Não a atenção que costumam prestar ao sábios, aos oradores, aos governantes. Mas a que se presta aos charlatães, aos intrujões e aos bobos de rua.” (Chico Buarque e Ruy Guerra: *Calabar: o elogio da traição*, op. cit, p. 33).

povo, que por exemplo canta entusiasticamente “Boi voador não pode”. Diz ainda Eliot que a passagem para a poesia se fará “...quando a situação dramática já tenha chegado a um ponto de intensidade tal que a poesia se torne a fala natural, porque nesse momento a poesia é a única linguagem em que as emoções podem ser totalmente expressas.” (p. 109).

Com efeito, para Eliot, o verso, cujo efeito inconsciente sobre nós é ressaltado, não é uma simples formalização ou um efeito decorativo, mas intensifica o aspecto dramático. Creio que não será necessário explicitar que aquilo que Eliot declara a respeito de poesia pode ser transposto, com mais forte motivo, para a canção, vetor privilegiado de emoção. É o que também diz o filósofo Gianbatista Vico, no século XVII: “Os homens aliviam as grandes paixões através do canto, como se constata nos sumamente batidos por dor ou por alegria”.⁵

Insisto nesse *topos* de a poesia ser a linguagem em que as emoções podem ser expressas — que diz respeito ao “poder adâmico” da poesia. Mas além de o poeta deter essa capacidade de dar nome, a poesia é *condensação*, como queria Pound.⁶ Ela diz muito mais do que aquilo que seria formulado num texto em prosa, e abriga uma multiplicidade de significados. É assim que a canção “Cala a boca Bárbara”, que abre o espetáculo e que será retomada no seu centro dramático, condensa os *topoi* mais significativos da peça, como se verá mais adiante.

Antes, importa uma contextualização histórica: de 1630 a 1645, o Brasil foi ocupado pela Holanda, e as lutas entre portugueses e holandeses travadas aqui ressoam como eco das disputas que ocorriam na Europa. E havia interesses muito precisos em jogo, como o açúcar, imenso potencial econômico. Em “Calabar: o Elogio da Traição”, Chico Buarque e Ruy Guerra empreendem uma reconsideração do papel histórico dessa personagem, estigmatizada como o traidor por excelência na historiografia nacional. Protagonista ausente das cenas, mas em torno do qual tudo gira, Domingos Fernandes Calabar foi um mulato (ou um mameleuco, segundo outras fontes) que, depois de lutar ao lado de Portugal, durante a ocupação dos holandeses

⁵Gianbattista Vico: *Princípios de (uma) Ciência Nova*. Tradução e Notas de Antonio Lázaro de Almeida Prado. 2a. ed., São Paulo: Abril Cultural- Coleção “Os Pensadores” — 1979, aforisma 59.

⁶Cf Ezra Pound: *ABC da Literatura*. São Paulo: Cultrix, 2006.

passou para o lado destes, dando-lhes condições de vitória em várias batalhas. Mas, traído por um amigo, Souto, é entregue de volta aos portugueses, que o executarão. Não se trata, no entanto, de uma "reabilitação", no sentido de fazê-lo passar de bandido a herói, mas apenas uma tentativa de rever os fatos com olhos independentes, livres da ótica de Portugal, que, por ter sido o vencedor da guerra, foi quem orientou a interpretação histórica. Num diálogo entre Maurício de Nassau e o representante da Companhia das Índias Ocidentais, o que vale dizer, da Metrópole holandesa, está admiravelmente bem configurada a diferença de colonização proposta por Nassau e a que os portugueses realizavam aqui. Mas surgem também os índices das desavenças entre a ação civilizadora de Nassau e os interesses exclusiva e imediatisticamente financeiros da Companhia das Índias Ocidentais. Por isso, Nassau, com todas as suas contradições, mas que é a favor do liberalismo tanto econômico como religioso, contra a monocultura e impulsionador do desenvolvimento artístico e científico para além do que permitiria a margem de lucro, é chamado de volta para a Holanda.

Quando a peça se inicia, Calabar já está preso pelos portugueses, que logo em seguida o enforçarão como traidor. Mas restou sua mulher, Bárbara, que conduzirá a trama da peça até o fim e que procurará, a fim de entender o seu homem, mergulhar até o fundo no seu mundo. Por isso, ela vivenciará a traição de uma maneira muito concreta, traindo afetivamente a memória do seu homem. Ela terá relações com Anna de Amsterdam, a prostituta que viera com as tropas holandesas para o Brasil, e que acaba se apaixonando por ela (e isso, diga-se de passagem, propiciará a primeira canção de temática lésbica da MPB, "Anna e Bárbara"); e sobretudo Bárbara acabará se entregando, nessa sua busca angustiada e apaixonada pelo sentido das coisas, a Souto, o homem que entregou Calabar aos portugueses, pois "estar com o homem que traiu Calabar talvez seja uma maneira de estar mais perto dele". Mas o quanto essa sua relação com Souto é circunstancial e responde ao objetivo de, paradoxalmente, aproximar-a de Calabar, aparece na belíssima canção "Tira as mãos de mim", em que Bárbara revela o que os dois homens significam para ela. É assim que ela se dirige ao traidor de Calabar: "Ele era mil/ tu és nenhum /Na guerra és vil/ na cama és mocho [...] E vê se o fogo dele /guardado em mim /te incendeia um pouco". Mas é sobretudo na estrofe subsequente que ela escancara a Souto sua ligação apaixonada com Calabar:

“Éramos nós / estreitos nós / enquanto tu / és laço frouxo”. É este um trocadilho expressivo, criado por “paronomásia”, e que consiste na utilização de palavras que se assemelham no som, mas que têm sentidos diferentes. Aqui, o primeiro *nós* é pronome pessoal, enquanto o segundo é substantivo. Esse significado de “laços apertados” contamina, num certo sentido, o pronome pessoal, revelando-lhe uma outra dimensão: *eu + ele* num vínculo intenso. Os dois *nós* semelhantes, ou melhor, idênticos no som (e na escrita) interagem no nível do significado, e dessa interação saem modificados, enriquecidos, interpenetrados.

Bárbara contrapõe uma traição afetiva à traição política de Calabar. Alias, esse amálgama de político / afetivo, a que se acrescentará o telúrico, marcará singularmente a canção — pedra angular do espetáculo, a que acima me referi, “Cala a boca Barbara”, a mais significativa da peça. Trata-se de uma das mais intensas e delicadas canções eróticas da Literatura Brasileira. Vamos a ela:

Ele sabe dos caminhos
Dessa minha terra
No meu corpo se escondeu
Minhas matas percorreu,
Os meus rios,
Os meus braços
Ele é o meu guerreiro
Nos colchões de terra
Nas bandeiras, bons lençóis
Nas trincheiras, quantos ais, ai
Cala a boca,
Olha o fogo,
Cala a boca,
Olha a relva,

Cala a boca, Bárbara
Cala a boca, Bárbara

Cala a boca, Bárbara

Cala a boca, Bárbara

Ele sabe dos segredos

Que ninguém ensina:

Onde guardo o meu prazer

Em que pântanos beber,

As vazantes,

As correntes,

Nos colchões de ferro

Ele é o meu parceiro

Nas campanhas, nos currais

Nas entranhas, quantos ais, ai

Cala a boca,

Olha a noite,

Cala a boca,

Olha o frio

Cala a boca, Bárbara

Cala a boca, Bárbara

Cala a boca, Bárbara

Cala a boca, Bárbara

(*Cala a boca, Bárbara*, p. 32-33)

Como se vê, é este um texto em que o corpo feminino, com a sexualidade feminina intensamente presente, se sobrepõe a elementos da terra: matas, rios, vazantes, enchentes, relva, pântanos. Cada um desses termos pode ser submetido a uma dupla leitura, no registro paisagístico, e no registro erótico: eles evocam a um só tempo a paisagem e uma geografia simbólica do corpo feminino, marcam inequívocas referências (por alusão e/ou analogia) à mulher. Chico Buarque aqui restaura a

expressão geográfica “braços de rio”, restaurando-a na sua literalidade, ou melhor, desvelando o mecanismo de composição de uma metáfora, através da aposição, em contiguidade, dos termos em comparação, “os meus rios/os meus braços”. Aí se efetiva, como via Vico⁷, teorizando sobre o processo de nomear, a projeção do corpo humano sobre a paisagem (braços / rios): o homem se faz regra do universo, ao dar nome às coisas inanimadas.

No entanto, essa terra/mulher não há que ser considerada só do ponto de vista telúrico-erótico, mas também do político: é a terra pátria, pela qual vale a pena lutar. (Apesar de o conceito de “pátria” ser nesse contexto dos tempos coloniais do século XVII um assunto problemático.) Calabar era um “guerreiro”, ao mesmo tempo que “parceiro”, e a mulher que aí aparece é a guerrilheira, misturada ao combate e identificada com o país pelo qual se luta. A entrega do homem, no jogo amoroso, é a entrega à mulher-terra, possuidora de trincheiras/entradas, povoadas de ais (de dor e prazer, respectivamente). As bandeiras estão para os lençóis, assim como as trincheiras estão para as entradas. Reitero: ao registro telúrico, somou-se não apenas o erótico, mas o político — o que é uma marca de Chico Buarque.

Quando Bárbara canta a canção no meio da peça, Calabar já está morto e esquartejado, executado pelos portugueses, que também promulgaram um edito de “Damnatio memoriae” (Condenação da memória), uma regra vigente desde o Império Romano, mas que se estendeu por toda a Idade Média e foi transplantada para o Brasil Colônia. É isso que atesta o pregão, em que o oficial, em meio a rufos de tambores, proclama a sentença de Calabar:

“Que seja morto de morte natural para sempre na forca...
(Rufos)... por traidor e aleivoso à sua Pátria e ao seu Rei e
Senhor... (Rufos)... e seu corpo esquartejado, salgado e jogado aos
quatro cantos... (Rufos) [...] E seus bens confiscados e seus

⁷ Gianbattista Vico. *Princípios de (uma) Ciência Nova*. Tradução e Notas de Antonio Lázaro de Almeida Prado. 2^a. ed., São Paulo: Abril Cultural — Coleção "Os Pensadores" — 1979.

descendentes declarados infames até a quinta geração ... (Rufos.)
... para que não perdurem na memória (Rufos.)" (p. 56)

Exigia-se não apenas que o nome do réu fosse apagado de qualquer registro onde pudesse figurar (como por exemplo, nas certidões de batismo), como também se proibia que esse nome fosse pronunciado. Mas restou sua mulher, Bárbara, que é quem canta a canção, e em quem ele está intensamente presente. Ela nunca o chama pelo nome: Calabar é o “ele” a que se refere. No entanto, é esse nome que se forma⁸, com espantosa nitidez, à força da repetição quase obsessiva do refrão:

CALA a boca BÁRbara: CALABAR

Aquilo que Bárbara silencia, é o que reponta, com força e realidade. Impõe-se uma técnica psicanalítica: no não dito, descobre-se o dito. No inter-dito, o dito. Interdito porque foi interditado (por injunções da censura) e interdito porque está dito entre as sílabas das palavras que constituem o refrão. O nome proibido ressoa, no tecido da linguagem. O essencial é aparentemente omitido, mas ele está lá, latejando (latente...) no coração do discurso.

Há mais: a partir daí, a própria palavra Calabar, reinventada, passa a condensar em si o “Cala a boca” que estigmatiza a peça e os tempos que a geraram: estávamos no ano de “Cálice” (Cale-se), que Chico compôs em 1973 com Gilberto Gil, em que a repressão do Governo Medici era a mais dura e em que o “silêncio imposto” tinha como limite o silêncio definitivo da morte. Mas doravante, aqueles que lerem/ouvirem esta canção, incorporarão o “Cala a boca” ao nome de *Calabar*. E o nome de Calabar conterá em parte o nome de Bárbara: fusão de amantes apaixonados.

A fragmentação do nome Calabar mimetiza o corpo esquartejado do herói, num primeiro momento; mas a força da poesia o restaurará numa unidade plena. Evoca-se aqui o corpo despedaçado de Orfeu, que readquire sua inteireza, na dialética órfica de morte-renascimento, sob o influxo do canto. Na mesma linha, e se formos para o universo mítico brasileiro, Calabar é cobra de vidro: uma vez partido, seus pedaços se

⁸ Cf Adelia Bezerra de Meneses. *Desenho Mágico. Poesia e Política em Chico Buarque*. São Paulo: Ateliê Editorial, 2002, 3^a. edição. (Primeira edição: 1982). Ver também uma primeira formulação dessa questão em Adelia Bezerra de Meneses Bolle (Seleção de textos, notas, estudo biográfico, histórico e crítico): *Chico Buarque de Hollanda — Literatura Comentada*. São Paulo: Editora Abril, 1980, pp. 102.

recomporão, e ele surge pleno, restaurado, tanto no amor de Bárbara quanto na História. Não por acaso, a canção que se segue na peça é “Cobra de Vidro”, ameaçadora e contundente: “Presta atenção!”. Diz Bárbara a Anna:

“Sabe, é até bom eles pensarem em matar Calabar. Esquartejaram Calabar e espalharam por aí os seus pedaços. Mas Calabar não é um monte de sebo, não. Eu sei que Calabar deixou uma ideia derramada na terra. A gente da terra sabe dessa ideia, colhe essa ideia e gosta dela, mesmo que ande com ela escondida, bem guardada [...]. Mas nem adianta esquartejar a ideia e espalhar seus pedaços por aí, porque ela é feito cobra-de-vidro. E o povo sabe e jura que a cobra-de-vidro é uma espécie de lagarto, que quando se corta em dois, três, mil pedaços, facilmente se refaz”. (p. 69)

Eis a canção:

Aos quatro cantos o seu corpo
Partido
Banido
Aos quatro ventos os seus quartos
Seus cacos
De vidro
O seu veneno incomodando
A tua honra
O teu verão
Presta atenção

Aos quatro cantos as suas tripas
De graça
De sobra
Aos quatro ventos os seus quartos
Seus cacos

De cobra
O seu veneno arruinando
A tua filha
A plantação
Presta atenção

Aos quatro cantos seus ganidos
Seu grito
Medonho
Aos quatro ventos os seus quartos
Seus cacos
De sonho
O seu veneno temperando
A tua veia
O teu feijão

Presta atenção
Presta atenção
Presta atenção
Presta atenção (“Cobra de Vidro”, p. 69-70)

A alusão ao despedaçamento a que fora submetido o corpo do condenado estrutura a composição. De fato, retomando literalmente a expressão do Oficial no proclama do castigo a que seria submetido o réu, isto é, ter seu corpo esquartejado espalhado em múltiplos lugares, a canção reprisa as expressões “aos quatro cantos” e “aos quatro ventos”, e repete 3 vezes o verso que as amalgama: “aos quatro ventos os seus quartos” — em que há um jogo entre “quatro” e “quartos”, semântica e foneticamente embutidos em esquartejamento. E os cacos de Calabar serão a um só tempo cacos de vidro / de cobra / de sonho; há aí alusão a violência (vidro/cobra) mas também a utopia (sonho). O nome desse homem partido, despedaçado, transformado em

cacos, não figura no texto dessa canção, mas todos sabem quem é. O tempo da enunciação da canção (1972-3), de censura, sumiço de presos políticos, tortura e morte, é o que se pode chamar, com Drummond (referindo-se a uma outra ditadura, anterior, a do Estado Novo) “um tempo de homens partidos”⁹, mimetizando um tecido social fragmentado — ou, tomando-se ao pé da letra, uma época de seres humanos despedaçados. Calabar foi castigado, como sabemos, segundo o proclama da sua pena, “por traidor e aleivoso à sua Pátria e ao seu Rei e Senhor”. A temática explícita da peça é a traição — que aparece desde o título, “Calabar. O elogio da traição” — e isso é corroborado unanimemente, por toda a crítica em peso. De fato, a traição não apenas estigmatiza o protagonista, como está presente nas ações de várias outras personagens: em Souto, que entrega o amigo aos portugueses, e confessa já ter várias vezes mudado de lado; no Frei Manoel, sempre ao lado do donos do poder; no Holandês que declara ser católico e servir à Holanda por conveniência, pretendendo ir a Roma buscar o perdão do papa, e voltar a ser católico, quando lhe pagarem o soldo atrasado; no Governador Mathias, que em confissão ao Frei conta ter chegado a pensar que, para a redenção da terra em que nasceu, uma aliança com os hereges holandeses seria legítima; no índio Camarão, desleal com sua raça, friamente conformado com o extermínio do seu povo (“minha raça começou a morrer no dia em que o primeiro civilizado botou o pé nas Américas”), orgulhoso de que seu nome não vá constar nos contos transmitidos aos últimos curumins, fadados ao desaparecimento, mas vá “ficar nos livros que o branco manda imprimir para sempre”; no negro Henrique Dias, que fala ter sofrido na carne a chibata e a humilhação, mas por “prata, patrimônio e patente” se tornou capitão do mato e toca fogo nos quilombos, além de admitir a possibilidade de vir a ter escravos; em todo o pessoal graúdo não nomeado, apontado na confissão *in extremis* de Calabar. Além da já referida dupla traição afetiva de Bárbara à memória de seu amado. De fato, os vários tipos de ações dos “traidores” levam a uma reflexão sobre o que é a traição — mas ela consiste, reitero, apenas no tema manifesto da peça.

⁹ Carlos Drummond de Andrade. “Nosso Tempo” (de “A Rosa do Povo”). *Nova Reunião — 19 livros de Poesia*. Rio de Janeiro: José Olympio Editora, 3^a. edição, 1987, vol. I, p. 120.

