

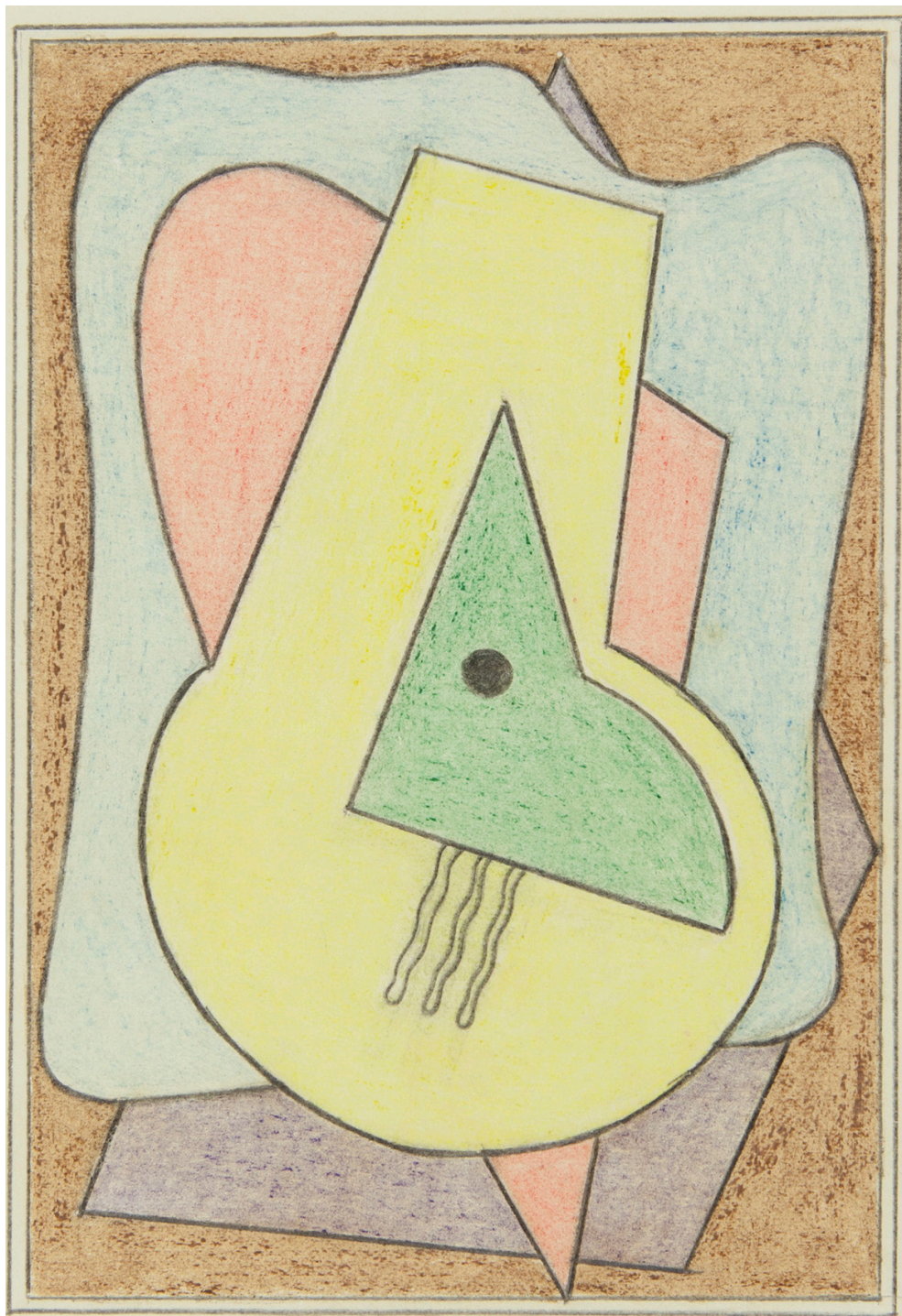
DANIELA VIEIRA DOS SANTOS ·
MARCOS LACERDA · WALTER GARCIA
· ADELIA BEZERRA DE MENESES ·
EDU TERUKI OTSUKA · LUCAS FAIAL
SONEGHET · TATIANA PREVEDELLO
· MILIANDRE GARCIA · MARCOS
APARECIDO LOPES · ROGÉRIO SILVA
PEREIRA · LIVIA DE TOMMASI · RAFAEL
DIAS SCARELLI · RENATO CASTANHARI
· THIAGO MIO SALLA · JULIANE
VARGAS WELTER · CARLOS PIRES

revista

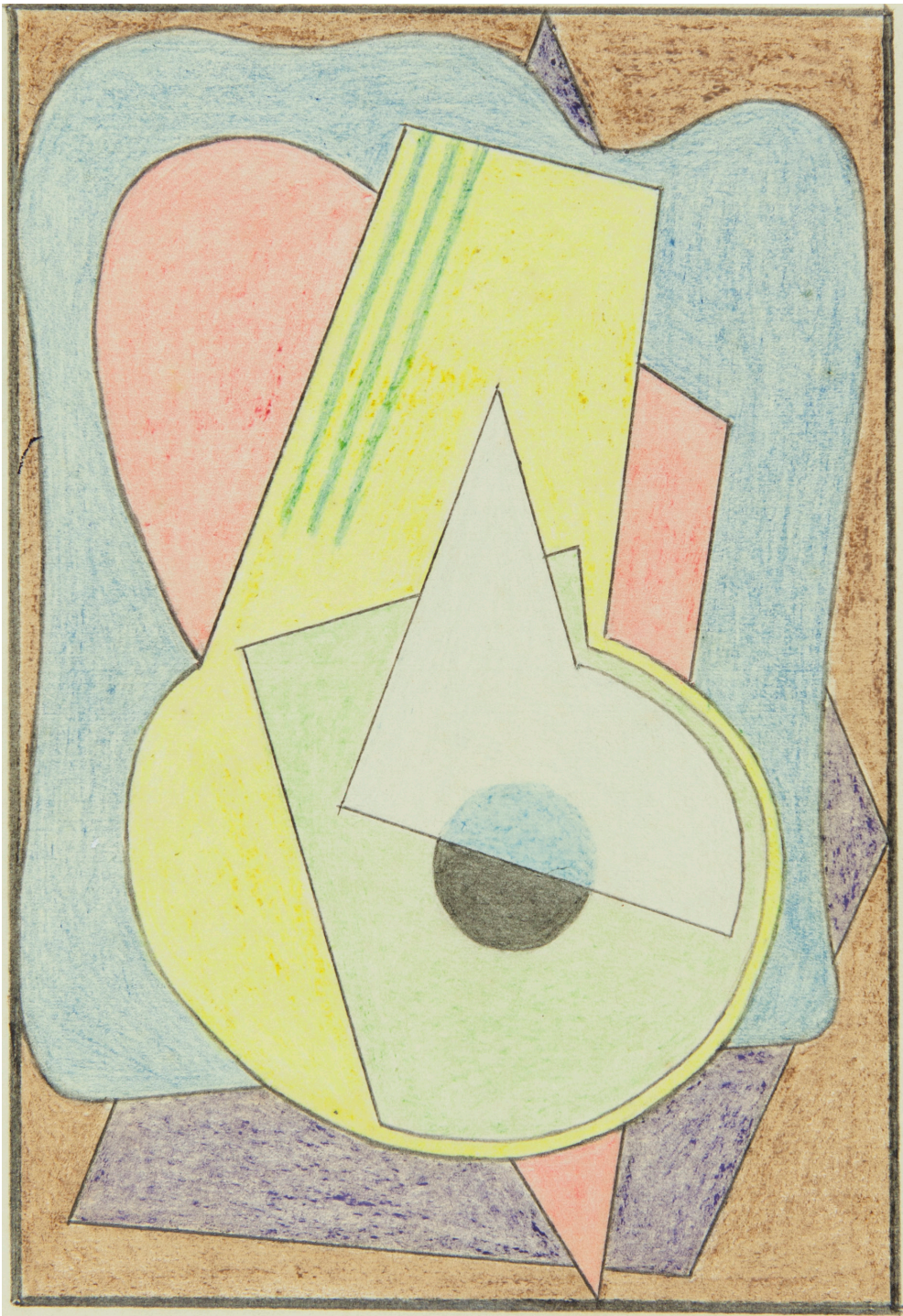
REVISTA DO
INSTITUTO
DE ESTUDOS
BRASILEIROS