Pois há um outro eixo temático, correlato, de que também venho tratando, e que se engendra do mesmo solo social de repressão e opressão política: o *silêncio*, nas suas várias modulações, presente não só como motivo temático, mas também no nível formal. Então, insisto: apesar de a traição se arvorar como assunto, em “Calabar: o elogio da traição”, é a questão do *silêncio imposto* o grande tema latente. Não apenas porque suas incidências sejam em número superior aos episódios de traição, mas porque é o silêncio que está entranhado nas tramas da peça. De fato, o “*Cala a boca*”, embutido no nome *Calabar* (portanto também presente no título da peça), é o que estrutura o conjunto. Seja o silêncio imposto pela repressão, que é a censura, e o apagamento da memória; seja a situação limite do silêncio, a morte, que cala para sempre; seja o silêncio determinado por Bárbara a Souto e demais companheiros, proibindo que eles pronunciem o nome de Calabar. (É verdade que, depois, Bárbara dá ordem para que Souto fale esse nome, o que ele mal consegue); seja o silêncio covarde que é consentimento ao horror (“Mas não tem um homem pra abrir a boca numa hora dessas. Nem digo abrir a boca pra salvar a vida de ninguém. Eu digo abrir a boca pra resguardar a própria dignidade.” diz Bárbara, à p. 61.)

Mas há também a contrapartida perversa do silêncio, o seu avesso: o silêncio infringido pela delação voluntária (caso de Souto); o silêncio transgredido pelo sacerdote que não respeita o sigilo da confissão e se presta a arrancar informações do condenado à beira da morte, passando-as aos donos do poder (caso do Frei); o silêncio quebrado, quando se ultrapassa agonicamente o limite da dor e, violentado pela tortura, o preso fala (caso do soldado louro). Aliás, pode ser que o torturado seja obrigado a dizer “sim”, como na canção “Vence na vida quem diz sim”. De fato, na 2^a e 3^a. estrofes registra-se a venalidade das pessoas que a tudo se submetem para “vencerem na vida”, mas na 1^a. alude-se muito especificamente à tortura: “Se te dói o corpo / diz que sim/ Torcem mais um pouco /diz que sim/ Se te dão um soco/ diz que sim/ Se te deixam louco/ diz que sim / Se te babam no cangote/ mordem o decote / se te alisam com o chicote / olha bem pra mim. / Vence na vida quem diz sim” (p. 58).

Vou me demorar nesse avesso agônico do silêncio, a tortura. A primeira marcação cênica registra “Um vulto num instrumento de tortura”, e “gemidos” (p. 29);

logo em seguida a coisa se tornará mais precisa: “Noutro canto, dois soldados garroteiam um prisioneiro louro, que solta um grito lancinante” (p.30). E páginas adiante, no momento em que Calabar morre, dizem as rubricas: “Último rufar de tambor misturado ao grito lancinante” (p. 57). Impossível não se fazer uma associação com os versos de “Cálice” (Cale-se), que Chico compôs com Gilberto Gil no mesmo ano de 1973:

Quero lançar um grito desumano
Que é uma maneira de ser escutado

Da mesma maneira, os versos anteriores dessa canção, “Como é difícil acordar calado/ se na calada da noite eu me dano”, remetem a *Calabar*, bem como o refrão “Pai, afasta de mim esse cálice/ de vinho tinto de sangue” — que aliás tem a ver com o sangue na bacia (do esquartejamento) presente em cena, que Bárbara remexe (p.67). Mas o que é fundamental é constatar-se que o *silêncio* (imposto, violado, driblado, radicalizado na morte), é o traço estrutural da sociedade, desgraçadamente presente nos tempos da enunciação da peça, início dos anos 70, governo Médici, pós AI 5, quando Chico Buarque e Ruy Guerra a compõem. Era o auge da repressão, auge da censura — com a qual o próprio Chico tanto sofreu, tendo que exilar-se, para escapar da prisão.

Esse início da década de 70 eram anos do funcionamento macabro do DOI-CODI (Departamento de Operações de Informações — Centro de Operações de Defesa Interna: uma agência de repressão política subordinada ao Exército), do DOPS (Delegacia de Ordem Política e Social), da OBAN (Operação Bandeirantes); do CENIMAR — Centro de Informações da Marinha, situado no Rio de Janeiro; da Casa da Morte, situada em Petrópolis. Espaços e instituições governamentais de tortura e assassinatos, registrados pela memória de quem vivenciou a época, no recorte de uma história oral, mas que ganhou rastreamento sistemático e registro documental com o livro “Brasil: Nunca Mais”¹⁰, fruto de um projeto coordenado por Dom Paulo Evaristo Arns e pelo Pastor James Wright, defensores dos Direitos Humanos durante a Ditadura. Essa publicação é fruto de um projeto em que um grupo de especialistas, trabalhando sigilosamente,

¹⁰ Arquidiocese de São Paulo: *Brasil: nunca mais*. Petrópolis: Vozes, 1985.

reuniu as cópias da quase totalidade dos processos políticos que transitaram pela Justiça Militar brasileira de abril de 1964 a março de 1979: uma documentação oficial que intentava legalizar a repressão política — portanto, um material produzido pelas próprias autoridades responsáveis pelas prisões, torturas e mortes de presos políticos, gerando provas irrefutáveis. Publicado em 1985, esse livro obteve mais de 40 reedições, e tornou-se um documento histórico imprescindível.

A tortura era algo tão “familiar” naqueles anos 70, que não havia pudores em torná-la pública, chegando-se ao absurdo de ela vir a ser incorporada numa parada militar. É assim que em Belo Horizonte, em 5 de fevereiro de 1970, por ocasião da formatura da primeira turma de alunos da “Guarda Rural Indígena”, dois indígenas desfilaram carregando um homem dependurado num pau de arara)¹¹ — dito em outras palavras, expunha-se num desfile militar (como procedimento de intimidação) um torturado ao vivo, diante do povo nas ruas, incluindo crianças. Essa imagem, que por conta da censura à mídia não foi veiculada na época, ressurgiu 42 anos depois de gravada, pelas mãos do pesquisador Marcelo Zelic, do Grupo “Tortura nunca mais / SP”, que coordenou a pesquisa “Povos Indígenas e Ditadura Militar: Subsídios à Comissão Nacional da Verdade”.¹² Tal episódio brutal ilustra magistralmente a repressão e nos leva a concluir que os indígenas recrutados para essa tal “Guarda Rural indígena” tinham o aprendizado da tortura como uma das disciplinas do *Curriculum*. Aliás, correlativamente, devemos ao trabalho posterior da Comissão Nacional da Verdade (instalada em 2012), que se tornasse um pouco mais conhecida a dimensão do extermínio indígena praticado durante a Ditadura Militar, do golpe de 64.

Voltemos a *Calabar*. Como vimos, a peça incorporou em sua estrutura a tortura e o silêncio imposto que estigmatizaram os tempos em que ela foi criada. Trata-se daquilo que Antonio Cândido, abordando a relação entre a obra e o solo cultural que a engendrou, descreve como elemento “externo”, isto é, o social, que se torna elemento

¹¹ Laura Capriglione: “Como a Ditadura Militar ensinou técnicas de tortura à Guarda Rural Indígena (GRIN)”. *Folha de S. Paulo*. “Ilustríssima”. 11/11/2012 [https://m.folha.uol.com.br/ilustrissima/2012/11/1182605-como-a-ditadura-ensinou-tecnicas-de-tortura-a-guarda-rural-indigena.shtml]. Acesso a 17/08/2024.

¹² Laura Capriglione, idem.

“interno” à obra, integrante da sua estrutura, tornando-se um tornando-se um *fator da própria construção artística*.¹³

Mas além disso, houve um instigante paralelismo de situação entre aquilo que se passou com a personagem histórica Calabar, no século XVII, e a peça *Calabar*, no século XX, proibida às vésperas de sua estreia. Numa publicação de 1980, na Introdução a uma *Antologia* de Chico Buarque que organizei para a Editora Abril, eu escrevi, sobre o que chamei de “caso de censura extrema”:

“a peça *Calabar*, que Chico escrevera em parceria com Ruy Guerra, foi censurada, e a imprensa, impedida de notificar a proibição. Era a repetição histórica, em 1973, daquilo que, na peça, se passava no século XVII. Diz o Frei (personagem da peça) a Bárbara, viúva de Calabar: “Calabar é um assunto encerrado. Apenas um nome. Um verbete. E quem disser a contrário atenta contra a segurança do Estado e contra as suas razões. Por isso o Estado deve usar do seu poder para o calar” calar.”¹⁴

“Texto profético?”, perguntava eu então.

De fato, em 1973 o General da Polícia Federal Antonio Bandeira proibiu a peça, proibiu o nome *Calabar*¹⁵ e, como se não bastasse, proibiu que a proibição fosse noticiada. Era a “*Damnatio Memoriae*” versão década de 1970, no Brasil sob ditadura.”. De fato, na peça “*Calabar*” pulsa o “*Cala a boca*”; mas o poder inquietante que têm os poetas de lidar com a palavra transgride o silêncio.

¹³ Antonio Candido: *Literatura e Sociedade*. São Paulo: Editora Nacional, 3a. ed. revista, 1973, p.7.

¹⁴ Adelia Bezerra de Meneses Bolle: (Seleção de textos, notas, estudo biográfico, histórico e crítico). *Chico Buarque de Hollanda — Literatura Comentada*. São Paulo: Editora Abril, 1980, pp. 7-8.

¹⁵ Numa entrevista de 1974 ao *Jornal do Comércio*, o diretor Fernando Peixoto se refere à peça que dirigira, mas que não pode estrear, como “a peça inominável”. Cf Peixoto, Fernando: *Teatro em Pedaços*, 2^a ed., São Paulo: Editora Hucitec, 1989, p. 173. (Apud Christian Alves Martins: *A Recepção de “Calabar, o Elogio da Traição” de Chico Buarque e Ruy Guerra*. Curitiba: Editora CRV, 2020, p. 139).

REFERÊNCIAS

- ARQUIOCESE de São Paulo. *Brasil: nunca mais*. Petrópolis: Vozes, 1985.
- ANDRADE, Carlos Drummond de. "Nosso Tempo" (de "A Rosa do Povo"). *Nova Reunião — 19 livros de Poesia*. Rio de Janeiro: José Olympio Editora, 3^a. edição, 1987, vol. I, p. 120.
- BUARQUE, Chico e GUERRA, Ruy. *Calabar: o elogio da traição*. 39^a. ed., Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 2017.
- CANDIDO, Antonio. "Radicalismos", in *Vários Escritos*. São Paulo: Duas Cidades, 3^a. ed. revista e ampliada, 1995.
- _____. *Literatura e Sociedade*. São Paulo: Editora Nacional, 3a. ed. revista, 1973, p.7.
- CAPRIGLIONE, Laura. "Como a Ditadura Militar ensinou técnicas de tortura à Guarda Rural Indígena (GRIN)". *Folha de S. Paulo*. Ilustríssima". 11/11/2012 [https://m.folha.uol.com.br/ilustrissima/2012/11/1182605-como-a-ditadura-ensinou-tecnicas-de-tortura-a-guarda-rural-indigena.shtml]. Acesso a 17/08/2024.
- ELIOT, T. S. "Poesia e Teatro", in *A Essência da Poesia. Estudos e Ensaios*. (trad. Maria Luiza Nogueira) Rio de Janeiro: Editora Artenova, 1972, pp 106-113).
- MARTINS, Christian Alves. *A Recepção de "Calabar, o Elogio da Traição" de Chico Buarque e Ruy Guerra*. Curitiba: Editora CRV, 2020, p.139).
- MENESES, Adelia Bezerra de. *Desenho Mágico. Poesia e Política em Chico Buarque*. São Paulo: Ateliê Editorial, 2002, 3^a edição. (Primeira edição: 1982).
- _____. *Figuras do Feminino na canção de Chico Buarque*. São Paulo/Cotia: Ateliê Editorial, 2001, 2^a. ed. (Primeira edição: 2000).
- MEMESES-BOLLE, Adelia Bezerra de: (Seleção de textos, notas, estudo biográfico, histórico e crítico). *Chico Buarque de Hollanda — Literatura Comentada*. São Paulo: Editora Abril, 1980, pp. 7-8.
- PEIXOTO, Fernando. *Teatro em Pedaços*, 2^a ed., São Paulo: Editora Hucitec, 1989, p. 173.
- POUND, Ezra. *ABC da Literatura*. São Paulo: Cultrix, 2006.
- VICO, Gianbattista. *Princípios de (uma) Ciência Nova*. Tradução e Notas de Antonio Lázaro de Almeida Prado. 2a. ed., São Paulo: Abril Cultural- Coleção "Os Pensadores" — 1979, aforisma 59.

Canções de Chico Buarque e Ruy Guerra

(letras constantes do texto da peça de Chico Buarque e Ruy Guerra: *Calabar: o elogio da traição*. 39^a. ed., Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 2017):

- “Cala a boca, Bárbara” – p. 32-33
- “Fado Tropical” – p.40-42
- “Anna de Amsterdã” – p.51-52
- “Vence na vida quem diz sim” – p.58, 59-60, 63-64
- “Cobra de vidro” – p.69
- “Tira as mãos de mim” – p.86-87
- “Boi voador não pode” – p. 91
- “Anna e Bárbara” – p.103

Adelia Bezerra de Meneses deu aulas de Teoria Literária e Literatura Comparada na USP e na UNICAMP e de Literatura Brasileira na Universidade Técnica de Berlim (Leitorado). Publicou vários livros, entre os quais se destacam *Desenho Mágico — Poesia e Política em Chico Buarque* (Prêmio Jabuti de 1982); *Militância Cultural. A Maria Antonia nos anos 60*; e *Chico Buarque ou a Poesia Resistente (Ensaios sobre as letras de Canções Recentes)*.

A GRANDE MERETRIZ NA *ÓPERA DO MALANDRO*: ENTRE CIVILIZAÇÃO E BARBÁRIE

<http://dx.doi.org/10.11606/issn.2237-1184.v0i40p391-410>

Ana Luiza Andrade

RESUMO

O artigo faz uma leitura benjaminiana/brechtiana da peça musical de Chico Buarque de 1978 buscando esclarecer o teatro como “fábrica de ilusões” em que a atriz/meretriz tem um papel simbólico dentro de imagens contraditórias entre civilização e barbárie alusivas a um país de fachada nas ditaduras. Ao atualizar as situações de autoritarismo dos anos da ditadura Vargas, com a industrialização, e nos anos de agro-negócio pós-bolsonaristas remonta-se aos arruinados inícios da urbanização para entender um jogo simbólico entre dureza e docilidade, ruínas e modas, gerando sucessivas mudanças capitalistas de cenário e escancarando o teatro como artifício montado para iludir, e ao mesmo tempo, para despertar.

PALAVRAS-CHAVE: *Ópera do Malandro*, Brecht, Benjamin, prostituição.

ABSTRACT

This article is a Benjaminian/Brechtian reading of Chico Buarque's musical play *Ópera do Malandro* (1978). It shows the theatre as a "factory of illusions" in which the actress/whore has a symbolic role within contradictory images between civilization and barbarism, referring to a country of make-believe during dictatorships. While it updates authoritarian situations in the Vargas regime which brings to memory industrialization, and today's post-bolsonarian agro-business, it goes back to the ruined origins of urbanization in order to understand a symbolic play between toughness and docility, ruins and fashion, brought about in successive capitalistic changes of scenery, opening the theatre as artifice, assembled to deceive, and at the same time, to awaken.

KEYWORDS: *Opera do Malandro*, Brecht, Benjamin, prostitution.

Mas na manhã seguinte
Não conta até vinte
Te afasta de mim
Pois já não vales nada
És página virada
Descartada do meu folhetim
(“Folhetim”, *Ópera do Malandro*, 1978)

A peça teatral “Ópera do Malandro” de Chico Buarque foi escrita em 1978, “quando o país vivia o impasse institucional da ditadura militar”¹. O musical foi inspirado na peça de Bertold Brecht e Kurt Weil, “Ópera dos três vinténs” (1928) que, por sua vez, é uma paródia da obra de John Gay, “Ópera dos Mendigos” (1728). Se o autor inglês satiriza, em sua peça, a “nova era” em que “riqueza e ruína caminhavam lado a lado”, Brecht o homenageia em seu bicentenário, no pano de fundo dos cabarés ingleses, e na temática da corrupção, a partir das relações entre gângsters e policiais, até às mais profundas, “respaldada[s] na lei vigente nos altos escalões da sociedade.”²

Entre as características de crítica social comuns às três peças destaca-se a corrupção dos poderes autoritários. Lembra-se aqui, antes de tudo, a análise de

¹ SANTOS, Claudia Regina. “Malandragem em questão: reflexão sobre “Ópera do Malandro” de Chico Buarque. 1998, 88f. Trabalho de Conclusão de Curso. Universidade Federal de Uberlândia, 1998.

² Idem, p. 18.

Solange Ribeiro de Oliveira dos contextos históricos dos anos de 1978, 1928 e 1728 datas em que foram escritas as peças por seus respectivos autores, desenvolvida no livro *De Mendigos e Malandros* (1999)³ que se detém nos correspondentes contrapontos políticos e sociais⁴. Além disso, este estudo examina a figura liminar do malandro nestes dramas através de crítica literária fundamental, como a de Antonio Candido, José Murilo de Carvalho e Roberto Schwarz. Solange de Oliveira destaca, inclusive, as políticas de industrialização do governo Vargas na base da paródia de Chico Buarque:

A Ópera de Chico interpreta a transição para uma nova ordem capitalista, contraposta ao modelo agroexportador. O governo Vargas, acelerando o processo da industrialização, promulga, e contra a resistência dos patrões, implanta a legislação trabalhista. Interpretada como imposta e autoritária, destinada a suprimir as reivindicações e os movimentos operários do passado, a legislação segundo alguns, visava não a proteção dos trabalhadores, mas a expansão do capitalismo.⁵

É certo que a crítica mostra a pertinência dessa “nova ordem” no contexto do governo de Getúlio Vargas na peça de Chico Buarque. Mas, para se fazer uma leitura ainda mais atual do drama, percebe-se primeiramente, nesta série encadeada de dramas teatrais em seus respectivos momentos da história, a luta de classes funcionando como pano de fundo comum para suas farsas. E esse fator, à luz da virada teatral brechtiana, é um princípio fundamental que vai modernizar a arte teatral, precisamente quando Brecht, ao conceber o teatro como “fábrica de ilusões” a serviço do capitalismo, busca desvendá-la. Neste sentido, o teatro precisa[ria] esconder até o próprio fato de ser teatro, atribuindo à representação a “máscara de verdade e realidade” Brecht insiste em “tornar reconhecível a verdade

³ OLIVEIRA, Solange Ribeiro. *De mendigos e malandros. Chico Buarque, Bertold Brecht, John Gay — uma leitura transcultural*. Minas Gerais: Editora UFOP, 1999.

⁴ Ibid., p. 89-93.

⁵ Ibid., p. 58.

e a realidade do teatro em sua própria teatralidade”⁶. Esta proposta busca diferenciar-se de um “velho teatro” (um teatro burguês) que manipulava os espectadores, automatizados como os animais amestrados de Pavlov em resposta ao som de uma campainha...⁷ De outro modo, Brecht propõe a capacidade de reflexão crítica do espectador, a partir de sua “reconhecibilidade” no sentido benjaminiano de despertar, para que ele se torne ativo na participação e na transformação da sociedade na luta de classes. Pois a mercadoria, ou seja, no centro da dialética entre imagem-fetiche e imagem-desejo, segundo Benjamin, ela tem seu lado de sonho e seu lado de despertar⁸.

O fato de Chico Buarque encenar seu drama num bordel já mostra de saída uma provocação satírica: ele espetaculariza o submundo do prostíbulo, partindo das margens suburbanas da cidade, e aponta para a escória. O teor crítico farsesco de “Ópera do Malandro” toma força nesta direção justamente quando o personagem Duran, dono do bordel, se torna o empresário de uma empresa de “fachada” em que as prostitutas são a principal mercadoria à venda “na fusão da legalidade e da marginalidade, entre as quais transitam vários tipos de malandro”⁹. Entende-se então a teatralidade de Chico Buarque duplamente transgressiva ao espectador burguês, levando a proposta brechtiana da “fábrica de ilusões” em seu sentido literal, para, de saída, causar um choque em busca de um despertar de sua situação social.

Aí, no deslocamento das periferias clandestinas e da prostituta como mercadoria para o “spotlight” do palco, é precisamente que a “Ópera” do Chico faz a passagem daquilo que se considerava a malandragem de “outros carnavais” à dos “malandros oficiais” da ordem do dia, o que, na letra da música resume-se claramente na figura mascarada do

malandro com aparato/de malandro oficial/
malandro candidato/ a malandro federal/

⁶ PEIXOTO, Fernando. *Brecht. Uma introdução ao teatro dialético*. São Paulo: Paz e Terra, 1981, p. 46.

⁷ Ibid., p. 47.

⁸ BUCK-MORSS, Susan. *Dialética do olhar: Walter Benjamin e o projeto das passagens*. Trad. Ana Luiza Andrade. BH: UFMG/SC: Editora Universitária Argos, 2002, p. 255.

⁹ RIBEIRO, Solange de Oliveira. *De Mendigos e Malandros*, 1999, p. 58.

malandro com retrato/ na coluna social/
 malandro com contrato/ com gravata e capital/
 que nunca se dá mal¹⁰

Percebe-se um desvendamento da antiga malandragem em seus disfarces mais óbrios, e, ao mesmo tempo, sob uma “nova” máscara que ressurge sob outros encobrimentos, o que agora se torna muito mais difícil de reconhecer por ser oficializada, por esconder-se entre “engravatados”, o que quer dizer, entre os poderes “institucionalizados”. No entanto, dos idos de 30, início de uma indústria nacional, com Vargas, época (como mencionamos) em que se passa o drama de Chico Buarque, transitando para as malandragens de hoje em dia, no pós-bolsonarismo de 2024, penso ser possível atualizar a força crítica de Chico Buarque justamente nesta aliança entre a farsa política e o drama teatral.

Historicamente, se na república recém saída da escravidão a força do governo se concentrava no poder agrícola, este Brasil do campo era então descartado para dar lugar à indústria. E em ambos os casos, ou seja, tanto nos anos 30 quanto atualmente, estes descartes se justificam por não servirem aos interesses das elites de poder; estas que hoje são famosas pelos seus três BBB, ao terem suas iniciais reconhecidas nas bancadas do Boi (agronegócio), da Bíblia (os evangélicos) e da Bala (os armamentistas). Porém, já na época do Getúlio, como bem o percebe Luiz Werneck Vianna na introdução à *Ópera*,

As elites do latifúndio em dissidência, este “Brasil Negro” é que portavam os papéis de condução política da imposição do moderno. O americanismo aqui surgirá como forma particular de salvação de todas as frações burguesas, inclusive da que perdeu em 30, e não como resultado do triunfo de uma concepção de mundo burguesa-progressista. O passado reverenciará o moderno, instalando-o, mas cobrando o pedágio da sua conservação. Entre nós também os vivos eram governados pelos mortos — Teresinha

¹⁰ BUARQUR, Chico. *Ópera do Malandro*, 1^a. Ed., São Paulo: Livraria Cultura Ed., 1978, p. 103.

Fernandes de Duran é filha do Sr. Duran e se casa com Max Overseas.¹¹

É nesta referência à “americanização” do Brasil com a vinda da indústria que se justifica a personagem Teresinha ter o seu vestido de noiva inteirinho feito de *nylon*, assim como as luvas de seu noivo, também feitas deste material industrial, ou seja, uma fibra que se extraí como um “novo” produto industrial utilizado para roupas íntimas de mulheres, lançando a última moda (“*dernier cri*”) e, inclusive, também muito usado para a fabricação de paraquedas, na falta da seda japonesa, durante a segunda guerra mundial.

Porém, salvo os sinais trocados dos poderes políticos dos respectivos setores agrícolas e industriais nos diferentes contextos históricos, a semelhança aos dias atuais vem de uma “política que antecederá a economia, e para melhor servi-la, não poderá dispensar a violência.”¹² É preciso lembrar aqui a linguagem violenta da peça de Chico Buarque, linguagem adequada ao contexto de “anos de chumbo” de tempos autoritários, que mantinha com mão de ferro o outro lado, a submissão servil de corpos dóceis, oferecidos à venda, ou seja, as “funcionárias d[est]ja empresa”, mulheres “que só dizem sim”, como na canção¹³.

Na trama principal do drama, o mandonismo de Duran e do chefe de polícia, o inspetor Chaves, só se supera pelo das mulheres Vitória e Teresinha que demonstram ter mais força de mando que seus próprios parceiros, manipulando-os para servirem aos próprios interesses. A força coletiva das funcionárias, apesar de se levantarem em passeata contra os patrões, acaba por “abandonar o sexo artesanal” para “todas amar em escala industrial.” Já Max Overseas traz com ele um “novo negócio” ilícito de lavagem de dinheiro para lucrar... E João Alegre (tradução do autor inglês John Gay) se torna personagem-diretor, interrompe e intervém nos mandos de direção dramática de Vitória e Duran, para improvisar “um fim” brechtiano, ao ser aplaudido pelas trabalhadoras, e em seguida anunciar a montagem de um novo cenário teatral, “um fabricão” que Teresinha dá o nome de

¹¹ Ibid., p. 8.

¹² Ibid., p. 9.

¹³ A canção é cantada pela prostituta: “Se acaso me quiseres, sou dessas mulheres que só dizem sim...” in *Ópera do Malandro*, 1978, p. 116.

MAXTERTEX, o que significaria então “ramificar” segundo Max Overseas, ao cumprir os sonhos de “juntarmos /esses capitais / para abrir um banco/ em Minas Gerais”¹⁴. Finda a antiga empresa, em sua fachada teatral- que, ao invés de vender sexo, passa agora, a vender muamba-, movem-se os palcos para dar lugar a uma nova ilusão. Ou seja, há uma mudança de cenário: das cenas fabricadas para sedução de corpos, o teatro passaria então, a encenar uma fábrica de artigos trazidos para vender mercadorias na clandestinidade. Ao entoar “Ai, meu deus do céu/me sinto tão feliz” o coro entra ironicamente no jogo teatral do “tão tradicional /padrão moderno/cristão e ocidental”¹⁵. Trocando em miúdos, os cenários dramáticos se produzem em função dos novos capitais financeiros... Então o espectador abre os olhos para ver a produção teatral como puro artifício...

Mais ainda, já no fim João Alegre reaparece no Epílogo do Epílogo entoando, e depois assobiando, batendo na caixinha de fósforos, a melodia de *Mac the Knife* de John Gay, na verdade a canção da morte do malandro... “O cadáver/do indigente/É evidente/ que morreu/E no entanto/ Ele se move/ como prova/o Galileu”¹⁶. O que quer dizer que, apesar de morto o malandro, a falsificação teatral “encena” as novas malandragens que continuam a mover o espírito do capital: ao matar o malandro desde o início, mesmo após tantos embustes, este tipo de “teatro” — que é a vida — ainda poderá iludir plateias, armando-se em novos cenários, golpe após golpe, uma farsa após a outra...

Entretanto, em uma época histórica pós-bolsonarista e pós-pandêmica de covid, o atual governo Lula luta contra a privatização das empresas estatais (com a exceção da Petrobrás, de maioria estatal) que, ao continuarem públicas, poderiam render dinheiro para matar a fome do povo novamente à beira da miséria, abandonado às custas do enorme enriquecimento de uma parcela pequena da população que adere à falsificação das vendas de madeiras e ao desmatamento das florestas (escondendo o aumento da mineração e matança de indígenas) de modo geral. Esta elite “malandra” que se disfarça sob as bancadas dos três BBB, a do Boi, a da Bíblia e a da Bala, como na ditadura se disfarçava sob o slogan “tradição,

¹⁴ Canta Max Overseas, *ibidem*, p. 183.

¹⁵ Canta Max Overseas, *ibidem*, p. 187.

¹⁶ Canta João Alegre, *ibidem*, p. 192.

família e propriedade”, favorece a onda do progressismo técnico virtual aliando desigualdade social à crescente capitalização da extrema direita internacional.

Resumindo: num nível mais “alto e sofisticado” de corrupção — “homens de bem” dissimulados em proprietários “engravatados” à frente de mega-empresas — hoje, como naqueles idos de 30, e subindo à impostura mais sutil de um nível ainda mais alto de poder, a mesma “prostituição” que colocava à venda um Brasil aos Estados Unidos nos inícios da era da globalização, se veste com uma “nova” cara de poder econômico, na era virtual: o poder político que nos ameaça, ao nos colocar à mercê das falsas vendas do capital financeiro internacional, desde uma corrida armamentista de grandes potências. Mas esse nível histórico, ao ser considerado em seu anacronismo, pode ser levado além, em sua proposta teatral brechtiana.

De fato, atualizar a espetacularização de um prostíbulo na malandragem dos anos 30 na ópera brechtiana de Chico Buarque em 1978 parece servir literal e alegoricamente a um intermezzo anacrônico histórico entre cenários ditoriais chegando até aos nossos dias pós-bolsonaristas; anacronismo que aproxima seu traço farsesco de um grande dramaturgo que não só colocou em cena o subúrbio brasileiro como também jogou magistralmente com a sexualidade teatral de seus atores e atrizes: Nelson Rodrigues. Em ambos os casos, esse teatro dizia respeito, antes de tudo, à mulher como grande atriz, ou melhor, como grande meretriz.¹⁷

Com efeito, a mulher serviu como uma máscara teatral rodriguiana, tanto como um disfarce patriarcal cuja opinião nunca foi considerada durante os anos de chumbo da ditadura de 64, assim como não era considerada a opinião de um público cerceado e assolapado por imagens falsas. Essa mulher também seria a grande falsária ou a grande meretriz que tão perfeitamente se encaixava à própria imagem da ditadura: tratava-se, em Nelson Rodrigues, e, como aqui propomos,

¹⁷ ANDRADE, Ana Luiza. *O voyeur Nelson Rodrigues e a teatralidade do sexo*. Florianópolis, n. 28, 1994, p. 171-172. Cito: “Em Vestido de Noiva” o véu da noiva, como a cortina mesma do teatro patriarcal, encobre ou descobre a virgindade feminina do desejo do palco, assim como a luz cirúrgica que penetra no corpo feminino nu, (a personagem Alaída é operada num plano de realidade da peça) se confunde à luz falocêntrica do palco do teatro. E mais importante: “O teatro, questionado em sua forma patriarcal institucionalizada pela burguesia, já disfarçado na mulher como tentação física (Antonin Artaud) usa os artifícios sedutores da linguagem cênica como a atriz/meretriz atrai e prende o olhar masculino por seus adereços, numa provocação espetacular.”

também em Chico Buarque, da prostituição de um governo que colocava no palco espetacularmente, a falsa imagem de um país. De fato, este país se mostrava como “milagre brasileiro” em imagens espetacularizadas e exportadas, enquanto por dentro era “pão bolorento”. Outra ironia: mesmo em lados políticos opositos, Chico Buarque assim como Nelson Rodrigues antes dele, foram dramaturgos censurados... O fato de a peça de Chico Buarque ter sido censurada, não por um motivo político, mas por um motivo erótico, poderia surpreender¹⁸ até aos intelectuais que atribuíam este tipo de censura à pouca leitura ou até à estupidez dos militares.

E mesmo essa não sendo razão para ser tão depressa descartada, não se pode negar quem lucra hoje com as exportações do “agrobusiness”, com as vendas das madeiras (do desmatamento da Amazônia) assim como com a compra de armas (para as guerras que os Estados Unidos financiam em outros países). Vendas essas, dentro de uma clandestinidade prostituída, sempre “mascaradas” ao se fazerem passar por “despercebidas” neste país, como quem “deixa a boiada passar”¹⁹ e por justificativas nunca transparentes. De forma que, analogamente ao país, enfeitavam-se as mulheres em cenários espetaculares para atrair o freguês, a atriz/meretriz vendendo-se ao apparentar ser “moça de bem” nos “mais discretos” idos de 30; essa que hoje é “mulher da vida”, mas transita com muita destreza e muita “classe” pelas altas rodas: ambos os casos convencem por estarem muito bem vestidas.

Vestindo o palco patriarcal: cenários civilizados/sifilizados

Impressiona, no entanto, a autoridade patriarcal de dominação em vigor durante o período de linha dura, o que transparece na peça de Chico Buarque, e o que já era colocado em questão nas peças de Nelson Rodrigues, numa via menos evidente. Ainda assim, pode-se dizer que num, como no outro caso, a ilusão de um sonho de luxo e de luzes se transformava na linguagem teatral brechtiana de grande atração ao mesmo tempo em que mostrava, com muita ironia, suas sujeiras

¹⁸ “Álbum de Família” de Nelson Rodrigues, escrita em 45, censurada em 46 e só estreou em 1967.

¹⁹ Em reunião fechada com os ministros, o então ministro bolsonarista da agricultura Ricardo Salles defende aproveitar momento para “passar a boiada e simplificar as normas”. Ver *Youtube poder 360*. 23/05/2020.

e mazelas. Por isso, é sintomático o diálogo logo no início de *Ópera* em que a prostituta Fichinha é abordada por Duran de modo humilhante quanto à saúde de seu corpo...E a nordestina confessa ter tido aos 17 anos, essas “doenças da vida” como “cancro mole, mula, sífilis e blenorragia...”²⁰. Estas ligações entre a origem das cidades, a saúde, as roupas e a prostituição se destacam em *Sobrados* e *Mucambos*, quando Gilberto Freyre traça as origens dos bordéis com o crescimento das cidades brasileiras num sistema patriarcal em que as mulheres eram “escravas de seus vestidos e das exterioridades, para mais facilmente tornar-se do homem a escrava”²¹. Freyre também discorre longamente sobre o alastramento da prostituição, ligando-o à falta de higiene e à disseminação das doenças:

as prostitutas que não só padeciam dos mesmos males das mulheres honestas de sobrados e de casas térreas como comunicavam à população masculina alguns dos mais terríveis males. Principalmente a syphillis: “Nenhuma lei policial as impede de copular quando infectadas de syphillis, exclamava no seu estudo o médico (...) ansioso por ver a “hygiene publica” triunfante na capital do que ainda era principalmente vasta “colônia de plantação”.

²²

A “sifilização” no Brasil, segundo Freyre, começou no Recife, em “mucambarias” com seus “sobrados-cortiços” e “sobrados-bordéis”, ocorrendo tanto entre portugueses quanto entre holandeses. E de lá cresceram sob “condições anti-higiênicas de habitação” espalhando-se para Minas, Salvador, Rio de Janeiro. E se já havia então a prostituição pública e a clandestina, as públicas sendo classificadas pela profissão exercida, como as consideradas “difíceis” (modistas, vendedoras de charuto, figuristas de teatro) e as “fáceis” ou “facílimas” (isoladas nos sobrados, ou casas aristocráticas e hotéis caros) todas cabiam de

²⁰ BUARQUE, Chico. *Op.cit.*, p. 30.

²¹ FREYRE, Gilberto. *Sobrados e Mucambos*, decadência do patriarcado rural no Brasil. SP: Global, 2004, p. 233.

²² Ibid., p. 415.

maneira geral nas três classes de prostitutas - as aristocráticas, ou as de ‘sobrado’, as de ‘sobradinho’, e a escória (casebres, palhoças, mucambos). As de luxo ou de “casas isoladas” desfilavam em “luzidios trens”, “carros de capota arreada” com cocheiro e lacaio, onde ostentavam vestidos, chapéus e sapatos de última moda”. E esta, que pode ser mais teatral ou espetacularizada, era enfim passada para as mulheres honestas mais mundanas²³.