Nº. 88 / AGO. 2024

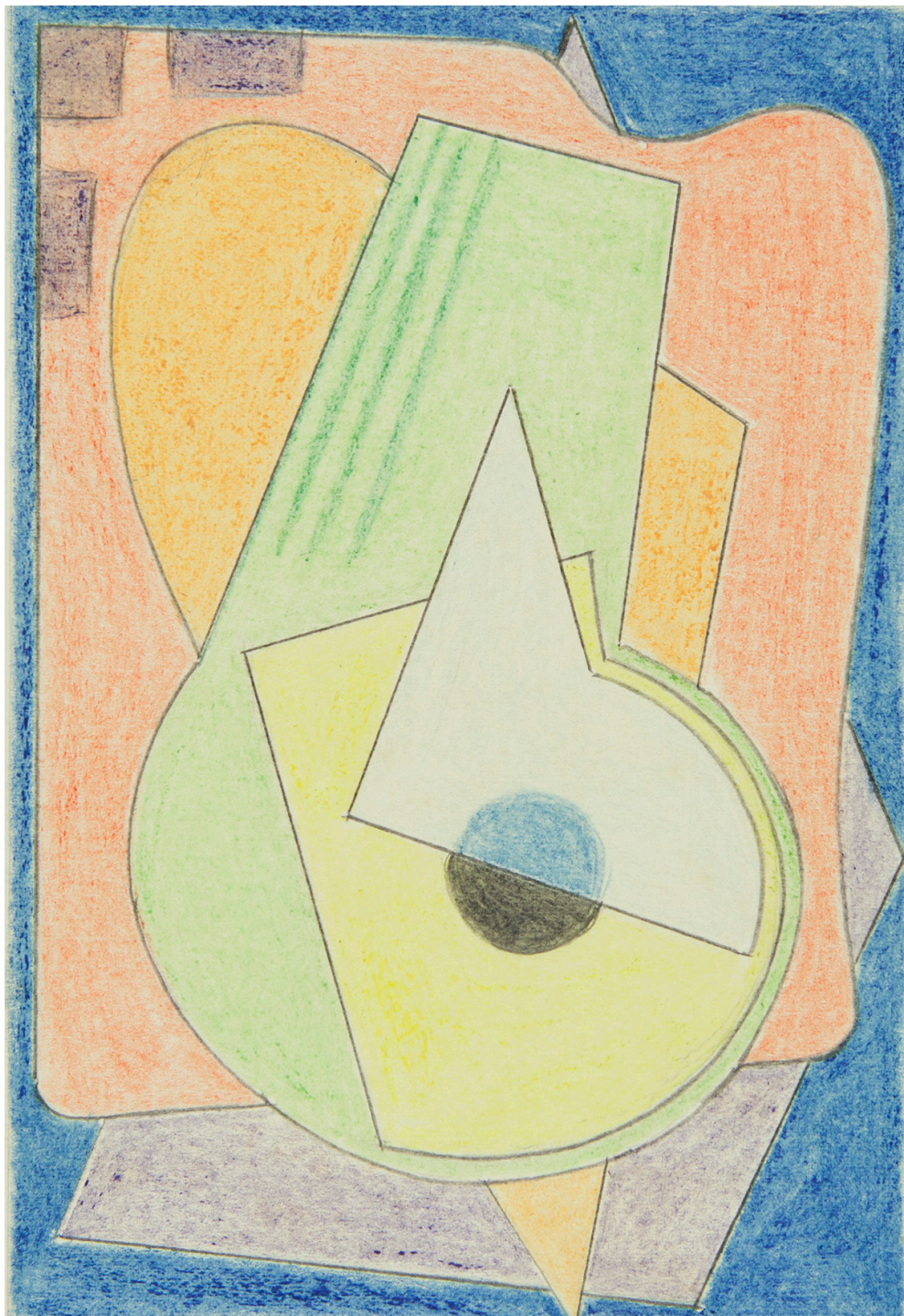




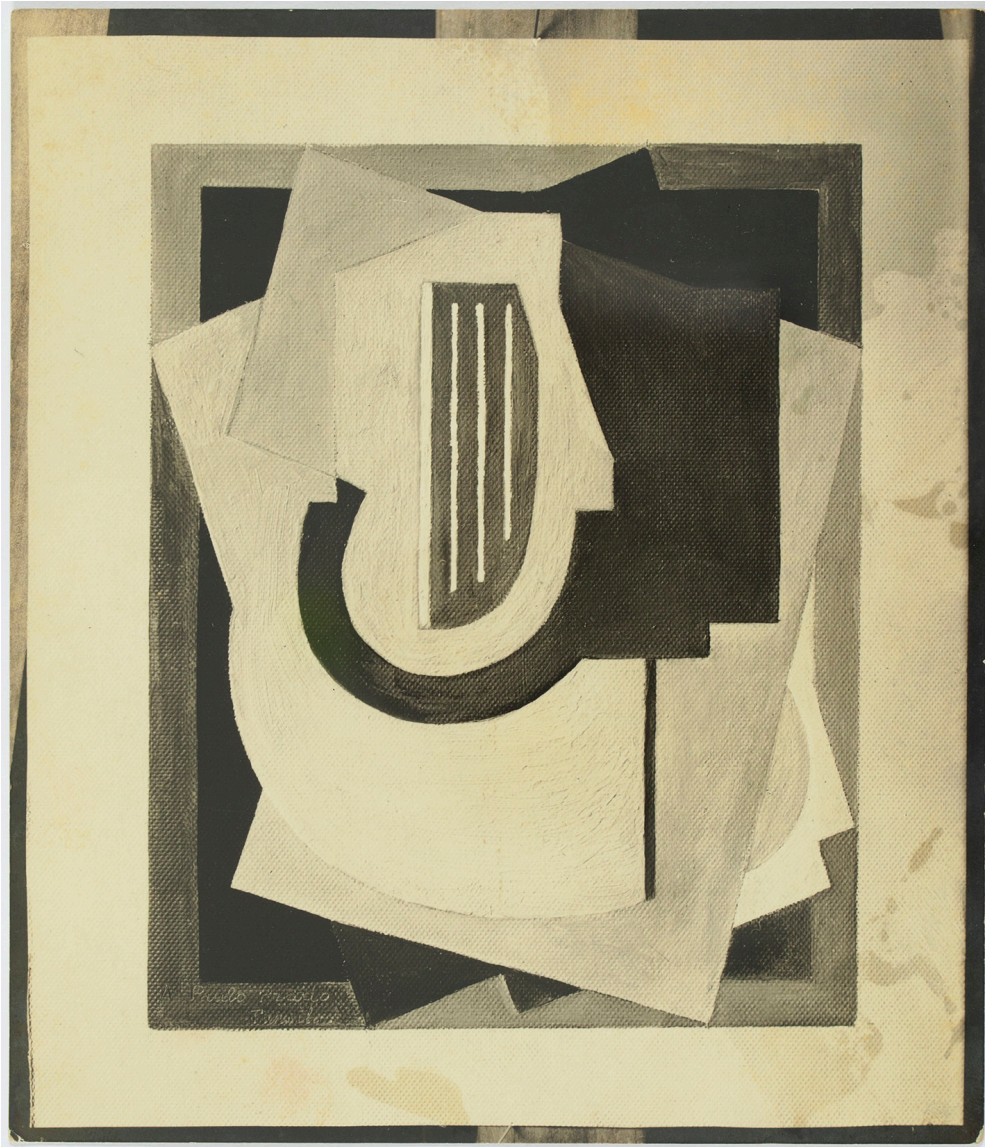
ANDRADE, Mário Raul de Moraes. Composição abstrata - I, 1924 – lápis de cor sobre papel, 19,0 x 16,1 cm. Coleção Mário de Andrade, Coleção de Artes Visuais do IEB/USP, MA-0055



ANDRADE, Mário Raul de Moraes. Composição abstrata - II, 1924 – lápis de cor sobre papel, 19 x 16,1 cm. Coleção Mário de Andrade, Coleção de Artes Visuais do IEB/USP, MA-0056



ANDRADE, Mário Raul de Moraes. Composição abstrata - III, 1924 – lápis de cor sobre papel, 19 x 16,1 cm. Coleção Mário de Andrade, Coleção de Artes Visuais do IEB/USP, MA-0057



Fotografia de obra de Tarsila do Amaral, 1923c – fotografia preto e branco sobre papel, 15 x 12,9 cm. Coleção Mário de Andrade, Coleção de Artes Visuais do IEB/USP, A_MA-F-0081



DIAS, Cícero. Violão e mulher, 1928 – guache sobre papel, 25,4 x 19,3 cm. Coleção Mário de Andrade, Coleção de Artes Visuais do IEB/USP, MA-0158



NETO, João Pedro de Carvalho. Emboladores, 1999 – xilografia sobre papel, cm. Coleção Gilmar de Carvalho, Coleção de Artes Visuais do IEB/USP, GC-0021_03-G



NETO, João Pedro de Carvalho. Violeiros, 1999 – xilografia sobre papel, cm. Coleção Gilmar de Carvalho, Coleção de Artes Visuais do IEB/USP, GC-0021_06-G

Lula e Chico Buarque junto a Maria Amélia [mãe de Chico], que está com um buquê de flores no colo, por ocasião de seu aniversário de 100 anos. Rio de Janeiro, 25 de janeiro de 2010. Fundo Antonio Candido, Arquivo IEB/USP, código de referência AC-F181-001





Universidade de São Paulo

**Prof. Dr. Carlos Gilberto
Carlotti Junior**
REITOR

**Profa. Dra. Maria Armanda do
Nascimento Arruda**
VICE-REITORA

**Instituto de
Estudos Brasileiros**

Profa. Dra. Monica Dantas
DIRETORA
Profa. Dra. Luciana Suarez Galvão
Vice-diretora

Pedro B. de Meneses Bolle
CHEFE TÉCNICO DA DIVISÃO
DE APOIO E DIVULGAÇÃO



Credenciamento e Apoio Financeiro
do: Programa de Apoio às
Publicações Científicas da USP
Comissão de Credenciamento



Instituto de Estudos Brasileiros
Espaço Brasiliana
Av. Prof. Luciano Gualberto, 78
Cidade Universitária, Butantã
05508-010, São Paulo - SP, Brasil
(11) 3091-1149
www.ieb.usp.br

Revista do Instituto de Estudos Brasileiros

ISSN 2316-901X · n. 88, 2024 · agosto

CONSELHO EDITORIAL: **ANAÏS FLÉCHET** (HISTÓRIA) – UNIVERSITÉ DE
VERSAILLES SAINT-QUENTIN-EN-YVELINES (UVSQ) – FRANÇA; **JULIE KLINGER**
(GEOGRAFIA) – UNIVERSITY OF DELAWARE (UD) – EUA; **PABLO ROCCA**
(LITERATURA) – UNIVERSIDAD DE LA REPÚBLICA (UDELAR) – URUGUAI; **SUSANA
SARDO** (ANTROPOLOGIA) – UNIVERSIDADE DE AVEIRO (UA) – PORTUGAL.

EDITORES RESPONSÁVEIS **Dulcilia Helena Schroeder Buitoni** (IEB-USP);
Marcos Antonio de Moraes (IEB-USP); **Stelio Marras** (IEB-USP)

PRODUÇÃO **DIVISÃO DE APOIO E DIVULGAÇÃO** (IEB-USP)