Embora o som possa ironicamente evocar “civilização”, o que de imediato nos remete aos primórdios considerados por Freyre “civilizatórios”, com a referência à monocultura do açúcar, berço histórico pernambucano de que Freyre foi o principal disseminador, a palavra “syphillização” por ele empregada, se opõe radicalmente àquela, ao dizer respeito à doença venérea que contaminou como praga as “nauseabundas habitações” dos sobrados nos inícios da urbanização. Contrapostas a sifilização e a civilização, estas origens culturais arruinadas nas cidades evocam a dialética de Walter Benjamin que aponta para a barbárie cujo traço contrário é rastro constante e visível na luta cultural. Freyre reitera: “Foram muitos os sobrados que ainda novos, tiveram lá como em cidades mineiras e em Salvador e no Rio de Janeiro, seu sentido familial pervertido, sua condição cristã manchada por extremos de libertinagem.”²⁴ A barbárie patriarcal chega ao absurdo de usarem como remédio de males venéreos o mercúrio e também, como se não bastasse, “negrinhas virgens nas quais os fidalgos sifilizados limpassem o sangue”²⁵.

Quanto à construção teatral para um cenário de maior atração, lê-se nas *Passagens* de Walter Benjamin (significando as transições do século XIX para o XX) as referências sobre prostitutas relativas a limiares de sonho na arquitetura e nas suas máscaras, assim como nos vestidos, saias, ou disfarces, funcionando como os limiares entre palco e público, ou seja, limiares que se confundem às próprias cortinas do teatro, sua linguagem cênica. Benjamin seleciona citações pertinentes a estas questões em séries de fragmentos citados, como os dois que se seguem:

²³ Ibid., p. 276.

²⁴ Ibid., p. 276

²⁵ Ibid., p. 280.

“Como agrada ao homem”, diz Aragon, “manter-se na soleira da imaginação!” (*Paysan de Paris*, 1986). Não é apenas dos limiares destas portas fantásticas, mas dos limiares em geral, que os amantes, os amigos, adoram sugar as forças. As prostitutas, porém, amam os limiares das portas do sonho, - O limiar [*Schwelle*] deve ser rigorosamente diferenciado da fronteira [*Grenze*]. O limiar é uma zona. Mudança, transição, fluxo estão contidos na palavra *schwellen* (inchar, entumescer), e a etimologia não deve negligenciar estes significados. Por outro lado, é necessário delimitar o contexto tectônico e ceremonial imediato que deu à palavra o seu significado. Morada de sonho.²⁶

E outra, ainda:

Quanto às virtudes das mulheres, só tenho uma resposta para dar àqueles que me perguntam: ela se parece muito com as cortinas dos teatros, porque suas saias se levantam cada noite três vezes, e não uma. Comte Horace de Viel-Castel.²⁷

A escória: Geni

Há uma famosa prostituta num conto de Guy de Maupassant, a Geni, de “Bola de Sebo” (1880) que acaba dormindo com o inimigo ironicamente para salvar seus compatriotas, mas ainda assim continua a ser considerada escória²⁸. Não por acaso destaca-se Geni (apelido de Genival) na *Ópera*, entre as prostitutas de Chico Buarque e também, de mesmo nome numa das peças famosas de Nelson

²⁶ BENJAMIN, Walter. *Passagens* vol. II, ed. alemã Rolf Tiedeman, ed. brasileira Willy Bolle (org). Colaboração Olgária Matos. Trad. Irene Aron, Cleonice Paes Barreto Mourão e Patrícia de Freitas Camargo. Posfácio Willy Bolle e Olgária Matos. Belo Horizonte: Editora UFMG, 2018, p. 816.

²⁷ Ibid., p. 188.

²⁸ MAUPASSANT, Guy de. *Bola de Sebo*. Porto Alegre: Artes e Ofícios, 2011.

Rodrigues (*Toda Nudez será castigada*, 1965)²⁹: assim como “Bola de Sebo” de Maupassant, a Geni de *Toda Nudez será castigada* de Nelson Rodrigues suicida-se e deixa uma gravação, revelando que seu papel, no limiar entre os que pertencem à família e os que ficam fora dela, foi o de salvar a família de Herculano (o pai de família) Por sua vez, a Geni na *Ópera de Chico* é uma prostituta que , além travesti, atua , não por acaso, como uma figura intermediária (como é o caso da própria moldura do palco) entre as relações das prostitutas (trabalhadoras da empresa de Duran e Vitória) e de Chaves, o delegado corrupto, ironicamente representante da lei, e que, pode-se bem acrescentar, um perfeito representante atual do miliciano de hoje em dia. Ao cantar “Geni e o Zepelim”, a personagem cresce na denúncia de seu estigma e de sua dor, semelhante aos das outras Genis citadas:

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
 E de quem não tem mais nada
 Foi assim desde menina
 Das lésbicas, concubina
 Dos pederastas, amásio
 É a rainha dos detentos
 Das loucas, dos lazarentos
 Dos moleques de ginásio
 E também dá-se amiúde
 Aos velhinhos sem saúde
 E às viúvas sem porvir
 Ela é um poço de bondade
 E é por isso que a cidade
 Vive sempre a repetir

²⁹ RODRIGUES, Nelson. *Toda nudez será castigada*. Org. e Introdução Sábato Magaldi. *Nelson Rodrigues Teatro Completo Volume IV*. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 1990.

COM CORO

Joga pedra na Geni
Joga bosta na Geni
Ela é feita pra apanhar
Ela é feita pra cuspir
Ela dá pra qualquer um
Maldita Geni³⁰

A Geni do Chico, assim como a de Maupassant, se entrega ao dono do Zepelim para salvar seus companheiros. Assim também, a Geni de Nelson Rodrigues relata o seu drama por uma gravação que deixa para ser ouvida depois de morta ao Herculano assim como ao espectador, no que fica claro seu papel de vítima propiciatória. Mas a Geni do Chico, apesar de ter sua história igual às outras, é boa “malandra”, “nunca se dá mal”, assim como nenhuma de suas companheiras das ruas. Geni trai a confiança de Max e delata seu paradeiro aos inimigos. No entanto, contracenando com a dureza desta traição, há momentos de grande docura, como na canção de Lucia e Teresinha, as duas mulheres de Max.

Teresinha:

O meu amor
Tem um jeito manso que é só seu
E que me deixa louca
Quando me beija a boca
A minha pele fica arrepiada
E me beija com calma e fundo
Até minha alma se sentir beijada

Lúcia:

O meu amor

³⁰ BUARQUE, Chico. *Op. cit.*, p. 161.

Tem um jeito manso que é só seu
Que rouba os meus sentidos
Viola os meus ouvidos
Com tantos segredos
Lindos e indecentes
Depois brinca comigo
Ri do meu umbigo
E me crava os dentes

AS DUAS

Eu sou sua menina, viu?
Você é o meu rapaz
Meu corpo é testemunha
Do bem que ele me faz³¹

Apesar da rivalidade escondida que torna mais irônica a canção das duas em relação ao homem quedisputam, Max Overseas, o sentimento íntimo que elas cantam, é de amor e sensualidade. De fato, parte desta letra foi censurada, por ter sido considerada pornográfica e Chico Buarque chegou a mudar quatro versos que transcrevo a seguir. Teresinha é quem canta.

O meu amor
Tem um jeito manso que é só seu
De me fazer rodeios
De me beijar os seios
Me beijar o ventre
E me beijar o sexo
E o mundo sai rodando
E tudo vai ficando solto e desconexo³²

³¹ Ibid., p. 142

³² Ibid., p. 143

Os quatro últimos versos foram mudados e ficaram assim:

De me deixar em brasa
E de me beijar o corpo
Como se o meu corpo
fosse a sua casa³³

Percebe-se, no entanto, neste jogo entre dureza e docilidade destas últimas canções características culturais históricas patriarcais que também se diferenciam e se mesclam economicamente entre um Brasil agropecuário e um Brasil industrial. Desde as origens escravocratas já funcionava a dobra doce/dura simbólica, representante das transformações culturais de mercadorias, e daí também quanto produtos industriais. Se o doce se dobra à dureza da mão de ferro de uma política autoritária, no inverso da moeda, uma técnica dura se dociliza em fragmentos industriais, relativos às séries proliferantes da indústria capitalista³⁴. Daí Chico Buarque seguir um modelo cultural de “contrapunteo” que dramatiza dialeticamente civilização versus barbárie na releitura contestadora dos períodos ditoriais.. Na tese VII de “Sobre o conceito de história”, Walter Benjamin diz: “Nunca há um documento de cultura que não seja, ao mesmo tempo, um documento da barbárie. E assim como ele não está livre da barbárie, também não o está o processo de transmissão na qual ele passou de um vencedor a outro.”³⁵

Por fim, não há como negar que Chico Buarque retoma, no melhor sentido, a moderna dramaturgia brasileira, a exemplo de Nelson Rodrigues, Oswald De Andrade e muitos outros dramaturgos que abriram o palco, como diz o grande crítico de teatro Jacob Guinsburg, ao “folhetinesco e ao melodramático”. Assim como Nelson Rodrigues, sem dúvida, Chico Buarque, em *Ópera do Malandro*,

serve-se com incrível perícia do jogo entre o operístico e o

³³ Ibid., p. 142

³⁴ ANDRADE, Ana Luiza. *Outros perfis de Gilberto Freyre voltas duras/dóceis ao cotidiano dos brasileiros*. São Paulo: Nankin, 2007.

³⁵ BENJAMIN, Walter. Tese VII, in Lowy, Michael. *Walter Benjamin: aviso de incêndio. Uma leitura das teses “Sobre o conceito de história”*. Tradução das teses de Jeanne Marie Gagnebin e Marcos Lutz Müller. São Paulo: Boitempo, 2005, p. 70.

farsesco, entre o romantismo de açúcar concentrado e a brutalidade real do cotidiano, para mais uma vez, no folhetim, não só apresentar pela trama dos enganos, os enganos da trama.³⁶

REFERÊNCIAS

- ANDRADE, Ana Luiza. *Outros perfis de Gilberto Freyre voltas duras/dóceis ao cotidiano dos brasileiros*. São Paulo: Nankin, 2007.
- _____. O voyeur Nelson Rodrigues e a teatralidade do sexo. Florianópolis, n. 28. *Nelson Rodrigues*. Ed. Org. Ana Luiza Andrade. *Revista da Pós-Graduação em Literatura*, 1º. semestre 1994, p. 171-172.
- BENJAMIN, Walter. Tese VII, in Lowy, Michael. *Walter Benjamin: aviso de incêndio. Uma leitura das teses “Sobre o conceito de história”*. Tradução das teses de Jeanne Marie Gagnebin e Marcos Lutz Müller. São Paulo: Boitempo, 2005.
- _____. *Passagens* vol. II, ed. alemã Rolf Tiedeman, ed. brasileira Willy Bolle (org). Colaboração Olgária Matos. Trad. Irene Aron, Cleonice Paes Barreto Mourão e Patrícia de Freitas Camargo. Posfácio Willy Bolle e Olgária Matos. Belo Horizonte: Editora UFMG, 2018.
- BUARQUE, Chico. *Ópera do Malandro*, 1ª. Ed., São Paulo: Livraria Cultura Ed., 1978.
- BUCK-MORSS, Susan. *Dialética do olhar: Walter Benjamin e o projeto das passagens*. Trad. Ana Luiza Andrade. BH: UFMG/SC: Editora Universitária Argos, 2002.
- FREYRE, Gilberto. *Sobrados e Mucambos*, decadência do patriarcado rural no Brasil. SP: Global, 2004.
- GUINSBURG, Jacob. Nelson Rodrigues um folhetim de melodramas. Florianópolis, Introdução *Travessia 28 Nelson Rodrigues*. Ed. Org. Ana Luiza Andrade. *Revista de Pós-Graduação em Literatura*, 1º. Semestre, 1994, pp. 7-10.
- MAUPASSANT, Guy de. *Bola de Sebo*. Porto Alegre: Artes e Ofícios, 2011.

³⁶ GUINSBURG, Jacob. Nelson Rodrigues um folhetim de melodramas. *Travessia*, Florianópolis, n. 28, 1º. Semestre, 1994, p. 9.

- OLIVEIRA, Solange Ribeiro. *De mendigos e malandros*. Chico Buarque, Bertold Brecht, John Gay — uma leitura transcultural. Minas Gerais: Editora UFOP, 1999.
- PEIXOTO, Fernando. *Brecht. Uma introdução ao teatro dialético*. São Paulo: Paz e Terra, 1981.
- RODRIGUES, Nelson. *Toda nudez será castigada*. Org. e Introdução Sábato Magaldi. *Nelson Rodrigues Teatro Completo Volume IV*. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 1990.
- SANTOS, Claudia Regina. “Malandragem em questão: reflexão sobre “Ópera do Malandro” de Chico Buarque. 1998, 88f. Trabalho de Conclusão de Curso. Universidade Federal de Uberlândia, 1998.

Ana Luiza Andrade é professora titular aposentada em Literatura, da Universidade Federal de Santa Catarina. Escreveu *Osman Lins: Crítica e criação* (Hucitec, 1987) e *Outros perfis de Gilberto Freyre* (Nankin, 2006) entre muitos outros trabalhos. Foi líder do NEBEN (Núcleo de Estudos Benjaminianos da UFSC) e traduz o ultimo livro da filósofa Susan Buck-Morss, de quem já traduziu outros livros. E-mail: andradeufsc@gmail.com

A CENA DA CONTRADIÇÃO NO TEATRO DE CHICO BUARQUE: O GESTO DAS CANÇÕES

<http://dx.doi.org/10.11606/issn.2237-1184.v0i40p410-433>

Jé Oliveira

Nina Nussenzweig Hotimsky

RESUMO

Este artigo discute o trabalho dramatúrgico de Chico Buarque, e as relações que o autor tece entre canção e gesto. Para isso, são estudadas quatro canções de cena, *Sem Fantasia*, *Fortaleza*, *Gota d'Água* e *Pedaço de mim*, sendo uma de cada peça escrita por Chico: *Roda Viva*, *Calabar*, *Gota d'Água* e *Ópera do Malandro*. As canções são analisadas em seu contexto ficcional e em seus desdobramentos críticos a respeito da vida social brasileira.

PALAVRAS-CHAVE: Chico Buarque, dramaturgia, ditadura, teatro épico.

ABSTRACT

This article discusses Chico Buarque's dramaturgical work and the relation between song and gesture established by the author. Four songs from four different theatrical productions are analyzed: *Sem Fantasia* (Without any Fantasy) from the play *Roda Viva* (Round About); *Fortaleza* (Fortress) from *Calabar*; *Gota d'Água* (The last straw) a song that bears the same name as the play itself; and *Pedaço de mim* (A Piece of me) from *Ópera do Malandro* (The Scoundrel's Opera). The songs are analyzed within their fictional context and in their critical developments with respect to Brazilian social life.

KEYWORDS: Chico Buarque, dramaturgy, dictatorship, epic theatre.

Adramaturgia de Chico Buarque cumpre um papel fundamental no desenvolvimento de um teatro brasileiro politizado. Nas décadas de 1960 e 1970, durante a ditadura, Chico escreveu quatro peças adultas¹: *Roda Viva* (que estreia em 1968), *Calabar* (escrita em parceria com Ruy Guerra, publicada em livro em 1973 e censurada enquanto espetáculo), *Gota d'Água* (em colaboração com Paulo Pontes, data de 1975) e *Ópera do Malandro* (1978). Cada uma das obras possui especificidades, mas há aspectos que atravessam o trabalho dramatúrgico de Chico. Ele participa de uma geração (junto a grupos teatrais como Arena, Oficina, Opinião e os CPCs) que se inspira no teatro épico de Bertolt Brecht para colocar no palco questões da vida social no Brasil, e experimenta um teatro musical politizado brasileiro. Chico se aproxima de Brecht na predisposição para uma atitude dialética: faz parte de sua poética trabalhar com as contradições².

Neste breve artigo, a proposta é investigar a relação entre canção e cena no teatro de Chico Buarque. Para isso, foram selecionadas uma canção de cada peça. A ideia é estudar de que maneira a canção se expressa enquanto gesto, tanto na relação entre as personagens no contexto ficcional quanto em seus significados sociais mais amplos. Para isso, é preciso considerar a conjuntura de regime militar,

¹ Chico também trabalhou no musical infantil *Saltimbancos*, que estreou em 1977. Neste caso, entretanto, trata-se de uma adaptação da peça teatral de Sergio Bardotti e Luis Enríquez Bacalov. *Saltimbancos* mereceria uma análise à parte, mas esse estudo não cabe nos limites desse artigo.

² Esse texto partiu de uma provocação de nosso professor e orientador Sérgio de Carvalho, a quem agradecemos imensamente.

e as linhas de força históricas ligadas com a formação do Brasil: um país construído a partir de colonização e escravização, tensionado entre modernização e atraso.

1. *Sem Fantasia, em Roda Viva: lastro de verdade no cinismo do espetáculo*

Roda Viva é a primeira peça escrita por Chico Buarque. Ela acompanha a ascensão e queda de Benedito no universo da indústria televisiva e fonográfica. Benedito torna-se Ben Silver, ídolo do iê-iê-iê, e em seguida Benedito Lampião, cantor engajado alinhado às novas tendências do mercado. É por fim descartado, e substituído por sua namorada Juliana, que se torna ídola associada aos *hippies* (em versão apropriada pela indústria) e à Tropicália. A forma da peça é estruturada como um auto religioso, reforçando o tema da idolatria aos famosos. Benedito é conduzido à fama por um Anjo-produtor, e suas crises são causadas por um Capeta representante da mídia, que espalha fofocas sobre ele.

A canção *Sem Fantasia* aparece duas vezes ao longo da obra. Em um primeiro momento, é cantada por Juliana assim que seu namorado, Benedito, é alçado a “Ben Silver” pelo Anjo-Empresário, que o catequiza cantando o Credo “Creia na televisão”. Benedito acata o nome estrangeiro e anima-se frente à perspectiva da fama. Consulta Juliana sobre a novidade, mas a induz a entrar no jogo. Juliana responde cantando:

Vem, meu menino vadio
 Vem, sem mentir pra você
 Vem, mas vem sem fantasia
 Que da noite pro dia
 Você não vai crescer
 Vem, por favor não evites
 Meu amor, meus convites
 Minha dor, meus apelos
 Vou, te envolver nos cabelos
 Vem perde-te em meus braços
 Pelo amor de Deus

Vem que eu te quero fraco
 Vem que eu te quero tolo
 Vem que eu te quero todo meu (BUARQUE, 1968, p. 31-32).