EDITOR-EXECUTIVO **Pedro B. de Meneses Bolle**

DIAGRAMAÇÃO **Flavio Alves Machado**

PREPARAÇÃO E REVISÃO DE TEXTOS **Cleusa Conte Machado**

PROJETO GRÁFICO **Camillo e Tressler Design**

CAPA **Flavio Alves Machado**

CONSELHO CONSULTIVO **ADRIÁN GORELIK** (UNIV. NACIONAL DE QUILMES,
BERNAL, AR); **BARBARA WEINSTEIN** (UNIV. DE NOVA IORQUE, NOVA IORQUE,
EUA); **CARLOS AUGUSTO CALIL** (UNIV. DE SÃO PAULO, SÃO PAULO, BR); **CARLOS
SANDRONI** (UNIV. FEDERAL DE PERNAMBUCO, RECIFE, BR); **ETTORE FINAZZI-
AGRÒ** (UNIV. DE ROMA LA SAPIENZA, ROMA, IT); **FERNANDA ARÊAS PEIXOTO**
(UNIV. DE SÃO PAULO, SÃO PAULO, BR); **HELOISA MARIA MURGEL STARLING**
(UNIV. FEDERAL DE MINAS GERAIS, BELO HORIZONTE, BR); **JOÃO CEZAR DE
CASTRO ROCHA** (UNIV. ESTADUAL DO RIO DE JANEIRO, RIO DE JANEIRO, BR);
JORGE COLI (UNIV. ESTADUAL DE CAMPINAS, CAMPINAS, BR); **LUIZ FELIPE DE
ALENCASTRO** (UNIV. DE PARIS-SORBONNE, PARIS, FR); **MANUEL VILLAVERDE
CABRAL** (UNIV. DE LISBOA, LISBOA, PT); **MARIA CECILIA FRANÇA LOURENÇO**
(UNIV. DE SÃO PAULO, SÃO PAULO, BR); **MARIA LIGIA COELHO PRADO** (UNIV.
DE SÃO PAULO, SÃO PAULO, BR); **MARIA LUCIA BASTOS KERN** (PONTIFÍCIA
UNIV. CATÓLICA DO RIO GRANDE DO SUL, PORTO ALEGRE, BR); **PETER BURKE**
(EMMANUEL COLLEGE CAMBRIDGE, CAMBRIDGE, RU); **REGINA ZILBERMAN** (UNIV.
FEDERAL DO RIO GRANDE DO SUL, PORTO ALEGRE, BR); **RICARDO AUGUSTO
BENZAQUEN DE ÁRAÚJO** (PONTIFÍCIA UNIV. CATÓLICA DO RIO/ INSTITUTO
UNIVERSITÁRIO DE PESQUISAS DO RIO DE JANEIRO, RIO DE JANEIRO, BR);
RODOLFO NOGUEIRA COELHO DE SOUZA (UNIV. DE SÃO PAULO, SÃO PAULO,
BR); **SERGIO MICELI** (UNIV. DE SÃO PAULO, SÃO PAULO, BR); **WALNICE NOGUEIRA
GALVÃO** (UNIV. DE SÃO PAULO, SÃO PAULO, BR)

Capa: BORGES, José Francisco. [Dois violeiros] (atribuído a),
s.d. – xilogravura sobre papel, 23,4 x 16,7 cm. Coleção Carla
Milano, Coleção de Artes Visuais do IEB/USP, CM-0043

EDITORIAL • EDITORIAL)

e10705 **Literatura, música, teatro, política, realidade: salve, salve a arte de Chico Buarque e outros autores**

DOSSIÊ • DOSSIER)

e10703 **Retratos do artista: Chico Buarque, 80 anos** [*Portraits of the artist: Chico Buarque, 80 years old*] • Daniela Vieira dos Santos • Marcos Lacerda • Walter Garcia

e10684 **“Que tal um samba?” e suas camadas** [*“What about a samba?” and its layers of meaning*] • Adelia Bezerra de Meneses

e10689 **Ficção, história e sociedade na literatura de Chico Buarque (uma sinopse)** [*Fiction, history and society in Chico Buarque’s literature (a synoptic overview)*] • Edu Teruki Otsuka

e10697 **Eu, o outro e Essa gente: um dilema de identidade no romance de Chico Buarque** [*Me, the other and Essa gente: a dilemma of identity in Chico Buarque’s novel*] • Lucas Faial Soneghet

e10698 **As pontas esgarçadas da vida em Órfãos do Eldorado e Leite derramado** [*The frayed ends of life in Órfãos do Eldorado and Leite derramado*] • Tatiana Prevedello

e10701 **“Iracema voou” para a América... e o Brasil?** [*“Iracema voou” to the America... and the Brazil?*] • Daniela Vieira dos Santos

e10696 **Um lírico no desvario do capitalismo: “As vitrines”, de Chico Buarque** [*A lyric poet in the madness of capitalism: “As vitrines”, by Chico Buarque*] • Walter Garcia

e10688 **A arte como testemunho: texto, cena e contexto em Roda viva (1967-1968)** [*Art as testimony: text, scene and context in Roda viva (1967-1968)*] • Miliandre Garcia

ARTIGOS • ARTICLES)

eIO694 **Os fornos quentes, de Reinaldo Guarany Simões: sobrevivência, exílio e melancolia** [Os fornos quentes, by Reinaldo Guarany Simões: survival, exile and melancholy • Marcos Aparecido Lopes • Rogério Silva Pereira

eIO692 **A questão social como investimento: empresas e políticas sociais no Brasil** [*The social question as investment: firms and social policies in Brazil* • Livia de Tommasi

eIO700 **Arte e ofício: a trajetória do escultor e fundidor Roque de Mingo em São Paulo na primeira metade do século XX** [*Art and craft: the career of the sculptor and foundryman Roque de Mingo in São Paulo in the first half of the 20th century* • Rafael Dias Scarelli

CRIAÇÃO • CREATION)

eIO693 **Vacilante** [*Wavering* • Renato Castanhari

DOCUMENTAÇÃO • DOCUMENTS)

eIO699 **“Os filhos da coruja” de Graciliano Ramos: pedagogia da autonomia em fábula inédita do autor de *Vidas secas*** [*“Os filhos da coruja” by Graciliano Ramos: pedagogy of autonomy in an unpublished fable by the author of Vidas secas* • Thiago Mio Salla

RESENHAS • BOOK REVIEWS)

eIO686 **Um passeio pelo espírito da época** [*A walk through the spirit of time* • Juliane Vargas Welter

eIO687 **Uma gênese da literatura contemporânea para crianças e jovens: O realismo na literatura juvenil, de Lenice Bueno** [*A genesis of contemporary literature for children and young adults: O realismo na literatura juvenil, by Lenice Bueno* • Carlos Pires

BORGES, José Francisco. [Dois
violeiros] (atribuído a), s.d. –
xilogravura sobre papel, 23,4 x 16,7
cm. Coleção Carla Milano, Coleção de
Artes Visuais do IEB/USP, CM-0043

EDITORIAL



EDITORIAL

LITERATURA, MÚSICA, TEATRO, POLÍTICA, REALIDADE: SALVE, SALVE A ARTE DE CHICO BUARQUE E OUTROS AUTORES

As páginas da *Revista do Instituto de Estudos Brasileiros* sempre trazem arte, história, literatura, passado e presente entremeados com imagens de nosso arquivo e de alguns colaboradores. Este número 88 entrou em clima de comemoração dos 80 anos de Chico Buarque, completados em 19 de junho de 2024. Multiartista, compositor, escritor, voz de forte e sutil presença no cenário político-cultural, Chico desenhou retratos do Brasil em som, letra e gesto. Desde os anos 1960, com a ditadura mostrando sua violência e tolhimento, até os dias de hoje, a produção de Chico Buarque é plena de sentidos. Nessa linha, a proposta de publicação de um dossiê, organizado por Daniela Vieira dos Santos, da Universidade Estadual de Campinas (Unicamp, SP), Marcos Lacerda, da Universidade Federal de Pelotas (UFPel, RS), e Walter Garcia, da Universidade de São Paulo (USP, SP), foi aceita pelo Comitê Editorial da revista. Além de participantes de São Paulo, colaboraram autores de quatro estados: Rio Grande do Norte, Rio de Janeiro, Paraná e Rio Grande do Sul. Como foi dito na Apresentação do Dossiê, “Retratos do artista: Chico Buarque, 80 anos”, sua vasta obra musical, literária e dramática trouxe fruição, resistência e reflexão, sendo reconhecida e legitimada pela densidade estética, lírica e sociopolítica. Este dossiê é mais uma prova dessa função provocativa de pensamento.

No sentido de trazer novas visões críticas, foram reunidos sete artigos, organizados numa sequência que vai das obras do século XXI às mais antigas, da segunda metade do século XX, além de uma resenha sobre o livro *Anos de chumbo e outros contos*, de 2021. São passos e compassos de Chico Buarque, que foram marcando tempos reais e imaginários. A diversidade de abordagens reflete a diversidade de sua produção artística, sempre articulada com as conjunturas políticas da época. Alguns artigos analisam canções específicas de Chico Buarque. Em “‘Iracema voou’ para a América... e o Brasil?”, Daniela Vieira dos Santos lembra o romance *Iracema*, de José de Alencar, e mostra como a canção tem um ponto de vista crítico ao processo de imigração de brasileiros para os Estados Unidos nos anos 1990. Adélia Bezerra de Menezes, em “‘Que tal um samba?’ e suas camadas”, analisa a letra dessa música, de 2022, mostrando as discrepâncias e similaridades com canções da

época da ditadura militar (de 1964 a 1985), com o atual ressurgimento da extrema direita e a resultante necropolítica. Em viés ensaístico, Walter Garcia, em “Um lírico no desvario do capitalismo: ‘As vitrines’, de Chico Buarque”, explora as formas textuais e musicais dessa canção, lançada em 1981, apontando sua complexidade de construção, desde a menção à letra que aparece como jogo de espelhos no encarte do LP *Almanaque* até identificar o relato de devaneios como elemento central. Para tratar do lirismo do samba-canção, concentra-se em algumas palavras, escande verso por verso, mobilizando autores como Edgar Allan Poe, Freud, Luiz Tatit, Maria Rita Kehl, Walter Benjamin, Baudelaire, entre outros. No campo literário, Edu Teruki Otsuka, em “Ficção, história e sociedade na literatura de Chico Buarque (uma sinopse)”, analisa uma série de textos literários que focalizam contextos de diminuição da consciência política no Brasil. O artigo de Lucas Faial Soneghet, “Eu, o outro e *Essa gente*: um dilema de identidade no romance de Chico Buarque”, tematiza “a noção de *desfaçatez dos intelectuais*” como um recurso para refletir sobre a distância existente na convivência entre as elites culturais e as classes populares. Nessa linha, Soneghet traça relações com o cenário social e político, desde o golpe militar de 1964 até o ressurgimento do conservadorismo, associado ao fortalecimento da nova extrema direita brasileira e mundial. Por sua vez, Tatiana Prevedello, em “As pontas esgarçadas da vida em *Órfãos do Eldorado e Leite derramado*”, compara os romances de Milton Hatoum e Chico Buarque ao construir personagens idosos que se debatem em relatos de memória, trazendo dúvidas em relação à sua confiabilidade. Miliandre Garcia retoma a primeira produção dramática de Chico em “A arte como testemunho: texto, cena e contexto em *Roda viva* (1967-1968)”. Chico já era um ídolo nacional pelas suas músicas, mas desejava ampliar a atuação em outras áreas, inclusive por estar insatisfeito com o mercado fonográfico e televisivo. Com apenas 23 anos, convidou o diretor José Celso Martinez Corrêa para dirigir seu texto dramático; sob vários aspectos, *Roda viva* é um marco na história do teatro brasileiro e também na trajetória dos artistas da sua geração. Para completar, a resenha de Juliane Vargas Welter, “Um passeio pelo espírito da época”, apresenta o livro *Anos de chumbo e outros contos*, de 2021, quando o autor estreou no gênero textual curto.