Chico é muito reconhecido por suas canções amorosas. O eu lírico que convida um amante a vir “sem fantasia” concretiza um desejo que é partilhado por muitas pessoas: o de ser amado por quem se é, exatamente como se é. Venha fraco e tolo, mas todo meu, diz a namorada. Embora essa síntese poética tenha força de lidar com o sentimento amoroso dos mais diversos ouvintes, Chico a compôs brincando com um eu lírico fora dele — o artista já afirmou em diferentes entrevistas que esse é um dos prazeres de compor para teatro. É possível imergir na subjetividade da personagem para, na situação desse “outro” ficcional, expressar seus desejos e afetos. Juliana canta para Benedito em uma situação muito específica: quando ela vê seu amante vestir a fantasia de Ben Silver, crescer aos olhos das fãs, fazer-se de forte e de esperto em frente às câmeras de televisão.

Ao final de seu canto, “*Os dois abraçam-se mas o Povo os separa: saem todos; entram ANJO e CAPETA ao som de uma marchinha carnavalesca*” (BUARQUE, 1968, P. 32). O “Povo” mencionado pela rubrica é um coro, que ganhou forma a partir da encenação renomada de Zé Celso. Esse coro assume diferentes papéis coletivos ao longo de *Roda Viva* — fãs de Benedito, garotas-propaganda, esfarrapados clamando por comida³, adoradores do culto à televisão, entre outros. Em suas diferentes roupagens, não se trata do Povo revolucionário nutrido pelo nacional-popular, mas de um Povo que tem fome, e torna-se agente ou objeto de manipulação da indústria do espetáculo. É esse coletivo que afasta os amantes, interrompendo o lirismo do número musical *Sem Fantasia*.

Nesse mesmo movimento de atravessar a poesia amorosa, a marchinha mencionada pela rubrica vem para mostrar o trabalho conjunto do Anjo-empresário e do Capeta-mídia. Eles cantam sua velha amizade, e a capacidade de

³ Na primeira cena, o Povo clama também pela possibilidade de votar. A menção ao voto torna o Coro contraditório: não se trata de uma multidão apenas objetificada e manipulada. Provam ter consciência de sua situação material e política. Mais adiante, quando Ben torna-se Benedito Lampião, o coro aparece como “*agitadores (...) gritando slogans revolucionários e atirando panfletos na plateia; homens fardados tentam conter o movimento*”. (BUARQUE, 1968, p. 63). A rubrica indica a repressão a manifestações, tão intensa durante a ditadura. Mas o fato de esse coro de agitadores só aparecer quando a canção de protesto é mercantilizada — o que é concretizado pela criação de Benedito Lampião — insere uma camada de contradição na cena.

estar “sempre na onda”, enquanto os mortais vão ficando para trás (BUARQUE, 1968, p. 32). As duas personagens cômicas trabalham para consolidar o sucesso provisório de Ben Silver — o Anjo paga ao Capeta para ele noticiar o surgimento do novo astro. Ou seja: não há tempo para elaborar dúvidas em relação a transformar-se em Ben Silver, o mercado e a mídia já agem nessa direção. O tempo do amor romântico é atropelado pelo tempo da mercadoria.

Formalmente, é significativo que *Sem Fantasia* seja interrompido por outra sonoridade musical. A marchinha instaura comicidade e cinismo. Uma canção profunda é interrompida por um tema pasteurizado (embora ironicamente tenha sido composto pelo mesmo Chico). O canto do Anjo e do Capeta é propositalmente paródico, nada tem a ver com a melhor tradição das marchas de carnaval.

A segunda aparição de *Sem Fantasia* abre o segundo ato. Nesse ponto Ben Silver já possui uma legião de fãs. Mas quem entoa o contracanto é o próprio Benedito:

Ah, eu quero te dizer
 Que o instante de te ver
 Custou tanto penar
 Não vou me arrepender
 Só vim te convencer
 Que eu vim pra não morrer
 De tanto te esperar
 Eu quero te contar
 Das chuvas que apanhei
 Das noites que varei
 No escuro a te buscar
 Eu quero te mostrar
 As marcas que ganhei
 Nas lutas contra o rei
 Nas discussões com Deus
 E agora que cheguei
 Eu quero a recompensa
 Eu quero a prenda imensa

Dos carinhos teus (BUARQUE, 1968, p. 41-42).

Juliana responde com a primeira letra de *Sem Fantasia*, já exposta. A composição foi criada permitindo que os versos de Benedito e de Juliana possam ser cantados simultaneamente. O efeito musical é harmônico, mas o sentido da sobreposição das letras é contraditório. O astro em ascensão narra as aventuras que enfrentou para chegar aos braços da amada, enquanto ela segue desejando-o como um menino vadio — não como um herói que lutou contra o rei e discutiu com Deus. O casal lida com o desarranjo com a ação de amar-se, mas a rubrica indica novo corte brusco: “*o casal abraça-se até ser interrompido pela entrada súbita da câmera de TV, acompanhada pela musiquinha-prefixo*). VOZ — E estamos apresentando o sensacional programa “*O Artista na Intimidade*” (BUARQUE, 1968, p. 42).

Dessa vez, a interrupção ao gesto do abraço é feita sonoramente pela vinheta de um programa televisivo de fofocas. A “VOZ” invade o espaço de Benedito, pede dele uma mensagem às fãs e ordena até mesmo que ele apresente sua mãe, já falecida (BUARQUE, 1968, p. 43). A indicação de que as perguntas são feitas por uma “VOZ” (ao invés do nome de uma personagem) e a rubrica de entrada e saída da Câmera de TV indicam que o corte ao número amoroso de *Sem Fantasia* (em sua versão mais brilhante, já com a adição do contracanto) era feito da maneira mais objetificada possível. A VOZ talvez entrasse em *off*, e a câmera possivelmente era manipulada por um ator ou atriz que não revelava o semblante por trás das lentes. Não é uma pessoa que interrompe o dueto, é a entidade “Televisão” — um dos rostos possíveis do mundo da mercadoria à época.

Carlos Castilho, diretor musical da montagem de 1968, escreve no programa:

Roda Viva é texto e espetáculo nascidos na Música como é posta na televisão, nos termos em que ela se apresenta como mercadoria(...). Daí a necessidade de uma estrutura musical calcada no sucesso do momento, nas formas musicais da moda, no que está acontecendo no mercado do disco que é

para onde se escoam todos os sons da televisão e onde se consolidam os lucros. A linha de composição de canções específicas, as que definem determinados personagens são baseadas nos últimos sucessos, não sendo necessário discriminá-los, pois fica bem claro ao público.

A beleza e o lirismo da canção *Sem Fantasia* dissolvem-se respectivamente em um pastiche dos últimos sucessos e em uma “musiquinha-prefixo” (vale notar o diminutivo). Analogamente, o sentimento mais profundo de amor — daquele que ama sem exigir que o outro se transforme — parece não ter espaço em um mundo dominado pela mercadoria.

Por outro lado, se a peça fosse formada apenas por paródias das formas musicais da moda, não haveria espaço para a dor. Não perceberíamos o custo subjetivo de Benedito transformar-se em produto, e nem a tristeza de toda uma sociedade sujeitar-se aos deuses do mercado. A crítica presente em *Roda Viva* depende da materialização em forma artística do sentimento do que se perde ao aderir inteiramente ao espetáculo. Para isso existem as canções *Sem Fantasia* e a própria canção que nomeia o espetáculo, *Roda Viva*.

2. Fortaleza, em *Calabar*: o avesso das maravilhas

A peça *Calabar — o elogio da traição*, escrita por Chico e Ruy Guerra, foi ensaiada em 1973 sob direção de Fernando Peixoto e censurada às vésperas da estreia. Uma nova encenação só chegou ao público em 1980. O processo censório, que atropelou as etapas oficialmente previstas e causou grande prejuízo aos produtores, entrou para a história de silenciamentos violentos realizados pela ditadura no início da década de 1970 no Brasil.

O enredo é baseado em fatos históricos. Domingos Fernandes Calabar viveu em Pernambuco no século XVII, e aliou-se aos holandeses em luta contra portugueses. Calabar passou a figurar no discurso historiográfico oficial como traidor. Mas trair os colonizadores portugueses seria trair a pátria? Esse debate é retomado por sua força de atualidade após o golpe. A partir de 1968, com a organização da luta armada, muitos foram os guerrilheiros taxados de traidores e

executados pelos militares. Sua suposta traição era a de lutar contra um regime autoritário. A ideia de fazer um “elogio da traição” traça intertextualidade com a obra *Elogio da loucura*, de Erasmo de Roterdão. O ponto de partida da peça já é negativo: fazer um elogio a uma palavra que parece indefensável.

Apesar de estar no título da obra, Calabar surge em cena apenas à meia luz, para ser executado. Quem estrutura a peça é a personagem Bárbara, viúva de Calabar, aquela que se mantém viva e se pergunta o porquê. Para ampliar as frentes em que a traição é tematizada, Bárbara se envolve amorosamente com a prostituta Anna de Amsterdam e com Sebastião de Souto — o homem responsável pela emboscada em que Calabar foi preso.

Iremos analisar *Fortaleza*, solo cantado por Bárbara após Souto ser morto. Nesse ponto da peça, os holandeses dominaram Pernambuco e o poder está com Maurício de Nassau. Apesar de uma suposta paz ter se estabelecido, Souto não é bem visto no Recife, por ter favorecido os portugueses nas batalhas do passado. Souto enlouquece, e mesmo com as tentativas de Bárbara para proteger o amante, ele acaba morto por soldados holandeses. Anna de Amsterdam tenta consolar Bárbara com palavras e canções.

Se o canto é insuficiente, passa-se ao gesto: “*Anna paramenta Bárbara auxiliada por algumas escravas⁴ negras*”. O grupo penteia, maquia e veste a viúva. A presença das mulheres escravizadas gera contradições imensas. Anna trabalha como prostituta, Bárbara é descrita como mameluca e o próprio Calabar não era branco⁵. O que justifica a presença de mulheres submetidas a trabalho escravo para arrumar Bárbara? O quadro formava talvez uma imagem alegórica do Brasil, forjado com escravização e etnocídio.

Na hora de escolher um tecido, Anna dispensa o amarelo, cor associada à bandeira brasileira, e opta pelo vermelho, “mais alegre” (BUARQUE; GUERRA, 1974, p. 82). O vermelho, além de remeter à sensualidade (sempre forte nas colocações de Anna), é cor ligada às esquerdas. Assim, a paramentação de Bárbara,

⁴ Hoje usamos o termo “escravizadas”, para não naturalizar a condição da escravização de pessoas africanas durante a colonização do Brasil. A peça foi escrita antes de esse debate em torno das palavras “escravo” e “escravizado” ganhar força; os autores ainda utilizam o termo “escravas”.

⁵ Chico afirmou em entrevista que havia dúvidas sobre a identidade étnica do Calabar histórico (BUARQUE; GUERRA, 1973, p. 23).

além de procurar devolver a ela a vivacidade e o erotismo, parece fazê-la uma representante da luta política.

A ausência de solidariedade de Anna e Bárbara para com as mulheres escravizadas, no entanto, gera um ruído ensurdecedor. Mais cedo na peça, Bárbara critica o guerreiro Henrique Dias por não acudir seu amigo Calabar na hora da execução. Dias era um homem negro que lutava ao lado dos brancos portugueses: Bárbara o questiona, lembrando seus pais e companheiros escravizados por aqueles mesmos brancos (BUARQUE, GUERRA, 1974, p. 38). Essa cena atesta duas coisas: por um lado, a indignação da personagem em relação aos processos de escravização. Por outro, a atenção dos autores ao tema, gritante no contexto ficcional do Recife no século XVII, gritante na década de 1970 e no Brasil de hoje. Mesmo assim, lá está a presença silenciosa das mulheres escravizadas convocadas por Anna. E no momento da paramentação, isso não passa ao plano consciente como um problema: Bárbara não questiona Anna, tampouco conversa com as duas mulheres que a penteiam. Anna se dirige às duas mulheres apenas com ordens: “Me dá aí uns alfinetes (...) Escova desse jeito” (BUARQUE, GUERRA, 1974, p. 81-2). Nada é dito sobre o tema da escravidão, sua presença é física e gestual. A contradição mais dolorida está corporificada na cena: não resolvemos a herança escravocrata e queremos fazer a revolução? Essa crítica às esquerdas só poderia ter vindo de artistas que, ao longo de sua trajetória, não têm receio de constatar derrotas e impasses.

Ao compor uma paramentação (termo presente na rubrica), os dramaturgos provavelmente se inspiraram em uma cena de *A vida de Galileu*, de Brecht. Nessa cena, conforme um Cardeal é paramentado Papa, ele abandona a tolerância para com os estudos de Galileu e concorda em ameaçá-lo com instrumentos de tortura (BRECHT, 1991, p. 146 - 149). Ao ser vestido, o personagem tem seu papel social transformado.

No caso de Bárbara, a personagem se mostra desatenta durante a paramentação. Ela diz não conseguir esquecer, e não querer nada. Não assume a vitalidade erótica ou política que se esperaria dela. “Num gesto de desespero, Anna desmancha o penteado de Bárbara. Em seguida recomeça a penteá-lo, dispensando as escravas. Bárbara começa a cantar *Fortaleza* (BUARQUE, GUERRA, 1974, p. 83)”: A letra da canção é a seguinte:

A minha tristeza não é feita de angústias
A minha tristeza não é feita de angústias
A minha surpresa
A minha surpresa é só feita de fatos
De sangue nos olhos e lama nos sapatos
Minha fortaleza
Minha fortaleza é de um silêncio infame
Bastando a si mesma, retendo o derrame
A minha represa

Através da canção, Bárbara manifesta sua tristeza, e descreve um cenário de luta (sangue nos olhos e lama nos sapatos) que um ouvinte da época provavelmente relacionaria com a guerrilha que estava sendo então massacrada. Desde 1972 o exército combateu em Araguaia — a luta em região rural justifica a atualidade da imagem da lama, que não se restringe às lutas do Calabar histórico no século XVII. A constatação de um silêncio infame é amplamente tematizada na peça — basta lembrarmos da canção *Cala a boca, Bárbara*, primeira cantada pela personagem. No imperativo de calar a amada de um preso político, ecoa o nome do suposto traidor — CALA a boca Bárbara: CALABAR (MENESES, 1982, p. 179). Há também a cena em que Bárbara acusa os amigos de Calabar, incapazes de ajudá-lo, e faz menção à imagem dos três macaquinhas — surdo, cego e mudo. Meneses ainda lembra que 1973 é o ano de *Cálice* — ano em que a canção de Chico e Gilberto Gil foi calada em público pela repressão, deixando nítido o imperativo “cale-se” que os artistas criticavam. E embora os autores não pudessem ter certeza disso, *Calabar* foi censurado — a vida social sob ditadura estava repleta de silêncios infames.

Mas de onde vem a imagem do título, “fortaleza”? É possível relacionar essa canção e o marco, estrutura poética comum no Nordeste. Presente na oralidade da poesia popular cantada e na literatura de cordel, o marco é a exaltação de imaginárias fortalezas (ou marcos) do artista. Em suas formas orais, o marco homenageava a cidade do cantador; no folheto impresso, passou a enaltecer a

qualidade de versejar do autor (SANTOS, 2011). Os marcos por vezes eram uma peleja estabelecida entre dois cantadores - semelhante ao repente e às batalhas de rap. Mesmo quando enunciado por apenas um autor, a estrutura do marco incluía uma “deixa”: “a deixa seria a lacuna do poema deixada pelo autor. O poeta que aparecer depois dele e quiser derrubar seu marco, sua poesia, terá que buscar em seu folheto uma fissura” (SANTOS, 2011, p. 12). Ou seja: o autor que escreve sozinho sabe que outro rimador poderá partir de suas rimas para derrubá-lo.

A fortaleza de Bárbara retém o derrame - a personagem traz a imagem de uma represa. Há duas possíveis interpretações para isso. Em sua primeira canção, no início da peça, Bárbara narra como Calabar percorreu seus rios, e conhece seus segredos:

Onde guardo o meu prazer
 Em que pântanos beber
 As vazantes
 As correntes (BUARQUE, GUERRA, 1974, p. 5).

As águas dos rios são aproximadas das águas do corpo da mulher. O mesmo guerrilheiro que conhecia o território da batalha comprehendia os caminhos para o prazer de Bárbara. Seu amor por ele envolvia a dimensão íntima e a admiração política. Quando, próximo ao final da peça, Calabar e Souto foram mortos, também o corpo de Bárbara é tolhido, represado, controlado. O corpo erótico e o político estão sob repressão — como mostra Adélia de Meneses (1982) ao analisar outras “canções de repressão” de Chico Buarque.

A imagem da represa também está ligada ao tempo histórico. Os militares no poder investiram na construção de hidrelétricas, causando a expulsão de pessoas de suas casas, prejuízos sociais e ambientais gigantescos, e aumento da dívida externa. Terminar a canção com “a minha represa” talvez tenha sido a maneira do compositor marcar sua “deixa”. Outro cantador poderia rimar em resposta sobre o represamento de rios e, metaforicamente, sobre o represamento de movimentos sociais que ocorria à época.