Três artigos contribuem para relacionar criação/real – atitude que perpassa todo este número da *RIEB*. Autores de “*Os fornos quentes*, de Reinaldo Guarany Simões: sobrevivência, exílio e melancolia”, Marcos Aparecido Lopes e Rogério Silva Pereira escrevem sobre o romance autobiográfico do ex-guerrilheiro Reinaldo Guarany Simões, que se exilou na Alemanha Ocidental nos anos 1970, ao lado de sua companheira, a também ex-guerrilheira Maria Auxiliadora Lara Barcelos, que ali veio a falecer, trabalhando as noções de melancolia, sobrevivência, apagamento e iluminação. A atuação do setor empresarial no âmbito das políticas sociais é o objeto do artigo “A questão social como investimento: empresas e políticas sociais no Brasil”, de Livia de Tommasi, que questiona as formas como as empresas lidam com gestão de pobreza, se há investimentos sociais lucrativos, enfim, como o setor empresarial se comporta. Em “Arte e ofício: a trajetória do escultor e fundidor Roque de Mingo em São Paulo na primeira metade do século XX”, Rafael Dias Scarelli traz significativa pesquisa biográfica e iconográfica para refletir sobre como o escultor

Roque de Mingo se inseriu no campo artístico paulistano, primeiro como fundador, inicialmente sem relação com as instituições acadêmicas, até alcançar posições de poder dentro desse circuito. É o exemplo de uma carreira vivida por alguém que se aproximou do universo artístico na qualidade de artífice, processo que aconteceu com outros de sua geração.

Na seção Criação – “Vacilante”, de Renato Castanhari – temos a reprodução de algumas de suas pinturas, expostas na Galeria Pilar (São Paulo), de 30 de março a 25 de maio de 2024, em sua segunda mostra individual. São imagens que vacilam entre abstração geométrica e paisagens informais.

Thiago Mio Salla apresenta, na seção Documentação, “‘Os filhos da coruja’ de Graciliano Ramos: pedagogia da autonomia em fábula inédita do autor de *Vidas secas*”, trazendo documentos do Fundo Graciliano Ramos do Arquivo do IEB. Em busca realizada, Thiago Mio Salla encontrou, dentro da categoria “Manuscritos recebidos de autores não identificados”, textos de J. Calisto, um dos pseudônimos que Graciliano Ramos (1892-1953) usava no início de sua carreira. Localizou então um poema escrito à mão, assinado por J. Calisto, que foi a base do livro *Os filhos da coruja*, de Graciliano Ramos, publicado em 2024 pela editora Todavia.

Fechando este número, na seção Resenhas, além da análise acima referida sobre o livro *Anos de chumbo e outros contos* (BUARQUE, 2021), Carlos Pires, em “Uma gênese da literatura contemporânea para crianças e jovens: o realismo na literatura juvenil, de Lenice Bueno”, mostra como o realismo da escritora Odette de Barros Mott foi introduzido na literatura para jovens a partir de uma análise do livro de Lenice Bueno, *O realismo na literatura juvenil: Odette de Barros Mott e a denúncia social* (2023).

A seleção das imagens que aparecem ao longo desta edição foi feita pelo professor Walter Garcia a partir de ampla pesquisa realizada por Bianca Dettino, supervisora técnica da Coleção de Artes Visuais do IEB. Agradecemos ainda a Elisabete Marin Ribas, do Arquivo do IEB, que colaborou com algumas fotos.

Em textos e imagens, esta revista é um convite para uma imersão em artes brasileiras!

Dulcília Helena Schroeder Buitoni¹, Marcos Antonio de Moraes², Stelio Marras³
Editores

1 Universidade de São Paulo (USP, São Paulo, SP, Brasil).

2 Universidade de São Paulo (USP, São Paulo, SP, Brasil).

3 Universidade de São Paulo (USP, São Paulo, SP, Brasil).

REFERÊNCIAS

BUARQUE, Chico. *Anos de chumbo e outros contos*. São Paulo: Companhia das Letras, 2021.
BUENO, Lenice. *O realismo na literatura juvenil: Odette de Barros Mott e a denúncia social*. São Paulo: Zouk, 2023.

SOBRE OS AUTORES

DULCÍLIA HELENA SCHROEDER BUITONI é professora sênior do Instituto de Estudos Brasileiros da Universidade de São Paulo (IEB/USP).
dbuitoni@usp.br
<https://orcid.org/0000-0003-2695-5529>

MARCOS ANTONIO DE MORAES é docente do Instituto de Estudos Brasileiros da Universidade de São Paulo (IEB/USP).
mamoraes@usp.br
<https://orcid.org/0000-0001-7127-9254>

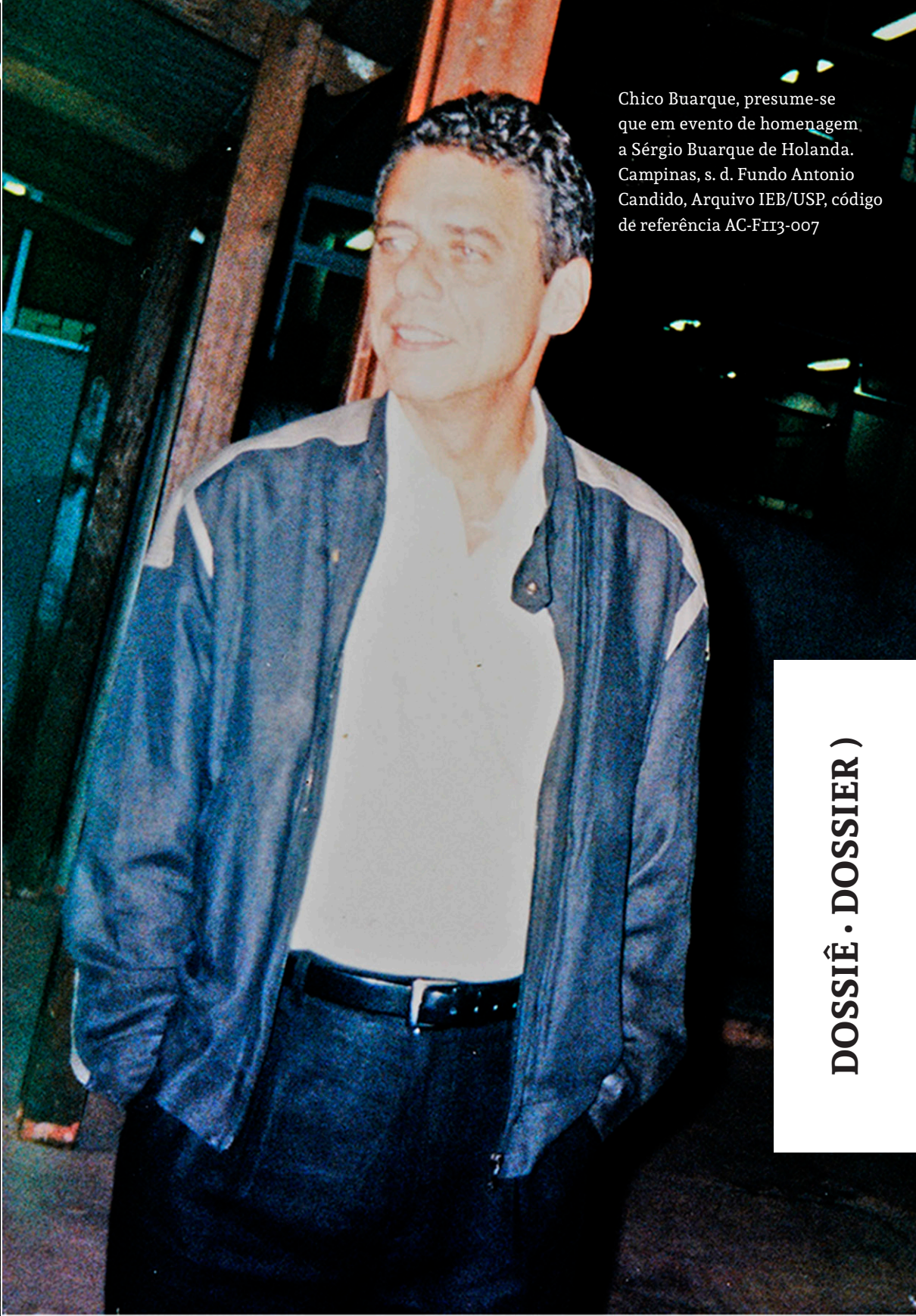
STELIO MARRAS é docente do Instituto de Estudos Brasileiros da Universidade de São Paulo (IEB/USP).
smarras@usp.br
<https://orcid.org/0000-0002-4283-1107>

Recebido em 25 de julho de 2024
Aprovado em 26 de julho de 2024

BUITONI, Dulcilia Helena Schroeder; MORAES, Marcos Antonio de; MARRAS, Stelio. Editorial – Literatura, música, teatro, política, realidade: salve, salve a arte de Chico Buarque e outros autores. *Rev. Inst. Estud. Bras.* (São Paulo), n. 88, 2024, e10705.



Seção: Editorial
DOI: 10.11606/2316901X.n88.2024.e10705



Chico Buarque, presume-se
que em evento de homenagem
a Sérgio Buarque de Holanda.
Campinas, s. d. Fundo Antonio
Candido, Arquivo IEB/USP, código
de referência AC-F113-007

DOSSIÊ • DOSSIER)

Retratos do artista: Chico Buarque, 80 anos

[*Portraits of the artist: Chico Buarque, 80 years old*

Daniela Vieira dos Santos¹

Marcos Lacerda²

Walter Garcia³

RESUMO • O dossiê Chico Buarque, 80 Anos tem por objetivo fazer um balanço crítico da obra do artista. Sete artigos e uma resenha abordam três frentes de atuação de Chico ao longo de mais de 50 anos de carreira: canção popular, literatura (romance e contos) e teatro. No conjunto, a pluralidade de métodos e abordagens denota uma exigência da própria matéria artística e das relações que ela mantém com o processo histórico brasileiro. • **PALAVRAS-CHAVE** • Chico Buarque; música popular brasileira; literatura brasileira. •

ABSTRACT • The dossier Chico Buarque, 80 Years Old aims to take a critical look at the artist's work. Seven articles and one review address three fronts of Chico's work over a career of more than 50 years: popular song, literature (novels and tales) and theater. In the sum of the texts, the plurality of methods and approaches denotes a requirement of the artistic material itself and the relationship it maintains with the Brazilian historical process. • **KEYWORDS** • Chico Buarque; Brazilian popular music; Brazilian literature. •

Recebido em 19 de julho de 2024

Aprovado em 22 de julho de 2024

SANTOS, Daniela Vieira dos; LACERDA, Marcos; GARCIA, Walter. Apresentação do Dossiê – Retratos do artista: Chico Buarque, 80 anos. *Rev. Inst. Estud. Bras.* (São Paulo), n. 88, 2024, e10703.