Em *Calabar*, não aparece um cantador para responder. Bárbara entoa sozinha a sua Fortaleza. Se o marco no Nordeste é feito de exaltação de maravilhas

e autoelogio do cantador, aqui não há nada a celebrar: trata-se de uma anti-exaltação. É verdade que o contexto social que faz nascer o marco é cheio de dificuldades: “Essas construções poéticas da abundância transportam-nos para um mundo fantástico, um mundo de beleza e de riqueza, um mundo muito diferente do que o próprio poeta está acostumado a ver e, talvez por isso mesmo, idealizado nesses versos” (SANTOS, 2011, p. 8). Chico e Guerra provavelmente estudaram essa manifestação poética do Nordeste, território em que se passa *Calabar*. Mas optaram pelo caminho oposto: frente ao terror, não criaram mundos ideais com sua poesia. Em um caminho mais próximo daquele apontado por Brecht em seu teatro dialético, compuseram um teatro do negativo, da crítica, do não ideal.

Bárbara desconfia de heroísmos. Após cantar *Fortaleza*, constata: “Holandeses, portugueses, não valia a pena ter morrido por nada disso” (BUARQUE, GUERRA, 1974, p. 85). Esse era um dilema para pessoas identificadas com a esquerda à época: a opção da guerrilha empilhava corpos mortos, representados em cena por bonecos do tamanho dos atores. Mas se não valia a pena morrer, pelo que valeria seguir vivendo? Para Meneses (p. 177-8), os autores “tratam do problema do intelectual participante, nos seus impasses e indefinições, dilacerado entre o imobilismo dos três macaquinhas de marfim, cego, surdo e mudo diante do morto, e a alternativa da luta armada”.

Mas Bárbara tem como última tarefa anunciar algum horizonte utópico. Talvez essa fosse a principal função de sua torta paramentação. Diz ela: “um dia este país há de ser independente (...). Mas isso requer muito traidor. Muito *Calabar*. E não basta enforcar, retalihar, picar... *Calabar* não morre. *Calabar* é *Cobra de Vidro* (p. 90)”. O coro endossa a estranha canção de protesto *Cobra de vidro*, que descreve os estilhaços do guerrilheiro. A metáfora é a do lagarto *Cobra de Vidro*, que após cortado em mil pedaços se refaz. E em 1973 a luta estava cortada em muitos pedaços. Os autores elegem uma forma poética do Nordeste (o marco) e um animal da mesma região⁶. Mas o fazem com melancolia, algo diferente das expressões do nacional-popular em momentos históricos menos doloridos.

⁶ Sérgio Buarque de Holanda publicou na década de 1940 um livro de críticas com o nome *Cobra de Vidro*. Retomar esse animal como metáfora foi provavelmente uma homenagem de Chico Buarque e Ruy Guerra a Sérgio, que os ajudou na etapa da pesquisa histórica que antecedeu a escrita da peça *Calabar*.

Fica *Fortaleza* como a canção que reserva a legítima dor. Assim como em *Roda Viva*, a música em relação com a cena pode vir como ácida ironia, mas também aparece para expressar a subjetividade daqueles que sofrem as consequências de viver no Brasil. O estrago frente ao mundo da mercadoria, a banalização da morte para os corpos mais diretamente atingidos pelos processos coloniais.

3. *Gota D'Água*: o pingo da canção que transborda em ameaça póstuma

A peça *Gota D'Água: Uma tragédia brasileira* foi encenada pela primeira vez em 1975. O título do espetáculo é retirado da canção homônima que cumpre a função de síntese de um aspecto determinante para o debate que a peça busca formalizar: a condição fragilizada em que se encontra parte do povo brasileiro perante o grande capital. Em paralelo, visa também, em tom ameaçador, alertar para um possível limite social que se aproxima do transbordamento.

Inspirada na tragédia *Medeia*, de Eurípedes, *Gota D'Água* traz como personagem principal Joana, mulher madura, sofrida, moradora de um conjunto habitacional. Jasão, seu ex-marido, é um jovem vigoroso, sambista que desponta para o sucesso com a composição da canção que batiza a peça. Ele está noivo de Alma, mais jovem que a ex-esposa e filha de Creonte, corruptor por excelência e o detentor do poder econômico e das casas da Vila do Meio-dia, local onde antes morou com Joana e os filhos.

A primeira aparição de vestígios da canção no contexto da peça ocorre na primeira entrada das personagens Alma e Jasão. Após divergências acerca da quantidade e estilo da mobília da casa, ganhada do novo sogro, onde residirá o jovem casal, Jasão esboça uma reação de descontentamento com a sua nova condição de classe, fruto do casamento com a herdeira do dono do conjunto habitacional em que antes morava. Nesta nova condição da personagem existe um grau de crueldade que talvez passe despercebido para um olhar primeiro: Jasão se tornará, via casamento com Alma, também dono das casas em que outrora morou com Joana e os filhos, local onde residem todas as suas amizades e raízes de classe. Assim, de ex-inquilino endividado, de uma só vez, passará da condição de oprimido

para opressor e dono das moradias dos seus então companheiros de estrato social, condição que inclui a sua ex-mulher. Dessa forma, a junção dos jovens cumpre a função de metaforizar também a união de classes, nesta chave o casamento é tratado como uma espécie de moeda de troca e agente pacificador na manutenção das desigualdades. Jasão parece ter conhecimento das premissas de sua ação e de possíveis consequências desta operação; ao finalizar um diálogo com Alma, avisa acerca do eminente conflito:

Deixa em paz meu coração

Que ele é u copo até aqui de mágoa

E qualquer desatenção, faça não

Pode ser a gota d'água (BUARQUE, PONTES. Rio de Janeiro, 2014, p.46)

O segundo momento em que a canção *Gota d'água* surge é após um diálogo entre Jasão e Creonte, deixando nítido o quanto o casamento é de fato uma moeda de troca entre os dois. Jasão entra com sua vivência de homem do povo, pertencimento social e Creonte, por sua vez, como barganha, oferece a possibilidade de ascensão, privilégios e superioridade de classe. No centro desta cena existe uma cadeira que pertence a Creonte, uma espécie de trono que simboliza o poder da personagem e suas posses. Após hesitar brevemente, sentado na cadeira, Jasão toma conhecimento de algumas condições para que se efetive como herdeiro do sogro. Uma delas é que Jasão, justamente, sirva de mediador de conflitos entre Mestre Egeu (personagem com rastro político e organização coletiva), Joana e Creonte. O proprietário do conjunto habitacional tem se aborrecido com as reivindicações de melhorias nas condições das casas, bem como com as queixas coletivas organizadas por Egeu acerca dos altos juros que os inquilinos da Vila, já endividados, precisam pagar. Jasão aceita cumprir esse papel intencionando amenizar o conflito.

Interessante notar que Mestre Egeu (compadre de Jasão e Joana), que possui um passado de militância com movimentações grevistas, aposentado e então presidente da Associação dos moradores da Vila do Meio-dia, conserta um rádio antigo, em uma oficina que, segundo Jasão, precisa ser modernizada com o auxílio de um empréstimo tomado de um banco. No momento em que aceita ser

“muleque de recado” entre Creonte e Mestre Egeu, Jasão se torna uma espécie de pelego, “aquele que no mundo do trabalho operário é encarregado de anestesiar o domínio do patrão sobre o empregado” (VIZEU, 2014). Quando Jasão oferece sua atuação no sentido de amaciar o impacto das prestações devidas a Creonte, o rádio de Egeu toca *Gota D’água*, fazendo surgir uma espécie de comentário poético do adensamento do conflito social e de classe que a essa altura do espetáculo já está anunciado: Jasão abandonará e trairá, de fato, não apenas sua ex-esposa, mas também, a reboque, sua classe e raíz social. Na cena seguinte, ouve-se uma voz em off: “Escuta! É o samba do Jasão!” (BUARQUE, PONTES, 2014, p. 57). Subentende-se que as demais personagens da Vila do Meio-dia estão sintonizadas na mesma estação de rádio que Egeu, e ouvem *Gota d’Água*, o que demonstra o tamanho do sucesso da canção.

NENÊ, começa a cantar; em seguida, uma a uma, todas cantam o samba; vão cantando [...] no fundo do palco vai aparecendo JOANA, vestida de negro, em silêncio, lentamente, os ombros caídos, deprimida, mas com o rosto altivo e os olhos faiscando (BUARQUE; PONTES, 2014, p.57).

Nessa primeira entrada em cena de Joana, a dramaturgia, com o auxílio da canção que toca no rádio, já anuncia a adesão de grande parte dos moradores da Vila do Meio-dia ao sucesso do samba composto por Jasão. De modo simbólico é como se naquele momento tomassem o partido dele, em detrimento do apoio solidário à dor de Joana.

A última aparição apoteótica da canção *Gota d’água* se dá no fim do espetáculo, fechando não apenas o enredo da trama, mas também revelando as camadas dialéticas e abrindo possibilidades de entendimentos mais amplas, ganhando sentido social, público e não apenas conjugal, privado, com ressentimento passional. Joana a essa altura já perdeu a maioria das âncoras coletivas: abandonada pelo marido, endividada, com ordem de despejo e duas crianças nos braços, os únicos apoios que ainda possui é a amizade de Mestre Egeu e Corina, bem como a fé nos Orixás que são invocados no decorrer da obra.

Após a comunidade em peso reivindicar melhores condições de pagamento das prestações e Creonte oferecer concessões mais ou menos embusteiras (VIZEU, 2014), ele acaba por convidar para a festa de casamento da filha as então amigas de Joana. Obviamente o convite não se deve à solidariedade desinteressada. A presença das amigas na celebração não serve apenas como testemunha da união de classe e ascensão social de Jasão, e sim, sobretudo, materializa o símbolo de adesão ao poder e conciliação de classe, uma vez que as amigas também são convidadas a disponibilizarem força de trabalho para a confecção dos quitutes da festa da concordância. Após esse acontecimento, vemos Joana de costas, como modo de materializar o sentimento de abandono e solidão, evidenciando que do ponto de vista social uma parte do apoio coletivo que ela possuía como fortalecimento e engajamento acaba de ruir. É o fim da possibilidade de resistência coletiva, a perda das últimas âncoras afetivas e sociais que ainda tinha, a interdição de qualquer solidariedade possível, seja de classe ou gênero.

Após cometer infanticídio dos dois filhos que teve com Jasão e suicidar-se, Joana deixa a cena e atrás de si um rastro de dor, fruto da inconciliação de classes. Por sua vez, Egeu e Corina, resistências e amizades imprescindíveis para a protagonista, adentram o desfecho da festa da aceitação, cantando a canção *Gota D'água* e levando nos braços os cadáveres de Joana e os filhos, que passam a também cantar a canção e fazem ecoar, deste modo, acusações aos convivas. Este póstumo depoimento cantado acusa todas as pessoas ali presentes “de conivência criminosa. Uma espécie de autoacusação (todos os personagens cantam) que compõe também o desfecho da festa” (VIZEU, 2014).

Pois bem, se entendermos o contexto político em que estamos como um dos resultados de um projeto econômico que se esgotou (projeto que trouxe poucos, mas significativos e inegáveis avanços que minimizaram as desimetrias da sociedade brasileira), *Gota D'Água*, a peça, e *Gota d'água*, a canção, se atualizam como um retrato e uma analogia muito interessantes. Nessa chave, Joana estaria para o povo pobre, e preto, sobretudo das periferias, assim como Jasão está para quem, recebendo e almejando a oportunidade de se tornar instrumento e agente da Elite-Creonte, abandona o seu território de origem agindo, a um só tempo, de forma cruel e covarde.

Seguindo as pistas desta formulação, nos interessa explicitar a possibilidade de ampliação e adensamento do entendimento da função da canção *Gota D'água* na dramaturgia quando cantada em coro. Ganha-se assim um viés público que realiza a transição do que poderia ser em uma primeira vista apenas uma canção sobre um ressentimento amoroso, para uma ampla análise de conjuntura das condições exploratórias a que está submetida uma ampla camada do povo brasileiro. É uma coletividade que representa o povo e que canta e ameaça ao mesmo tempo, buscando adesão e apoio para um possível revide e finalização das gotas e jorros de sangue que alimentam as festas das conciliações:

Já lhe dei meu corpo, minha alegria
Já estanquei meu sangue quando fervia
Olha a voz que me resta
Olha a veia que salta
Olha a gota que falta
Pro desfecho da festa
Por favor
Deixa em paz meu coração
Que ele é u copo até aqui de mágoa
E qualquer desatenção, faça não
Pode ser a gota d'água (BUARQUE, Chico. 2000, p. 220. Grifo nosso).

4. Pedaço de mim, na Ópera do Malandro: mortalha do amor

A *Ópera do Malandro* estreou no Rio de Janeiro em 1978. Chico escreveu a peça inspirado na *Ópera dos Três Vinténs* (1928), de Brecht e Kurt Weill, por sua vez inspirada na *Ópera dos Mendigos* (1728) de John Gay. Ambos os modelos foram estudados no processo de escrita de Chico. O autor aclimata a sua Ópera no Rio de Janeiro da década de 1940. O programa do espetáculo *A Ópera do Malandro* contava com um texto de Luiz Werneck Vianna, professor que auxiliou a equipe durante a escrita.

Vianna deixa nítido que o debate central da peça é econômico e político. Ele aproxima o Brasil de 1945 (época em que se passa o enredo) ao Brasil de 1978. Ambos são momentos de ajuste de contas com o regime autoritário e tentativa de transição para uma democracia. Ele observa que em 1978 “subsistem setores burgueses tradicionais e pré-capitalistas, de reduzida significação econômica mas com expressivo peso político” (VIANNA in BUARQUE, 1978, p. 13). Na *Ópera*, a personagem Duran, dono de prostíbulo e usurário, se enquadra nesse tipo de burguesia. Também Max Overseas, o malandro, realiza atividades de contrabando tecendo relações de trabalho pré-capitalistas.

Teresinha, filha de Duran que se casa com Max, é a personagem que busca a modernização. Ainda segundo Vianna, Teresinha “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” (VIANNA in BUARQUE, 1978, p. 14). Mas elites arcaicas seguiam com o poder: “O passado reverenciará o moderno, instalando-o, mas cobrando o pedágio da sua conservação. Entre nós também os vivos seriam governados pelos mortos — Teresinha Fernandes de Duran é filha do Sr. Duran e se casa com Max Overseas” (VIANNA in BUARQUE, 1978, p. 8).

O texto no programa da peça explicitava certo grau de alegorização. Teresinha não é apenas uma mulher apaixonada, ela é a expressão de novos movimentos na economia. Quando rompe com seus pais, ela afirma: “Max e eu entramos de peito aberto na era industrial. Adeus, mamãe” (BUARQUE, 1978, p. 88). O casamento proibido não se encerra em um melodrama, trata-se de um bom negócio.

Duran decide matar o malandro, mas o inspetor Chaves — para quem oferece empréstimos — é amigo e sócio de Max. Por isso, dinheiro não basta para encomendar um assassinato. Duran cria um plano. Organiza as funcionárias do prostíbulo para uma passeata; ordena que protestem contra a corrupção da polícia e a desordem do crime, o que prejudicaria Chaves. E diz ao policial que só irá parar a passeata se Max for morto.

Uma das ações constantes na *Ópera* é a de negociar. Duran negocia a dívida de Chaves, sua esposa Vitória negocia com a funcionária do prostíbulo a porcentagem dos ganhos, Geni (funcionária de Max) negocia com Vitória o valor de

um perfume, e assim por diante até o final da peça — quando o que se negocia é a vida ou a morte do malandro.

Se a questão econômica é tão explícita, como explicar a canção lírica *Pedaço de mim*? Ela é cantada próximo ao final da peça, quando o malandro já foi preso pela segunda vez, e está jurado de morte. Teresinha visita-o na cadeia, e Max pensa que ela irá libertá-lo, mas não se trata disso: ela vem coletar assinaturas que viabilizem a continuidade dos negócios após a morte do malandro. Enquanto Max fugia das ameaças de morte vindas de Duran e Chaves, a noiva transformou os contrabandos do malandro em uma firma de importações. Parte dessa modernização passava por uma nova estrutura burocrática e financeira, em que não bastavam acordos apalavrados, era preciso ter papéis assinados.

Os dois dialogam, mas cada um está em um registro diferente. Teresinha está excitada com o progresso da MAXTERTEX Limitada; Max se prepara para morrer:

TERESINHA – Bom, não é para te consolar, mas quem hoje te condena à morte tá condenado pra depois de amanhã. Papai, inspetor Chaves, a Lapa, as falcatrucas, todo esse mundo já tá morto e caindo aos pedaços.

MAX – É, isso não me consola muito não. Tô com medo. (...)

TERESINHA – Você devia se orgulhar, Max, porque nisso tudo tem um pedaço de teu nome e um pouquinho do seu espírito...

MAX – Que se foda o meu espírito. Quem tá com medo é meu corpo. (BUARQUE, 1978, p. 169 - 170)

A conversa escala, com Teresinha animada com o futuro silêncio da multidão, que estará seduzida. E Max escatológico, protestando contra a interrupção de um corpo ainda produzindo saliva, esperma e merda. Eis que ambos concordam: está na hora. E cantam:

TERESINHA

Oh, pedaço de mim

Oh, metade afastada de mim

Leva o teu olhar
Que a saudade é o pior tormento
É pior do que o esquecimento
É pior do que se entrevar

MAX

Oh, pedaço de mim
Oh, metade exilada de mim
Leva os teus sinais
Que a saudade dói como um barco
Que aos poucos descreve um arco
E evita atracar no cais

TERESINHA

Oh, pedaço de mim
Oh, metade arrancada de mim
Leva o vulto teu
Que a saudade é o revés de um parto
A saudade é arrumar o quarto
Do filho que já morreu

MAX

Oh, pedaço de mim
Oh, metade amputada de mim
Leva o que há de ti
Que a saudade dói latejada
É assim como uma fisgada
No membro que já perdi

OS DOIS

Oh, pedaço de mim
Oh, metade adorada de mim

Lava os olhos meus
Que a saudade é o pior castigo
E eu não quero levar comigo
A mortalha do amor
Adeus (BUARQUE, 1978, p. 172)

Trata-se de uma melancólica canção de amor e despedida. Se logo antes cada personagem falava quase que para si mesma, sem escutar o outro, agora os dois revezam versos da mesma melodia, e terminam cantando juntos. Na *Ópera dos Mendigos* de John Gay, um dos modelos trabalhados por Chico, havia também uma canção de despedida quando o protagonista estava preso. Mas o número musical incluía duas de suas amantes (Polly e Lucy), o que provavelmente resultava em um efeito mais cômico do que emocional. Já na *Ópera dos Três Vinténs*, de Brecht, o condenado Mac arrisca o início de uma despedida a suas parceiras Polly e Lucy, mas é interrompido no meio da frase:

“MAC - Minhas senhoras, seja lá o que for que entre nós...
SMITH *levando-o* - Vamos!
Marcha para a força”. (BRECHT, 2004, p. 105).