Seção: Dossiê

DOI: 10.11606/2316901X.n88.2024.e10703

1 Universidade Estadual de Campinas (Unicamp, Campinas, SP, Brasil).

2 Universidade Federal de Pelotas (UFPel, Pelotas, RS, Brasil).

3 Universidade de São Paulo (USP, São Paulo, SP, Brasil).

Francisco Buarque de Hollanda completou 80 anos em 19 de junho de 2024. Como o artista Chico Buarque dispensa muitas apresentações, apenas recordaremos alguns traços de sua trajetória. Chico se consagrou no cenário musical brasileiro a partir da segunda metade da década de 1960⁴, no contexto de resistência à ditadura militar que contava com apoio civil. De lá para cá, e se passaram mais de 50 anos de carreira, a sua vasta obra musical, literária e dramática tem sido não apenas fruída – o que já não seria pouco –, mas reconhecida e legitimada pela densidade estética, lírica e sociopolítica, a qual contribui como matéria de reflexão crítica para interpretar sentimentos, relações e processos sociais em nosso país⁵.

Dentre as suas atuações, a figura do compositor popular parece estar na primeira posição. Isso não deve causar estranheza, pois foi com o seu cancionário que Chico Buarque deu os primeiros passos em seu projeto artístico de refletir sobre o Brasil, na passagem da segunda geração da bossa nova para a constelação que veio a ser chamada de MMPB (Moderna Música Popular Brasileira) ou simplesmente de MPB (Música Popular Brasileira), rótulo que se fixou, como se sabe. De acordo com Marcelo Ridenti (2010, p. 94), os seus compositores “passaram a ganhar um lugar inédito e significativo nos debates intelectuais e artísticos. Desde então, tornou-se comum ouvir as opiniões de [...] Chico Buarque e Caetano Veloso com o estatuto de intelectuais”.

4 Ao longo da segunda metade da década de 1960, as participações de Chico Buarque, como compositor e intérprete, em edições do Festival da Música Popular Brasileira e da Bienal do Samba, realizados pela TV Record de São Paulo, e do Festival Internacional da Canção, promovido pela Secretaria de Turismo da Guanabara e TV Globo, contribuíram decisivamente para a sua consagração no mercado hegemônico. Sobre o assunto, consultar Zuza Homem de Mello (2003) e Marcos Napolitano (2001).

5 Não sendo nosso objetivo sumariar a bibliografia sobre a obra de Chico Buarque, nos limitamos a lembrar três estudos, cada qual voltado a uma área de atuação do artista: *Desenho mágico: poesia e política em Chico Buarque*, de Adélia Bezerra de Menezes (2000), livro cuja primeira edição foi publicada em 1982; “Um romance de Chico Buarque”, ensaio de Roberto Schwarz (1999) publicado originalmente em 1991; e “*Olha a gota que falta*”: um evento no campo artístico-intelectual brasileiro (1975-1980), tese de Miriam Hermeto (2010). Vale acrescentar que Chico Buarque também compôs, em parceria ou não, canções para filmes cinematográficos e espetáculos de balé. Para um balanço das “trilhas do compositor para teatro, dança e cinema”, escutar os cinco episódios da série *Chico em cena* (2024), escrita e apresentada por Otávio Filho.

Nesse período de “relativa hegemonia cultural da esquerda no país”, na conhecida expressão de Roberto Schwarz (1992, p. 62), a canção de mercado se tornou objeto de interesse não só de revistas de divulgação, mas de publicações, como a *Revista Civilização Brasileira*, voltadas à parcela intelectualizada da classe média. Adensava-se um processo que vinha da década anterior, com a *Revista da Música Popular*, editada por Lucio Rangel e Pérsio de Moraes. No ensaio “MMPB: uma análise ideológica”, publicado em 1968, Walnice Nogueira Galvão (1976, p. 93) considera que as canções dessa linha apresentavam “uma proposta nova dentro da tradição” e estabeleceram um “projeto de ‘dizer a verdade’ sobre a realidade imediata”. Deixando de lado os limites e os alcances de tal proposta – aos quais Galvão dirige uma crítica que seria retomada por diversos estudos nas décadas seguintes –, pode-se dizer que se tratava de uma espécie de força social de reação aos problemas que o país enfrentava.

É nessa conjuntura que se insere Chico Buarque, e, a partir disso, podemos compreender o quanto a sua produção artística, seja a cancional, seja a literária ou a dramaturgica, é atravessada por dois fatos históricos: o golpe de 1964⁶; e a edição do Ato Institucional número (AI-5) em 13 de dezembro de 1968. Se, por um lado, Chico e a sua geração vivenciaram os traumas e as utopias daqueles anos, por outro, também se inseriram nas profundas mudanças que a modernização capitalista empreendida pela ditadura (1964-1985) engendraria na esfera da cultura. Mais adiante, sem deixarem de considerar o nosso passado escravista e colonial, ainda dialogaram com as imperfeições da redemocratização e a expansão do neoliberalismo.

O primeiro álbum de Chico, intitulado *Chico Buarque de Hollanda*, lançado pela gravadora RGE, data de 1966⁷. Em 1968, dois anos após o sucesso da canção “A banda” – que havia dividido com “Disparada” (Théo de Barros/Geraldo Vandré) o primeiro lugar no II Festival de Música Popular Brasileira⁸ –, a peça teatral *Roda viva*, de sua autoria, é encenada com direção de José Celso Martinez Corrêa, idealizador do Teatro Oficina⁹. Nas palavras de Vinicius de Moraes (1968, p. 9-10), o texto representava “a primeira crise de consciência de um jovem ídolo que assumiu inteiramente a responsabilidade do seu sucesso e em nada

6 Na análise de Roberto Schwarz (2012, p. 75-76), a “euforia foi desmanchada em 1964 pelo golpe, um momento estelar da Guerra Fria, quando se uniram contra o ascenso popular e a esquerda, quase sem encontrar resistência, os militares pró-americanos, o capital e o imenso fundo de conservadorismo do país, tudo com ajuda dos próprios americanos”, interrompendo “um vasto movimento de democratização, que vinha de longe, agora substituído pelo país antissocial, temeroso de mudanças, partidário da repressão, sócio tradicional da opressão e da exploração, que saía da sombra e fora bisonhamente subestimado”.

7 Grande parte dos LPs de Chico Buarque lançados entre 1966 e 1986 foram reeditados em CD e incluídos no box *Construção Chico Buarque* (BUARQUE, 2001). É o caso de *Chico Buarque de Hollanda*. Também consultamos o box *Coleção Chico Buarque*, que reeditou vinte LPs lançados entre 1966 e 2006 em CDs; dentre eles, *Chico Buarque de Hollanda* (BUARQUE, 2010). Para os demais álbuns que citaremos, consultar Referências.

8 Para uma crônica do II Festival de Música Popular Brasileira, consultar Mello (2003, p. 95-145). Para uma análise de “A banda” e “Disparada” à luz do “paradoxo básico da MPB, uma corrente musical com ampla penetração comercial e intenções ideológicas”, consultar Napolitano (2001, p. 123).

9 Com arranjo de Magro e interpretação de Chico Buarque e do conjunto vocal MPB4, o samba “Roda viva” (Chico Buarque) havia obtido o terceiro lugar no III Festival de Música Popular Brasileira, em 1967 (MELLO, 2003, p. 213-215).

deixou se empolgar por ele”, recusando “a desumanização” que resultava “da dura e feia realidade dos ambientes de televisão”.

Com a edição do AI-5, Chico Buarque passou a escutar de pessoas próximas “informações cada vez mais preocupantes” (WERNECK, 1991, p. 122). Acabou sendo acordado pela polícia e “levado, às sete da manhã, para o Ministério do Exército, na avenida Presidente Vargas”, no Rio de Janeiro. Interrogado acerca das “ousadias de *Roda viva*” e de sua presença na Passeata dos Cem Mil, foi liberado “no final da tarde” com a obrigação de pedir autorização caso “quisesse deixar a cidade”. No início de 1969, “devidamente autorizado”, viajou para “se apresentar no Midem, a grande feira da indústria fonográfica, em Cannes, na França”.

De lá seguiu para Roma, cidade onde havia morado dos 8 aos 10 anos, quando seu pai, Sérgio Buarque de Hollanda, fora convidado “para uma cátedra de Estudos Brasileiros na Universidade de Roma” (ZAPPA, 1999, p. 26). Retornaria ao Brasil “em março de 1970”, estimulado por uma carta de André Midani, então diretor da gravadora Philips, dizendo que “o clima [estava] mais ameno” (ZAPPA, 1999, p. 109). Percebendo quão ilusório era esse otimismo – pois, ao “mesmo tempo em que a tortura e o desaparecimento de adversários do regime se tornavam rotina, grassava o mais ensandecido ufanismo” (WERNECK, 2000, p. 129) –, Chico respondeu com “Apesar de você”. O samba passou pela censura prévia e foi lançado em um compacto que vendeu quase “100 mil cópias”. Um mês depois, a canção foi proibida, e o disco, “recolhido nas lojas” (WERNECK, 2000, p. 130).

Em 1974, Chico Buarque publicou o seu primeiro livro: a novela *Fazenda modelo*, inspirada em *A revolução dos bichos*, de George Orwell¹⁰. Dez anos após sua estreia como cantor e compositor (WERNECK, 2000, p. 32; 36), ele já realizara as linguagens artísticas (canção, música, literatura em prosa, dramaturgia) que darão forma para a sua produção e maior expressividade à cultura brasileira. Ao final da década, a sua discografia totalizava 18 álbuns, sete deles, projetos coletivos¹¹. Simultaneamente, Chico Buarque escreveu, depois de *Roda viva*, as peças teatrais *Calabar: o elogio da traição*, com Ruy Guerra (1973), *Gota d’água*, com Paulo Pontes (1975), e *Ópera do malandro* (1978). Traduziu e adaptou *Os saltimbancos*, texto de Sérgio Bardotti, música de Luiz Enriquez, peça inspirada no conto “Os músicos de Bremen”, dos Irmãos Grimm (1977). E publicou a história infantil *Chapeuzinho amarelo* (1979).

Nos anos 1980, foram mais 15 álbuns lançados, sendo nove, projetos coletivos. E, de 1990 até o presente, treze álbuns, dentre os quais, dois projetos coletivos. Números expressivos, como se nota, ainda que neles, por motivos óbvios, não estejam incluídos

10 Ênio Silveira (1975), no texto para a orelha de *Fazenda modelo*, acrescenta à inspiração ostensiva de Orwell a de Rabelais, Cervantes, Swift, Kafka e Huxley, associando o recurso “da alegoria ou do grotesco, do supra-real ou do onírico”, a “amargos tempos e tristes experiências de indignidade individual e coletiva”. Vale ainda o registro de que, antes de *Fazenda modelo*, Chico Buarque havia publicado o conto “Ulisses” em 30/7/1966, no Suplemento Literário do jornal *O Estado de S. Paulo* (ENTINI, 2019).

11 A bem da verdade, todo e qualquer álbum resulta de um trabalho coletivo. Estamos nos referindo a *Morte e vida severina* (1966), *Os saltimbancos* (1977), *Gota d’água* (1977) e *Ópera do malandro* (1979), vinculados a espetáculos teatrais, *Quando o carnaval chegar* (1972), trilha sonora do filme homônimo, e ainda à gravação de shows divididos com outros artistas – *Chico e Caetano juntos e ao vivo* (1972) e *Chico Buarque e Maria Bethânia* (1975).

os lançamentos de coletâneas, compactos, boxes de CDs, *singles* e DVDs¹². Em 1998, o artista foi homenageado com o enredo “Chico Buarque da Mangueira”, e a Estação Primeira dividiu com a Beija-Flor de Nilópolis o primeiro lugar no principal desfile do carnaval do Rio de Janeiro (LIESA, 1998). Já a produção em livro de Chico Buarque seria retomada com o romance *Estorvo* em 1991. A partir daí, o escritor passa a publicar com certa regularidade: *Benjamim* (1995), *Budapeste* (2003), *Leite derramado* (2009), *O irmão alemão* (2014), *Essa gente* (2019), romances; e *Anos de chumbo e outros contos* (2021).

Recebeu prêmios Jabuti, da Câmara Brasileira do Livro, por *Estorvo*, *Budapeste*, *Leite derramado* e *O irmão alemão*¹³. Em 2019, venceu o prêmio Camões, instituído pelos governos de Portugal e do Brasil. Por motivos políticos, obteve a premiação somente em 2023. E, embora tenha alcançado todo esse reconhecimento, em seu discurso Chico Buarque afirmou:

Mas por mais que eu leia e fale de literatura, por mais que eu publique romances e contos, por mais que eu receba prêmios literários, faço gosto em ser reconhecido no Brasil como compositor popular e, em Portugal, como o gajo que um dia pediu que lhe mandassem um cravo e um cheirinho de alecrim. (ESTADO DE MINAS, 2023)¹⁴.

Com o propósito de fazer um balanço crítico, mais que celebrativo, o dossiê *Chico Buarque, 80 anos* traz sete artigos, que se organizam do estudo de obras mais recentes em direção àquelas que foram produzidas em décadas anteriores, e ainda uma resenha. No conjunto, a pluralidade de métodos e abordagens denota uma exigência da própria matéria artística e das relações que ela mantém com o processo histórico brasileiro.

12 Caso a leitora ou o leitor queira tomar contato com todas essas produções fonográficas e audiovisuais, sugerimos a consulta ao *site* Chico Buarque (s. d.)

13 Os prêmios podem ser conferidos no *site* do Prêmio Jabuti (s. d.).

14 É importante recordar que Chico Buarque, ao dizer que gostaria de ser reconhecido em Portugal como o “gajo que um dia pediu que lhe mandassem um cravo e um cheirinho de alecrim”, faz menção à sua composição “Tanto mar”, cuja primeira versão da letra data de 1975 e faz referência à Revolução dos Cravos em Portugal. Deflagrada em 25 de abril de 1974, em Lisboa, a revolução marcou o fim da ditadura no país e a implantação de um regime democrático. A letra de “Tanto mar”, que fazia clara alusão à revolução dos portugueses em consonância com a ditadura vigente no Brasil, foi censurada, e apenas a música foi gravada no álbum *Chico Buarque & Maria Bethânia*, que registrou o show que ambos apresentaram no Canecão, no Rio de Janeiro (1975). Uma segunda versão da letra de “Tanto mar” foi gravada no disco *Chico Buarque* (1978) e alude aos impasses de Portugal no período posterior à Revolução dos Cravos. Para uma síntese historiográfica da Revolução dos Cravos, consultar Lincoln Secco (2004). Para uma crítica das “correntes interpretativas” da “produção historiográfica portuguesa acerca do tema da transição democrática”, consultar Francisco Carlos Palomanes Martinho (2017). Vale ainda registrar que “nas celebrações dos 50 anos do 25 de Abril”, em Lisboa, João Lourenço, presidente de Angola, afirmou: “As lutas armadas pela nossa Independência na Guiné Bissau, em Angola e em Moçambique atingiram um estágio de tal modo avançado, [...] que fizeram precipitar os acontecimentos que levaram ao levantamento e golpe militar do 25 de Abril de 1974 em Portugal. A luta de libertação nas então colônias portuguesas em África fez aumentar nos portugueses o sentimento e a consciência da necessidade da queda do regime que era ditador e fascista, mas ao mesmo tempo colonialista” (JORNAL DE ANGOLA, 2024).

Em “‘Que tal um samba?’ e suas camadas”, Adélia Bezerra de Meneses aborda a letra dessa parceria de Chico Buarque com Hamilton de Holanda, lançada em 2022. A leitura estabelece paralelos entre seus versos e os de outras canções de Chico ou os de outros compositores. Mas o foco do artigo não se detém no mero estudo comparativo. Além de atentar para relações entre escravidão, racismo, futebol, samba, jongo e religiões de matriz africana, Meneses busca “ressaltar as discrepâncias” entre a “Ditadura Militar (de 1964 a 1985)” e as especificidades da “necropolítica bolsonarista”.

Voltando-se para os romances de Chico Buarque, Edu Teruki Otsuka, em “Ficção, história e sociedade na literatura de Chico Buarque (uma sinopse)”, realiza uma análise ampliada das obras demonstrando o quanto elas materializam um processo de desagregação e despolitização da sociedade brasileira. Já o artigo de Lucas Faial Soneghet, “Eu, o outro e *Essa gente*: um dilema de identidade no romance de Chico Buarque”, apresenta “a noção de *desfaçatez dos intelectuais*” como uma chave para pensar a distância, cada vez mais aguda, das elites culturais associadas às classes médias em relação às classes populares e subalternizadas em geral. Além disso, Soneghet vincula tal distância aos processos históricos, sociais e políticos da sociedade brasileira, desde o golpe militar de 1964 até a recente ascensão do conservadorismo moral e da nova extrema direita brasileira e mundial. Por sua vez, Tatiana Prevedello, em “As pontas esgarçadas da vida em *Órfãos do Eldorado e Leite derramado*”, examina os recursos literários mobilizados por Milton Hatoum e por Chico Buarque ao construírem a “inconfiabilidade de narradores-personagens imersos nas enfermidades da memória”.

A seguir, “‘Iracema voou’ para a América... e o Brasil?”, de Daniela Vieira dos Santos, traz uma análise da canção “Iracema voou”, presente no disco *As cidades* (1998), com o objetivo de demonstrar como a canção formaliza o processo de imigração de brasileiros aos Estados Unidos, no contexto de globalização e mundialização, resignificando os sentidos de Brasil e identidade nacional. E Walter Garcia, em “Um lírico no desvario do capitalismo: ‘As vitrines’, de Chico Buarque”, investiga os sentidos dessa canção, lançada em 1981, buscando relacionar seus elementos poéticos e musicais com a tradição lírica do samba-canção, retomada pela bossa nova e pela MPB, com a novela “O homem das multidões”, de Edgar Allan Poe, e com as “promessas e decepções” da economia brasileira que, ao final da década de 1970, ocupava a “oitava posição no mundo capitalista”.

Fechando o dossiê, Miliandre Garcia, em “A arte como testemunho: texto, cena e contexto em *Roda viva* (1967-1968)”, pesquisa a peça teatral de Chico Buarque e sua relação com o processo histórico, bem como a recepção da montagem dirigida por José Celso Martinez Corrêa pela crítica de jornal.

Já na seção Resenhas, “Um passeio pelo espírito da época”, de Juliane Vargas Welter, analisa *Anos de chumbo e outros contos* (2021). E, ao notar que o livro, mais do que se vincular diretamente ao período da ditadura militar com apoio civil, tematiza situações cotidianas e fantasias atuais, a resenha de Welter acaba por sugerir a releitura do primeiro artigo do dossiê.

SOBRE OS AUTORES

DANIELA VIEIRA DOS SANTOS é pesquisadora colaboradora do Centro de Estudos de Migrações Internacionais do Instituto de Filosofia e Ciências Humanas da Universidade Estadual de Campinas (Cemi/IFCH/Unicamp). Também coordena, em parceria, a linha de pesquisa Hip-Hop em Trânsito (Cemi).
santos.danielavieira@gmail.com
<https://orcid.org/0000-0003-4202-6084>

MARCOS LACERDA é doutor em sociologia pelo Instituto de Estudos Sociais e Políticos da Universidade do Estado do Rio de Janeiro (IESP/UERJ). Foi professor visitante do Instituto de Ciências Sociais da Universidade de Lisboa (ICS/UL) e atualmente faz estágio de pós-doutorado no Programa de Pós-Graduação da Universidade Federal de Pelotas (PPGS/UFPel).
lacerda.marcos81@gmail.com
<https://orcid.org/0000-0002-9810-198X>

WALTER GARCIA é docente do Instituto de Estudos Brasileiros da Universidade de São Paulo (IEB/USP) e do Programa de Pós-Graduação em Música da Escola de Comunicações e Artes da Universidade de São Paulo (ECA/USP). É bolsista de produtividade em pesquisa do CNPq (processo: 315645/2021-0).
waltergarcia@usp.br
<https://orcid.org/0000-0002-0455-4831>

REFERÊNCIAS

- BUARQUE, Chico. *Roda viva*. Rio de Janeiro: Sabiá, 1968.
- BUARQUE, Chico. (1974). *Fazenda modelo*: novela pecuária. 2. ed. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 1975.
- BUARQUE, Chico. Ulisses; Anaía. In: ANTÔNIO, João (Org.). *Malditos escritores!*. ano I. São Paulo, Símbolo, mar. 1977, p. 11-14 e encarte especial. (Extra Realidade Brasileira, Coleção Livro-Reportagem, 4).
- BUARQUE, Chico. *Ópera do malandro*. São Paulo: Livraria Cultura Editora, 1978.
- BUARQUE, Chico. *Estorvo*. 5. reimpressão. São Paulo: Companhia das Letras, 1991.
- BUARQUE, Chico. *Benjamim*. São Paulo: Companhia das Letras, 1995.
- BUARQUE, Chico. *Chico ao vivo*. BMG/RCA, 7432169929-2, 1999. 1 CD.