Assim, essa cena produz uma intervenção grande de Chico em relação a seus modelos. Vale examinar as metáforas da canção. A saudade como um barco se relaciona com o trabalho de Max Overseas (o sobrenome pode ser traduzido como Além-Mar). As muambas de Max chegam de barco. Apesar da associação da imagem com a vida material da personagem, há uma força lírica que a ultrapassa. Há uma exatidão na descrição da saudade como um barco navegando sem rumo. E Max canta para a “metade exilada de mim”: a imagem do exílio em tempos de ditadura era bastante concreta⁷.

As metáforas seguintes em *Pedaço de mim* são corporais, na cena em que o corpo de Max sente medo da execução. Saudade como o revés de um parto,

⁷ Basta lembrar que no mesmo ano de 1978 estreou *Murro em ponta de faca*, peça de Augusto Boal com canção de Chico, que expressava a dificuldade de viver em exílio político. Boal seguia exilado, e não pode assistir ao espetáculo.

arrumar o quarto de um filho que já morreu; saudade que dói como uma fisgada de um membro que já perdi. No primeiro caso, se convoca a morte de um filho. Chico lida com um dos lutos socialmente reconhecidos como mais doloridos, e concretiza o sofrimento na ação da mãe arrumar um quarto vazio de seu filho. Na lírica do compositor, algo de profundamente teatral, porque gestual. Imaginar a cena desta mãe provoca uma tristeza imensa. No segundo caso, o dramaturgo convoca a sensação de ainda ter um membro que já foi amputado. E no verso final, cantado em dueto, o adeus que vem com o desejo de não levar consigo a mortalha do amor - a vestimenta que envolve um amor morto.

A canção foi gravada por diversos intérpretes, pois seu lirismo faz sentido fora do contexto da peça. Mas na *Ópera*, o dueto é interrompido por Duran ordenando a Chaves que atire em Max, e pelo ruído da passeata prestes a sair. Acontece então um forçado *happy end* (final feliz) conseguido através de uma negociação. “João Alegre” é personagem que representa o dramaturgo, e é subornado com um carro novo para que tudo termine bem. Essa realização de um *happy end* através de um lance metateatral já ocorria nos dois modelos que inspiraram Chico — a peça de Gay e a de Brecht.

Apenas no “Epílogo do epílogo” há uma sensação que se aproxima de *Pedaço de Mim*, pois João Alegre (personagem que representa o autor) canta *O Malandro no 2*. A canção, uma versão de *Mack the Knife* de Weill (que integra a *Ópera dos Três Vinténs*), descreve o Malandro escatologicamente morto. Há pus jorrando, hematomas, moscas pelo rosto. Chico trabalha com a “linguagem da podridão como tentativa de ruptura com o universo linguístico do *establishment*” (MENESES, 1982, p. 183).

Considerando o enredo da peça, era verossímil que o policial atirasse em um contrabandista, mesmo os dois sendo “sócios”. A modernização no Brasil caminha junto a muitos assassinatos. E a peça, que é irônica e provoca o riso na maioria de suas cenas, não esquece os mortos pelo caminho. O trabalho de Chico com as canções de cena impede que o espectador se acomode em um determinado

registro de recepção⁸.

Assim como *Sem Fantasia* em *Roda Viva*, *Pedaço de mim* produz um lastro de sentimento para que a peça não provoque cinismo frente ao estrago. O nível alegórico é suspenso para que venha à cena uma canção dolorosa de despedida. Quem está preso e condenado no Brasil não é uma alegoria, uma ideia abstrata, são muitas pessoas de carne e osso (e de determinada classe social e cor). As imagens da canção são de destroçamento corporal e morte antes do tempo — vividos cotidianamente por grande parte da população.

Tal como em *Roda Viva*, o mundo da mercadoria atropela qualquer possibilidade de amor. Ainda há desejo de amar, mas isso não está em primeiro plano. Assim como em *Calabar* e *Gota d'Água*, os corpos matáveis da realidade brasileira seguem na mira. E na poética de Chico, o corpo em primeiro plano mostra as intensidades tanto do erotismo como da putrefação. Como sintetiza Jussara Pé de Anjo, uma das prostitutas funcionárias de Duran: “O corpo do fodido tá desarranjado dum jeito que sente com a cabeça, pensa com a barriga e caga pelo coração” (BUARQUE, 1978, p. 94). É no arranjo entre gesto, música e palavra que Chico Buarque põe em cena esses fodidos. E as vivências de quem habita o Brasil ganham os palcos, em suas contradições, explorações, e desejo de poesia.

REFERÊNCIAS

- ARAÚJO, Homero Vizeu. *Futuro pifado na literatura brasileira*. Porto Alegre: Editora da UFRGS, 2014.
- BRECHT, Bertolt. *Teatro completo*. Rio de Janeiro: Paz e Terra, 1991.
- BUARQUE, Chico; GUERRA, Ruy. “Cala a Boca Barbara” (Chico Buarque e Ruy Guerra falam de Calabar). PUC / RJ DCE, 1973a. Disponível em: <<http://www.jobim.org/chico/handle/2010.2/2364>>. Acesso em: mai. 2018.

⁸ Isso pode se assemelhar às propostas de Brecht envolvendo o efeito de estranhamento. Embora seja possível produzir o estranhamento através de um corte na linha emocional para que o espectador possa pensar sobre a sociedade, em *Pedaço de Mim* é outra a via de trabalho. Um sentimento forte o suficiente faz com que o espectador perceba o tamanho da dor gerada por certas estruturas sociais. O corte na construção irônica faz ver o estrago produzido por nossa forma de viver.

BUARQUE, Chico. *Chico Buarque, letra e música*. 2^a ed., 4^a reimpressão. São Paulo: Companhia das Letras, 2000. 2 volumes.

BUARQUE, Chico; GUERRA, Ruy. *Calabar*. 4^a ed. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 1974.

BUARQUE, Chico; PONTES, Paulo. *Gota D'Água*. 41^a ed. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 2014.

BUARQUE, Chico. *Roda Viva*. Rio de Janeiro: Editora Sabiá, 1968.

BUARQUE, Chico. *Ópera do Malandro*. São Paulo: Livraria Cultura Editora, 1978.

GAY, John. *The beggar's opera*. Londres: J and R Thomson, 1927.

MENESES, Adélia Bezerra de. *Desenho mágico: poesia e política em Chico Buarque*. São Paulo: Hucitec, 1982.

SANTOS, Luciany Aparecida Alves. "O marco: uma metodologia de análise." *Boitatá* — Revista do GT de Literatura Oral e Popular da ANPOLL, 2011, n.11, p. 1-15.

Disponível em: <<http://www.uel.br/revistas/boitata/volume-11-2011/B1101.pdf>>. Acesso em: jul. 2019

Programa do espetáculo *Ópera do Malandro* (1978).

Programa do espetáculo *Roda Viva*. Disponível em:

<<https://www.jobim.org/chico/handle/2010.2/2362>> Acesso em: jul.2024.

Jé Oliveira é ator, dramaturgo e diretor. Cientista Social, formado pela FFLCH-USP e mestrande no departamento de Artes Cênicas da ECA-USP, sob orientação do prof. Dr. Sérgio de Carvalho. Possui inúmeras peças escritas e encenadas com destaque para *Farinha com Açúcar ou Sobre a Sustança de Meninos e Homens* — obra tributária ao legado dos Racionais MC's e *Gota D'Água {PRETA}*, obra que lhe rendeu a contemplação no *Prêmio APCA* de melhor direção em 2019, se tornando o primeiro homem negro a ser contemplado nesta categoria.

Nina Nussenzweig Hotimsky é professora, atriz e musicista. É doutoranda no departamento de Artes Cênicas da ECA/USP, sob orientação do prof. Dr. Sérgio de Carvalho. Autora do livro *O trabalho de encenação em Calabar (1973): o espetáculo censurado e as reflexões de Fernando Peixoto*. Desde 2018 trabalha com a Companhia do Latão como atriz e musicista. Docente do curso de teatro da ETEC de Artes.

FUNÇÕES DO LIRISMO NAS CANÇÕES DE CENA: ASPECTOS DA DRAMATURGIA MUSICAL DE CHICO BUARQUE

<http://dx.doi.org/10.11606/issn.2237-1184.v0i40p434-449>

Maria Sílvia Betti

RESUMO

Este artigo discute o papel do lirismo nas canções de cena de Chico Buarque a partir de exemplos tomados às peças *Roda Viva* (1967), *Calabar. O elogio da traição* (1973), *Gota dágua* (1975) e *Ópera do Malandro* (1978).

PALAVRAS-CHAVE: dramaturgia; teatro musical; teatro político; teatro épico.

ABSTRACT

This article discusses the role of lyricism in Chico Buarque's stage songs using examples from the plays *Roda Viva* (1967), *Calabar. O elogio da traição* (1973), *Gota dágua* (1975) and *Ópera do Malandro* (1978).

KEYWORDS: dramaturgy; musical theater; political theater; epic theater.

Muito se tem escrito sobre o trabalho de Chico Buarque como compositor, letrista-poeta, ficcionista e dramaturgo, e nem poderia ser diferente. Dentre tantas facetas, linguagens e gêneros de criação, a dramaturgia tem sido proporcionalmente a menos abordada, apesar do amplo reconhecimento de sua importância dentro da obra de Chico. As peças escritas por ele ou de cuja autoria participou como co-autor do texto ou como compositor da trilha musical foram marcos em diferentes momentos da história cultural do país. Em alguma medida, todas elas enfrentaram desafios ao tratar de questões ligadas às lutas políticas e sociais em diferentes momentos históricos, e registraram transformações importantes em andamento nos padrões de expressão e de sensibilidade.

Até o corrente ano (2024) a dramaturgia de Chico Buarque é composta pelos seguintes trabalhos: *Morte e vida severina* (1966, trilha musical para o auto de natal pernambucano de João Cabral de Mello Neto), *Roda Viva* (1967), *Calabar*, *O elogio da traição* (1973, trilha musical para texto criado em co-autoria com Ruy Guerra), *Gota d'água* (1975, trilha musical para a peça de Paulo Pontes, criada a partir de texto teledramatúrgico escrito em 1973 por Oduvaldo Vianna Filho), *Lisa, a mulher libertadora* (1975, trilha musical para a peça até hoje inédita de Augusto Boal), *Ópera do Malandro* (1978, apoiada na *Ópera dos três vinténs* de Bertolt Brecht, de 1928, e na *Ópera dos mendigos* de John Gay, de 1728), *Saltimbancos* (1977, trilha musical e adaptação de texto de Sérgio Bardotti inspirado em conto dos Irmãos Grimm), *O rei de Ramos* (1979, trilha musical para a

releitura de *Romeu e Julieta*, de Shakespeare, por Dias Gomes), *Grande circo místico* (1984, letras para a trilha musical de Edu Lobo criada para o roteiro do ballet escrito por Naum Alves de Souza com base no poema homônimo de Jorge de Lima, de 1938, dentro da obra *A túnica inconsútil*), *O corsário do rei* (1985, trilha musical para a peça de Augusto Boal), *Dança da meia lua* (1988, trilha musical em co-autoria com Edu Lobo para espetáculo de ballet encomendado aos dois compositores pelo Teatro Guaíra, de Curitiba), *Suburbano coração* (1989, trilha musical para a peça de Naum Alves de Souza) e *Cambaio* (2001, trilha musical da qual fizeram parte também composições de Edu Lobo para a peça teatral de Adriana Falcão e João Falcão).

Chico Buarque foi, desde o início de sua carreira, um prolífico e talentoso criador no gênero da canção, uma das formas principais dentro da música popular brasileira dos anos 1960, quando tanto o teatro político de resistência à ditadura como a indústria fonográfica nacional tiveram grande expansão.

Seus trabalhos de dramaturgia autoral integram o campo do teatro musical, e apresentam um variado repertório de expedientes dramatúrgicos: *Roda Viva* (1967), por exemplo, combinando a estética artaudiana do teatro de agressão a um estilo grotesco e distanciado de configuração das personagens, coloca em foco a televisão e a fabricação de ídolos dentro da cultura de massas no contexto do Brasil dos anos 1960. *Calabar* (1973), vetada pela censura às vésperas da estreia e liberada apenas cinco anos depois, no contexto da chamada abertura política, mergulha na matéria histórica das invasões holandesas no Brasil colônia para expor e discutir, com variados recursos épicos, a situação de dependência econômica e de exploração do país pelos capitais estrangeiros. *Gota d'água* (1975), expondo o sofrimento e o desejo de vingança da protagonista Joana, dá tratamento épico é ao mesmo tempo lírico à sua tragédia ao situá-la entre os moradores explorados de um conjunto residencial de baixa renda num morro do Rio de Janeiro nos anos do “milagre econômico” do início da década de 1970. E em 1979 a matéria histórica da *Ópera do Malandro* articula a inspiração brechtiana de base com a inflexão ora lírica ora satírica das canções, e explicita o mecanismo pelo qual os interesses de grandes corporações estrangeiras atuam no sentido de determinar e conduzir o destino econômico do país.

No que diz respeito aos aspectos especificamente musicais, o teatro de Chico Buarque emprega uma grande variedade de sub gêneros, dentre os quais se encontram o samba, o samba canção, o tango, o mambo, o frevo, a valsa, o fado, a salsa, o choro, o *blues*, a modinha e a marchinha.

Chico, filho do sociólogo e historiador Sérgio Buarque de Hollanda, chegou a ter contato com intelectuais marcantes da esfera pública no âmbito acadêmico e no diplomático, mas sempre deixou clara a importância fundamental que teve, em seu trabalho o conhecimento do repertório dos mestres da chamada velha guarda do samba, constituído de maneira informal a partir de suas próprias afinidades musicais. Chico teve a oportunidade de dialogar com figuras marcantes da história cultural do país nos círculos boêmios dos bares e escolas de samba, dos grêmios das universidades, e também nos setores ligados à cultura de massas, como o rádio, a televisão (principalmente na chamada era dos Festivais) e o cinema.

Registros iconográficos e fonográficos do período inicial de sua carreira o apresentam em proximidade amistosa com grandes nomes da música popular no Brasil não só de gerações anteriores, como Pixinguinha e Cartola, como também da bossa nova, como João Gilberto e Tom Jobim, como Baden Powell e Vinicius de Moraes, associados ao surgimento do afro samba, e como Geraldo Vandré, nome central da música de protesto nos anos pós golpe .

De forma análoga, tendo já se tornado uma celebridade e uma unanimidade no que dizia respeito ao reconhecimento público de seu trabalho, Chico dialogou e interagiu com compositores de estilos e linhas de trabalho afins e que também haviam se tornado conhecidos no contexto dos anos 1960 e 1970, como Francis Hime e Milton Nascimento, mas interagiu também com nomes centrais ligados à estética da Tropicália, como Caetano Veloso (com quem gravou o álbum *Chico e Caetano juntos ao vivo* em 1972) e Gilberto Gil (com compôs “Cálice”, em 1973, marco musical da luta contra a censura e a repressão no regime militar).

Diante de tantas décadas de trabalho teatral em tantas áreas e linguagens de criação, há na dramaturgia de Chico Buarque um elemento que se mantém e se reconfigura sempre, apresentando-se com diferentes estilos, variantes rítmicas e dinâmicas de organização: esse elemento é o uso do lirismo como princípio

estilístico desencadeador de sentidos e de imagens. Tal como trabalhado por Chico em suas peças, esse lirismo expressa-se principalmente por meio das canções de cena, e parece se articular de forma indissociável em relação ao épico que estrutura as peças, já que praticamente todas historicizam e discutem questões políticas e coletivas.

Nascendo de uma base épica constituída que trata de questões como a alienação, a exploração do trabalho, o imperialismo e a miséria, a expressão de uma subjetividade lírica manifesta-se por meio de canções, diálogos e versos, e articula, com o épico de base, diferentes formas de dialética compositiva. O aspecto lírico, assim, não só não contradiz o caráter épico como também o reforça no sentido de agregar a ele estímulos e percepções imagéticas e associativas latentes. Ao cantar ou falar expondo dores e aspirações, a voz que canta ou fala não interrompe o sentido épico do trabalho, mas acrescenta-lhe nuances de ironia e distanciamento. Da mesma forma, o aspecto lírico não se debilita e nem desaparece quando é “interrompido” pelo teor contrastante de cenas que se seguem a ele e que temporariamente parecem contradizê-lo ou dissipá-lo. O que chama a atenção nesse processo é o que poderíamos descrever, na falta de um termo exato, como a funcionalidade épica desse lirismo, que ao aparentemente desaparecer, retorna, na sequência de outras cenas, e acaba por tornar mais agudas e intensas as próprias percepções críticas ligadas ao aspecto épico envolvido.

Um exemplo desse processo pode ser encontrado em *Roda Viva*: no primeiro ato o abraço amoroso entre Juliana e o protagonista Benedito (já transformado no ídolo televisivo Ben Silver), é interrompido pela entrada súbita do Povo, que os separa ao irromper como massa, ou seja, como multidão desgovernada que invade o espaço enquanto o Anjo *manager* e seu velho amigo Capeta adentram o palco ao som de uma marchinha carnavalesca em que se apresentam.