- BUARQUE, Chico. *Songbook Chico Buarque*. Produzido por Almir Chediak. 5. ed. Rio de Janeiro: Lumiar, 1999. 4 v.
- BUARQUE, Chico. (1966-1986). *Construção Chico Buarque*. Universal Music/Som Livre, 73145863252, 2001. Box com 22 CDs.
- BUARQUE, Chico. *Budapeste*. 2. ed. 1. reimpressão. São Paulo: Companhia das Letras, 2003.
- BUARQUE, Chico. (1966-2006). *Coleção Chico Buarque*. São Paulo, Editora Abril, 2010. Box com vinte CDs.
- BUARQUE, Chico. (2009). *Leite derramado*. 12. reimpressão. São Paulo: Companhia das Letras, 2011A.
- BUARQUE, Chico. *Chico*. Biscoito Fino, BF 380, 2011B. 1 CD.
- BUARQUE, Chico. (1979). *Chapeuzinho amarelo*. 27. ed. Rio de Janeiro: José Olympio, 2011C.
- BUARQUE, Chico. *O irmão alemão*. São Paulo: Companhia das Letras, 2014.
- BUARQUE, Chico. *Caravanas*. Biscoito Fino, BF-4882, 2017. 1 CD.
- BUARQUE, Chico. *Essa gente*. São Paulo: Companhia das Letras, 2019.
- BUARQUE, Chico. *Anos de chumbo e outros contos*. São Paulo: Companhia das Letras, 2021.
- BUARQUE, Chico; GUERRA, Ruy. (1973). *Calabar: o elogio da traição*. 19. ed., texto revisto e modificado pelos autores. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 1994.
- BUARQUE, Chico; PONTES, Paulo. (1975). *Gota d'água*. 3. ed. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 1976.
- BUARQUE, Chico; VELOSO, Caetano. *Melhores momentos de Chico e Caetano*. Som Livre, 530.045, 1986. 1 LP.
- CHICO BUARQUE. Álbuns. Disponível em: <https://www.chicobuarque.com.br/obra/albuns>. Acesso em: 19 jul. 2024.
- CHICO em cena. Episódio 1. De “Morte e vida severina” aos saltimbancos. 15 maio 2024. Roteiro e apresentação: Otávio Filho. Edição: Filipe Di Castro. Tempo: 1:16:47. Disponível em: <https://radiobatuta.ims.com.br/programas/chico-em-cena/de-morte-e-vida-severina-aos-saltimbancos>. Acesso em: 19 jul. 2024.
- CHICO em cena. Episódio 2. Ópera do malandro. 21 maio 2024. Roteiro e apresentação: Otávio Filho. Edição: Filipe Di Castro. Tempo: 1:17:48. Disponível em: <https://radiobatuta.ims.com.br/programas/chico-em-cena/opera-do-malandro>. Acesso em: 19 jul. 2024.
- CHICO em cena. Episódio 3. O grande circo místico. 29 maio 2024. Roteiro e apresentação: Otávio Filho. Edição: Filipe Di Castro. Tempo: 1:16:07. Disponível em: <https://radiobatuta.ims.com.br/programas/chico-em-cena/o-grande-circo-mistico>. Acesso em: 19 jul. 2024.
- CHICO em cena. Episódio 4. Outras trilhas com Edu Lobo. 5 jun. 2024. Roteiro e apresentação: Otávio Filho. Edição: Filipe Di Castro. Tempo: 1:02:32. Disponível em: <https://radiobatuta.ims.com.br/programas/chico-em-cena/outras-trilhas-com-edu-lobo>. Acesso em: 19 jul. 2024.
- CHICO em cena. Episódio 5. No cinema. 11 jun. 2024. Roteiro e apresentação: Otávio Filho. Edição: Filipe Di Castro. Tempo: 1:04:34. Disponível em: <https://radiobatuta.ims.com.br/programas/chico-em-cena/no-cinema>. Acesso em: 19 jul. 2024.
- ENTINI, Carlos Eduardo. Chico Buarque estreou como escritor no Estadão. Publicado em: 22 mai. 2019. Atualizado em: 19 jun. 2024. Disponível em: <https://acesse.dev/9UJLv>. Acesso em: 18 jul. 2024.
- ESTADO DE MINAS. Leia na íntegra o discurso de Chico Buarque no Prêmio Camões. Publicado em 24 abr. 2023. Disponível em: <https://acesse.dev/8itLY>. Acesso em: 18 jul. 2024.
- FILHO, Otávio. *Chico em cena*. Rádio Batuta, Instituto Moreira Salles. Disponível em: <https://radiobatuta.ims.com.br/programas/chico-em-cena>. Acesso em: 17 jul. 2024.
- GALVÃO, Walnice Nogueira. MMPB: uma análise ideológica. In: GALVÃO, Walnice Nogueira. *Saco de gatos: ensaios críticos*. 2. ed. São Paulo: Duas Cidades, 1976, p. 93-119.
- HERMETO, Miriam. “Olha a gota que falta”: um evento no campo artístico-intelectual brasileiro (1975-1980). Tese (Doutorado em História). Universidade Federal de Minas Gerais, 2010.

- JOBIM, Antonio Carlos; BUARQUE, Chico; DJAVAN. *Para viver um grande amor*. CBS, 138259, 1983. 1 LP.
- JORNAL DE ANGOLA. Íntegra do discurso do Presidente João Lourenço nos 50 anos do 25 de Abril. Publicado em 25 abr. 2024. Disponível em: <https://acesse.dev/F5LqO>. Acesso em: 19 jul. 2024.
- LIESA (Liga Independente das Escolas de Samba do Rio de Janeiro). Memória. Colocações – Carnaval 1998. Disponível em: <https://liesa.globo.com/memoria/colocacoes/1998/>. Acesso em: 18 jul. 2024.
- LOBO, Edu; BUARQUE, Chico. (1983). *O grande circo místico*. Velas, 11-V005, 1994. 1 CD.
- LOBO, Edu; BUARQUE, Chico. (1985). *Dança da meia-lua*. Biscoito Fino, BF 846, 2008. 1 CD.
- LOBO, Edu; BUARQUE, Chico. *Cambaio*. BMG/RCA, 74321873722, 2001. 1 CD.
- MARTINHO, Francisco Carlos Palomanes. A Revolução dos Cravos e a historiografia portuguesa. *Estudos históricos*, v. 30, n. 61, 2017, p. 465-478. <https://doi.org/10.1590/S2178-14942017000200009>.
- MELLO, Zuza Homem de. *A era dos festivais: uma parábola*. São Paulo: Editora 34, 2003.
- MENESES, Adélia Bezerra de. *Desenho mágico: poesia e política em Chico Buarque*. 2. ed. São Paulo: Ateliê Editorial, 2000.
- MORAES, Vinicius de. Chico Buarque: sem tirar nem pôr. In: BUARQUE, Chico. *Roda viva*. Rio de Janeiro: Sabiá, 1968, p. 5-10.
- NAPOLITANO, Marcos. “*Seguindo a canção*”: engajamento político e indústria cultural na MPB (1959-1969). São Paulo: Annablume/Fapesp, 2001.
- PRÊMIO JABUTI. CBL (Câmara Brasileira do Livro). Disponível em: <https://www.premiojabuti.com.br/jabuti/>. Acesso em: 19 jul. 2024.
- RIDENTI, Marcelo. *Brasilidade revolucionária: um século de cultura e política*. São Paulo: Editora Unesp, 2010.
- SCHWARZ, Roberto. Cultura e política, 1964-1969. In: SCHWARZ, Roberto. *O pai de família e outros estudos*. 2. ed. Rio de Janeiro: Paz e Terra, 1992, p. 61-92. SCHWARZ, Roberto. Um romance de Chico Buarque. In: SCHWARZ, Roberto. *Seqüências brasileiras: ensaios*. São Paulo: Companhia das Letras, 1999, p. 178-181.
- SCHWARZ, Roberto. *Verdade tropical: um percurso de nosso tempo*. In: SCHWARZ, Roberto. *Martinha versus Lucrecia: ensaios e entrevistas*. São Paulo: Companhia das Letras, 2012, p. 52-110.
- SECCO, Lincoln. Trinta anos da Revolução dos Cravos. *Revista Adusp*, n. 33, 2004, p. 6-12. Disponível em: <https://www.adusp.org.br/files/revistas/33/r33.pdf>. Acesso em: 19 jul. 2024.
- SILVEIRA, Ênio. *Fazenda modelo* – novela pecuária (texto para orelha do livro). In: BUARQUE, Chico. *Fazenda modelo: novela pecuária*. 2. ed. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 1975.
- WERNECK, Humberto. Gol de letras. In: BUARQUE, Chico. *Chico Buarque, letra e música, v. 1*. 2. ed. 4. reimpressão. São Paulo: Companhia das Letras, 2000, p. 9-33; 61-83; 119- 139; 249-263.
- ZAPPA, Regina. *Chico Buarque: para todos*. 2. ed. Rio de Janeiro: Relume Dumará/Prefeitura, 1999.

“Que tal um samba?” e suas camadas

[“What about a samba?” and its layers of meaning]

Adelia Bezerra de Menezes¹

RESUMO • Trata-se de uma leitura ideológica da letra de uma canção de Chico Buarque, que apresenta um convite metafórico: restaurar uma situação de estrago, aludindo a um sofrimento imposto. A canção foca nessa contribuição fundamental dos afro-brasileiros, o samba, incidindo sobre locais tradicionalmente considerados seu berço – Valongo, Gamboa, Pedra do Sal – mas que, numa outra camada, são espaços de memória da escravidão. A análise aponta ainda uma outra camada, uma história de curta duração: o que pode estar por detrás da dor coletiva aludida, tendo como referente histórico recente a necropolítica bolsonarista. • **PALAVRAS-**

CHAVE • Chico Buarque; escravidão; samba. •

ABSTRACT • It is an ideological reading of a song by Chico Buarque, which presents a metaphorical invitation to restore a situation of damage, referring to an imposed suffering. The song focuses on this fundamental contribution of Afro-Brazilians, the samba, focusing on places traditionally considered their birthplace – Valongo, Gamboa, Pedra do Sal – but which, in another layer, are spaces of memory of Slavery. The analysis also shows another layer, which would concern a short-lived history, pointing out what may be behind the collective pain alluded to, having as a recent historical reference the Bolsonaroist necro-politics. •

KEYWORDS • Chico Buarque; slavery; samba.