Será esse mesmo Povo, já no segundo ato da peça, que ganhará voz como sujeito coletivo ao constatar a existência de uma “roda viva” que leva tudo e todos de roldão submetendo-os à revelia de sua própria vontade:

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
Mais eis que chega a roda-viva
E carrega o destino para lá. (*Roda Viva*)

Constatação análoga a essa tinha sido enunciada pouco antes pelo próprio protagonista Benedito em diálogo com o provocador e crítico amigo Mané, ao sentir pressionado e impotente diante das expectativas das legiões cada vez mais numerosas de fãs:

BENEDITO

Escrevem cartas de amor, cartas anônimas, cartas suicidas... E ainda esperam resposta...
O que é que a gente pode fazer? Eles pensam que a gente é o Papa, pô. Pensam que a gente é Deus... Eles pensam... eles pensam que a gente não vai ao banheiro, sei lá...

MANÉ

É, porra, não foi você quem pediu?

BENEDITO

É... Pois é... Mas a gente não calcula em que vai dar. E quando a gente quer parar, cadê a força? Então a gente se deixa levar... covarde... envergonhado... Outro dia o poeta se queixou...
(*Roda Viva*)

As percepções expressas por Benedito e pelo Povo são análogas: “a gente não calcula em que vai dar”, diz Benedito. A síntese dessa percepção aparece a seguir nos versos da canção título da peça: “A gente vai contra a corrente / Até não poder resistir/ Na volta do barco é que sente/ O quanto deixou de cumprir”, canta o Povo em uníssono enquanto Benedito e Mané conversam, riem e bebem.

Em *Calabar*, a primeira entrada em cena de Bárbara coloca-a plenamente iluminada no centro do palco, onde ela se apresenta como a amada do personagem que dá título à peça e a quem o Frei acabara de se referir como “mestiço mui atrevido e perigoso”. Os versos em que Bárbara canta a intensidade visceral de seu amor passam, logo após a primeira estrofe, a ser intercalados por um alerta

interposto repetidamente pelo coro de vozes daqueles que a alertam pra o perigo que corre ao falar no amado, e que por isso lhe dizem como num refrão: “cala a boca, Bárbara!” O contraponto resultante torna ainda mais aguda e ousada a expressão amorosa da canção de Bárbara, e dá relevo de intensidade e paixão à descrição do amado feita por ela:

Ele sabe dos caminhos dessa minha terra
 No meu corpo se escondeu, minhas matas percorreu
 Os meus rios, os meus braços
 Ele é o meu guerreiro nos colchões de terra
 Nas bandeiras, bons lençóis
 Nas trincheiras, quantos ais, ai

Cala a boca — olha o fogo!
 Cala a boca — olha a relva!
 Cala a boca, Bárbara
 Cala a boca, Bárbara
 Cala a boca, Bárbara
 Cala a boca, Bárbara (*Calabar. O elogio da traição*).

O lírismo, tal como utilizado por Chico, funciona, muitas vezes, de modo a ativar reveladoras nuances de ironia. Há, em mais de uma peça sua, inserções líricas cantadas ou declamadas na expressão de personagens totalmente desprovidos de qualquer forma de protagonismo e de idealização. Isso acontece em *Calabar* em relação Matias de Albuquerque, governador das capitâncias nordestinas (Pernambuco, Itamaracá, Paraíba e Rio Grande do Norte), que expõe, de maneira inequívoca, sua total ausência de princípios ou caráter. Isso se evidencia logo depois que ele, tendo explicitado em solilóquio o regozijo de prazer que sente ante a iminente captura, prisão e condenação à morte do personagem título, declama, na sequência, em meio aos versos plangentes do *Fado Tropical*, o soneto que o define como alguém que traz as mãos distantes do peito por saber que “se a sentença se anuncia bruta/Mais que depressa a mão cega executa/Pois que senão o coração perdoa”.

É análogo a esse o caso da personagem Vitória na *Ópera do Malandro*: cafetina que com seu marido, o gangster Duran, explora impiedosamente o trabalho de prostitutas, ela canta com sinceridade emocionada sua mágoa de mãe

nos versos da *Canção desnaturada*, constatação dolorida da partida de Terezinha, a filha, que agora está cortando os laços familiares para se lançar sem hesitação ou medo na aventura do casamento com o sedutor gangster Max Overseas.

Por que cresceste, curuminha
 Assim depressa e estabanada
 Saíste maquiada
 Dentro do meu vestido
 Se fosse permitido
 Eu revertia o tempo
 Para reviver a tempo
 De poder

Te ver as pernas bambas, curuminha
 Batendo com a moleira
 Te emporcalhando inteira
 E eu te negar meu colo
 Recuperar as noites, curuminha
 Que atravessei em claro
 Ignorar teu choro
 E só cuidar de mim. (*Ópera do Malandro*)

Em ambos os casos (o de Matias de Albuquerque em *Calabar* e o de Vitória na *Ópera do Malandro*) a ironia crítica das passagens decorre do fato de o estranhamento que as torna reveladoras só poder ser devidamente percebido por quem as vê ou lê dentro da integra das peças de que fazem parte, muito embora isso não comprometa em absoluto a apreciação das canções por parte de quem as venha a conhecer por meio de gravações, e não de encenações ou edições da dramaturgia de Chico.

Há na *Ópera do Malandro* um caso interessante de apropriação paródica e estranhada de “Meus oito anos”, de Casimiro de Abreu, poema que foi referência obrigatória na formação de leitores dentro dos cânones do ensino de leitura e literatura nas primeiras décadas do século XX. O poema já tinha sido objeto da apropriação modernista por parte de Oswald de Andrade em “Meus sete anos”. Na peça de Chico, a canção também remete ao original de Casimiro de Abreu, e também funciona como paródia da imagem romântica da infância bucólica para

aqueles que em algum momento tenham tido contato com o texto original. Mas a ironia crítica e o humor são exacerbados pelo fato de a canção ser cantada em dueto por Max, o contraventor, e seu amigo de longa data Chaves, o Inspector de polícia, que relembram juntos episódios típicos da camaradagem masculina de seus anos de adolescência. Para isso o título foi alterado para “Meus doze anos”, e as lembranças desfiadas nos versos apresentam um repertório de brincadeiras e experiências que, durante muito tempo, na primeira metade do século XX, foram típicas dos que cresceram já num contexto de urbanização, mas não deixaram de desfrutar da liberdade tida como natural e consensualmente tolerada para meninos:

Ai que saudades que eu tenho
 Dos meus doze anos
 Que saudade ingrata
 Dar banda por aí
 Fazendo grandes planos
 E chutando lata
 Trocando figurinha
 Matando passarinho
 Colecionando minhoca
 Jogando muito botão
 Rodopiando pião
 Fazendo troca-troca
 Ai que saudades que eu tenho
 Duma travessura
 O futebol de rua
 Sair pulando muro
 Olhando fechadura
 E vendo mulher nua
 Comendo fruta no pé
 Chupando picolé
 Pé-de-moleque, paçoca
 E disputando troféu
 Guerra de pipa no céu
 Concurso de piroca. (*Ópera do Malandro*)

O lirismo do poema de origem, nesse caso, é estranhado ao ser associativamente engolfado pelos efeitos satíricos de sua apropriação. Isso confere

relevo crítico às evidências que mostram, na sequencia das cenas da peça, que a camaradagem dos meninos de outrora sobrevive no presente dentro de interações degradadas que asseguram o atendimento dos interesses dominantes envolvidos.

No que diz respeito à funcionalidade épica do elemento lírico no teatro de Chico, *Gota d'água*, criada com Paulo Pontes a partir da *Medeia* televisiva de ocorrências em que Oduvaldo Vianna Filho, distingue-se das demais peças mencionadas ao trabalhar o lirismo como elemento que potencializa e desencadeia o trágico. O Coro, elemento oriundo da tragédia clássica, está presente em mutas cenas representando a voz coletiva da comunidade, que pondera e alerta a protagonista (Joana) em relação ao desejo crescente de vingança que a domina.

É de uma das manifestações do Coro que o cerne lírico emerge com força expressiva nos versos finais da canção *Flor da idade*, criando uma remissão indireta à estrutura do poema *Quadrilha*, de Carlos Drummond de Andrade:

A gente faz hora, faz fila
 Na Vila do Meio-Dia — pra ver Maria
 A gente almoça e só se coça
 E se roça e só se vicia
 A porta dela não tem tramela
 A janela é sem gelosia — nem desconfia
 Ai, a primeira festa
 A primeira fresta
 O primeiro amor
 Na hora certa, a casa aberta
 O pijama aberto, a bragulha — a armadilha
 A mesa posta de peixe
 Deixe um cheirinho da sua filha
 Ela vive parada no sucesso
 Do rádio de pilha — que maravilha
 Ai, o primeiro copo
 O primeiro corpo
 O primeiro amor
 Vê passar ela, como dança
 Balança, avança e recua — a gente sua
 A roupa suja da cuja
 Se lava no meio da rua
 Despudorada, dada,
 À danada agrada andar seminua — e continua

Ai, a primeira dama
O primeiro drama
O primeiro amor
Carlos amava Dora
que amava Léa
que amava Lia
que amava Paulo
que amava Juca
que amava Dora que amava...
Carlos amava Dora
que amava Rita
que amava Dito
que amava Rita
que amava Dito
que amava Rita que amava...
Carlos amava Dora
que amava tanto
que amava Pedro
que amava a filha
que amava Carlos
que amava Dora
que amava toda a quadrilha... amava toda a quadrilha... amava toda a quadrilha...*(Gota d'água)*

O trecho final dessa canção do Coro (precisamente o trecho que retoma a estrutura do poema de Drummond) reaparecerá depois como culminância trágica da fala que Joana dirige a si mesma, após enviar seus dois pequenos filhos como portadores da iguaria envenenada destinada a Jasão e sua noiva Alma.

JOANA — (Só, vendo os filhos saindo:)

Não, eles não. Por quê, meu Deus? Que atrocidade Eles não têm nada co'isso. Vou esconder os dois com mestre Egeu e depois vou correr Conheço todos os covis desta cidade Sobe orquestra; sobe coreografia; agora, todos cantam e dançam alegremente.

TODOS

Carlos amava Dora que amava Léa que amava Lia que amava Paulo que amava Juca que amava Dora que amava... Carlos amava Dora que amava Rita que amava Dito que amava Rita que amava Dito que amava Rita que amava... Carlos amava Dora que amava tanto que amava Pedro que amava a filha que amava Carlos que amava Dora que amava toda a quadrilha... amava toda a quadrilha... (*Gota d'água*)

O sentido lírico das canções em *Gota d'Água* confere intensidade trágica à peça também por meio de associações irônicas de sentido: Jasão de Oliveira é louvado no botequim como “um novo valor da emepebê” e como o “promissor autor do êxito *Gota d'água*”, embora seja alguém que as vizinhas vêm com crítica: “não fosse um dia Joana lhe dar uma mão e ele seria um pobre-diabo inofensivo.” A súplica que Joana lhe dirige é um alerta :

Deixa em paz meu coração
Que ele é um pote até aqui de mágoa
E qualquer desatenção — faça não
Pode ser a gota d'água. (*Gota d'água*)

Imagem título da peça, a gota d'água é o elemento que precipita a execução do desfecho irreversível: sem documentos que comprovem seu direito à moradia na comunidade, sem condições de pagar o valor que lhe quer extorquir o ganancioso empreendedor Creonte, Joana, não conta nem com a unanimidade dos vizinhos na resistência a Creonte, e nem com a intervenção de Jasão em seu favor, mas tem o elemento ínfimo, o dia pelo qual suplicou e que agora lhe basta para executar o rito da vingança. A ironia trágica perpassa a cena e o diálogo final com Jasão:

JOANA
Creonte veio aqui Você sabe, não é?...

JASÃO — (Envergonhado:) Sei... e daí?

JOANA — Foi bom comigo. Muito bom. Depois de tudo o que eu disse dele, ele agorainda deu um dia pra eu me mudar. [...] (*Gota d'água*)

Os limites de extensão previstos para este artigo pedem que, a esta altura, sejam apontadas algumas considerações finais a respeito do lirismo nas canções de cena dentro da dramaturgia de Chico Buarque. Todos os exemplos aqui brevemente analisados, e tantos outros mais que poderiam ser acrescentados em analogia a eles, evidenciam a participação central das canções no que diz respeito à dramaturgia das peças a que se ligam, onde potencializam aspectos épicos em vários casos e trágicos em outros.

Seria possível lembrar, complementarmente, aquilo que os pesquisadores do trabalho de Chico como letrista já tem apontado em tantos estudos: que o Chico compositor é também um criador de personagens e de situações dramáticas, e que os processos de criação de imagens em suas letras têm como característica frequente e marcante o uso de diferentes “personas”, de diferentes papéis e cenários sociais e históricos.

Se o lirismo é um elemento inerente ao gênero canção, e se este corresponde ao filão central ou maior do trabalho de Chico, chegamos aqui, entretanto, ao desdobramento de uma outra questão que se coloca e que diz respeito à ideia aventada por ele próprio, numa entrevista de 2004, a respeito de termos chegado, naquele período, ao que teria sido o fim da era da canção.

Em 1975, no prefácio escrito pelos dois co-autores para a publicação de *Gota d'água*, uma passagem se destacava:

Nós escrevemos a peça em versos, intensificando poeticamente um diálogo que podia ser realista, um pouco porque a poesia exprime melhor a densidade de sentimentos que move os personagens, mas quisemos, sobretudo, com os versos, tentar revalorizar a palavra. Porque um teatro que ambiciona readquirir sua capacidade de compreender, tem

que entregar, novamente, à múltipla eloquência da palavra, o centro do fenômeno dramático. (*Gota d'água*)

Em entrevista de 2004, em resposta sobre a existência de um suposto esgotamento histórico do processo histórico da canção, Chico diz:

A minha geração, que fez aquelas canções todas, com o tempo só aprimorou a qualidade da sua música. Mas o interesse hoje por isso parece pequeno. Por melhor que seja, por mais aperfeiçoada que seja, parece que não acrescenta grande coisa ao que já foi feito. E há quem sustente isso: como a ópera, a música lírica, foi um fenômeno do século 19, talvez a canção, tal como a conhecemos, seja um fenômeno do século 20. No Brasil, isso é nítido. (*A canção, o rap, Tom e Cuba, segundo Chico. Folha de S. Paulo*, 26 de dezembro de 2004)

A afirmação serviu de mote, em 2015, para a tese do pesquisador Acauam Silvério de Oliveira, que partiu dessa hipótese levantada por Chico para discutir o *rap* e o *funk*. No que diz respeito à dramaturgia musical de Chico, muitas questões e reflexões paralelas poderiam ser colocadas dentro do campo dos estudos e da pesquisa sobre a dramaturgia brasileira. É importante pensar a respeito e colocá-las.

REFERÊNCIAS

- BUARQUE, C & GUERRA, R. *Calabar. O elogio da traição*. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 1975.
- BUARQUE, C. & PONTES, P. *Gota d'água*. São Paulo: Círculo do Livro, 1975.
- BUARQUE, C. *Ópera do Malandro*. São Paulo: Círculo do Livro, 1978.

GARCIA, Miliandre. *A arte como testemunho: texto, cena e contexto em Roda Viva (1967-1968)*. Rev. Inst. Estud. Bras. (São Paulo), n. 88, 2024, e10688.

GRAZIANI, Victor Morais. *Notas sobre Roda Viva*. Epígrafe, São Paulo, v. 11, n. 1, pp. 527-542, 2022.

HOTIMSKY, Nina Nussenzweig. *O trabalho de encenação em Calabar (1973): o espetáculo censurado e as reflexões de Fernando Peixoto*. Universidade de São Paulo, ECA, 2019.

MACIEL, Diógenes André Vieira. *Das naus argivas ao subúrbio carioca – percursos de um mito grego da Medéia (1972) à Gota d’água (1975)*. Revista de História e Estudos Culturais Outubro/ Novembro/ Dezembro de 2004 Vol. I Ano I nº 1 ISSN: 1807-6971

MENESES, Adélia Bezerra de. *Desenho mágico. Poesia e Política em Chico Buarque*. São Paulo: Hucitec, 1982.

RABELO, Adriano de Paula. *O Teatro de Chico Buarque*. Dissertação de Mestrado. Universidade de São Paulo, FFLCH, 1998.

ROCHA, Daniela Arreguy Marques da. *Lirismo dramático, vozes e máscaras nas canções de Chico Buarque de Hollanda*. Dissertação de Mestrado. Universidade Federal de Minas Gerais, Faculdade de Letras, 2006.

SILVA, Paulo Cesar Torres. *As canções da Ópera do Malandro a partir do estudo das formas da paródia, do grotesco e da alegoria*. Dissertação de Mestrado. Universidade de São Paulo, IEB, 2016.

Sítios da Internet

Acervo Chico Buarque de Hollanda.

<https://www.jobim.org/chico/>

Roda Viva

https://www.academia.edu/37860154/Roda_Viva_Chico_Buarque_roteiro_pdf

[acesso em 16. set. 2024]

OLIVEIRA, Acauam Silverio de. *O fim da canção? Racionais MC's como efeito colateral do sistema cancional brasileiro.* Tese de Doutorado. <https://www.teses.usp.br/teses/disponiveis/8/8149/tde-09102015-154802/pt-br.php>

Maria Silvia Betti é Livre Docente e atua como Professora Livre Docente Sênior no Programa de Pós-Graduação em Estudos Linguísticos e Literários em inglês, do Departamento de Letras Modernas da Faculdade de Filosofia, Letras e Ciências Humanas da Universidade de São Paulo. É autora de *Oduvaldo Vianna Filho*. São Paulo: Edusp-FAPESP, 1997; *Dramaturgia comparada Estados Unidos-Brasil. Três estudos*. São Bernardo do Campo-SP: Cia. Fagulhas, 2011; organizadora da *Coleção Oduvaldo Vianna Filho de dramaturgia* (Editora Tempral).