Recebido em 18 de novembro de 2023

Aprovado em 5 de março de 2024

MENESES, Adelia Bezerra de. “Que tal um samba?” e suas camadas. *Rev. Inst. Estud. Bras.* (São Paulo), n. 88, 2024, e10684.



Seção: Dossiê

DOI: 10.11606/2316901X.n88.2024.e10684

1 Universidade Estadual de Campinas (Unicamp, Campinas, SP, Brasil).

Quantas camadas terá uma canção de Chico Buarque?

Tentarei dar conta dessa questão na abordagem da letra² de “Que tal um samba?” (BUARQUE, 2022), à primeira vista de uma quase comovente simplicidade:

Que tal um samba?

Um samba
Que tal um samba?
Puxar um samba, que tal?
Para espantar o tempo feio
Para remediar o estrago

Que tal um trago?
Um desafogo, um devaneio
Um samba pra alegrar o dia
Pra zerar o jogo
Coração pegando fogo
E cabeça fria

Um samba com categoria, com calma
Cair no mar, lavar a alma
Tomar um banho de sal grosso, que tal?
Sair do fundo do poço
Andar de boa
Ver um batuque lá no cais do Valongo
Dançar o jongo lá na Pedra do Sal
Entrar na roda da Gamboa
Fazer um gol de bicicleta

2 Reitero que meu objetivo, nesta leitura ideológica aqui proposta, é abordar a LETRA dessa canção, advertindo o leitor para que acione a sua memória musical, uma vez que a melodia também é produtora de significado.

Dar de goleada
Deitar na cama da amada
Despertar poeta
Achar a rima que completa o estribilho
Fazer um filho, que tal?
Pra ver crescer, criar um filho
Num bom lugar, numa cidade legal
Um filho com a pele escura
Com formosura
Bem brasileiro, que tal?
Não com dinheiro
Mas a cultura
Que tal uma beleza pura
No fim da borrasca?
Já depois de criar casca
E perder a ternura
Depois de muita bola fora da meta
De novo com a coluna ereta, que tal?
Juntar os cacos, ir à luta
Manter o rumo e a cadência
Esconjurando a ignorância, que tal?

Desmantelar a força bruta
Então que tal puxar um samba
Puxar um samba legal
Puxar um samba porreta
Depois de tanta mutreta
Depois de tanta cascata
Depois de tanta derrota
Depois de tanta demência
E uma dor filha da puta, que tal?
Puxar um samba
Que tal um samba?
Um samba.
(BUARQUE, 2022).

Sim, quantas camadas de significação essa canção teria? Vamos começar pelas iniciais. Num primeiro momento, trata-se aqui, em meio a uma situação adversa, de um convite à alegria e aos pequenos e também grandes prazeres da vida, a tudo que vale a pena, desde tomar um trago, jogar futebol, dançar, até o exercício da criatividade mais alta e daquilo que nos plenifica: fazer poesia, deitar na cama da amada, fazer um filho. Uma ode à vida. E essa alegria é sem arroubos, é um pouco machucada, uma alegria bemolizada (estou falando em termos de conteúdo, não em termos musicais). Apesar do tom contido, sem nenhuma concessão à grandiloquência, há um convite para um samba; e o interessante é que é algo para já, não vale como um aceno ao futuro, a um “amanhã

que vai ser outro dia”, mas incide como uma proposta de superação, agora. Em meio à depressão cívica em que se patinava em meados de 2022, era tudo de que precisávamos. A força desse convite nos reenergiza: “Coração pegando fogo”, diz o verso 10.

Mas, em meio às pequenas e grandes alegrias, registra-se também muita negatividade a ser superada, como se verá adiante. Há termos que, na sua enxutez e na sua contundência, demandam que lhes seja fornecido um referente histórico, ou referentes.

Por outro lado, o samba sempre foi, na imagética de Chico Buarque, o espaço da vida, do afeto e da alegria: “Se todo mundo sambasse,/ seria tão fácil viver”, já dizia ele em “Tem mais samba”, uma canção de 1964. Mas é que em certas situações – e o Brasil viveu duas delas, no espaço de duas gerações – ficou difícil sambar, e ficou difícil viver.

Muitas vezes, o samba na produção de Chico vem intercambiado com “Carnaval”: o contraposto de tudo que é repressão, opressão e signo de morte. Daí, impõe-se um paralelismo entre duas canções separadas por exatos 50 anos: “Quando o Carnaval chegar”, de 1972, e “Que tal um samba?”, de 2022 – irmanadas em suas condições de produção, ambas engendradas em tempos de opressão política e de erosão democrática: respectivamente, os 21 anos de Ditadura Militar (de 1964 a 1985); e os “anos de estupidez e obscurantismo”, os “quatro anos de um governo funesto [que] duraram uma eternidade”³, nas palavras do próprio Chico Buarque (2023), em discurso ao receber o Prêmio Camões de Literatura, em Portugal.

Vejam algumas estrofes da canção de 1972, produzida em plena Ditadura civil-militar, implantada pelo golpe de 1964:

Quem me vê sempre parado, distante,
Garante que eu não sei sambar
Tô me guardando pra quando o carnaval chegar

[...]
Eu vejo as pernas de louça
Da moça que passa e não posso pegar
Tô me guardando pra quando o carnaval chegar

[...]
E quem me vê apanhando da vida
Duvida que eu vá revidar
Tô me guardando pra quando o carnaval chegar

Eu vejo a barra do dia surgindo
Pedindo pra gente cantar
Tô me guardando pra quando o carnaval chegar

3 Esse discurso de Chico Buarque em 24 de abril de 2023, no Palácio de Queluz, em Portugal, ao receber o Prêmio Camões 2019, teve sua entrega atrasada em quase quatro anos porque o então presidente da República, Jair Bolsonaro, recusou-se a assinar o diploma, o que foi feito pelo novo presidente do Brasil, recém-eleito, Luiz Inácio Lula da Silva.

Eu tenho tanta alegria, adiada
Abafada, quem dera gritar
Tô me guardando pra quando o carnaval chegar.
(BUARQUE, 1972).

O paralelismo é interessante, mas o importante consiste em ressaltar as discrepâncias. Diferentemente da canção da década de 1970, engendrada no meio da Ditadura Militar, e que é uma autêntica “canção de repressão” (MENESES, 1982) acenando para um futuro em que se daria a libertação, na canção de 2022 é ainda no seio da situação adversa que se propõe “sair do fundo do poço” e “puxar um samba” – e tudo que ele significa de vida. Nessa canção recente não se está em regime de espera (“se guardando” para quando algo chegar), mas há uma convocação para – em meio a essa situação hostil, repito – “juntar os cacos” e “ir à luta”. Também havia em “Quando o Carnaval chegar” um tom de velada ameaça, um andamento em que se repertoriava tudo que não se podia fazer. Por outro lado, em “Que tal um samba?” se inventoria tudo que se pode fazer, mesmo em tempos de “tanta demência” – como os da enunciação da canção.

E já que falei em “canção de repressão”, é o caso de se convocar ainda uma outra, canônica, “Cálice”, composta por Chico Buarque e Gilberto Gil em 1973, também em plena Ditadura, e que a partir do seu título acena para a censura, para o silêncio imposto (“cale-se”) e para a situação-limite do silêncio que é a morte. Foi censurada e teve sua liberação somente em 1978. Vejamos o início dessa composição:

Pai, afasta de mim esse cálice
Pai, afasta de mim esse cálice
Pai, afasta de mim esse cálice
De vinho tinto de sangue

Como beber dessa bebida amarga
Tragar a dor, engolir a labuta
Mesmo calada a boca, resta o peito
Silêncio na cidade não se escuta
De que me vale ser filho da santa
Melhor seria ser filho da outra
Outra realidade menos morta
Tanta mentira, tanta força bruta
[...].
(BUARQUE; GIL, 1978).

Nesse paralelismo avulta não só aquilo que todos que já se debruçaram sobre essas duas canções não podem deixar de apontar: na sequência de sons dos termos “labuta” e “escuta”, de “Cálice”, 50 anos depois, a rima certa comparece numa outra canção. Pois para a palavra “bruta”, da expressão *força bruta*, que é retomada em “Que tal um samba?”, a rima é, sim, *puta* (“uma dor filha da puta”, diz o verso completo) e não o eufemismo irônico “filha da outra”, da canção da década de 1970. Pode-se dizer que,

quando enuncia com todas as letras o palavrão, o que o Autor fez foi “achar a rima que completa o estribilho” de 50 anos atrás.

Mas há também uma relação entre o “cálice/ de vinho tinto de sangue”, bem como “beber dessa bebida amarga” da canção “Cálice”, e o convite a “um trago” de “Que tal um samba?”. Em vez de tragar a dor, o aceno a *um trago/ para remediar o estrago* dos tempos de tanta borrasca. Em vez de “engolir a labuta”, “ir à luta”. Sem alardes, sem grandiloquência, sem vitimização: um convite à resistência. Não há que se engolir nada, a proposta é resiliência, individualmente e enquanto coletividade.

E, finalmente, tomando-se a última estrofe de “Cálice” –

Quero perder de vez tua cabeça
Minha cabeça perder teu juízo
Quero cheirar fumaça de óleo diesel
Me embriagar até que alguém me esqueça
(BUARQUE; GIL, 1978).

– ressalta a contraposição entre “perder a cabeça” da canção de 1973 e a “cabeça fria” da canção de 2022. No presente, nada de perder nem a cabeça, nem o juízo, nada de se embriagar até o esquecimento (do outro, que seja).

Não dá para falar de canção de repressão sem convocar aquela que se tornou, junto com “Caminhando” (1968), de Geraldo Vandré, quase que um hino oficial do protesto, cantada em qualquer reunião em que comparecessem mais do que uma dúzia de pessoas, e em todas as reuniões de estudantes (logo dissolvidas pela polícia, que sistematicamente prenderia uns e outros), e que todos sabiam de cor: “Apesar de você”, de 1970. Há aí os elementos da “canção de protesto”, sintetizados na recusa de um presente de trevas, e projeção para um futuro que haveria de vir, redimindo uma situação social de falta de liberdade e autoritarismo, tortura e morte (MENESES, 1982), sintetizados na simbólica *escuridão* (da qual uma variante será “tempo feio” de “Que tal um samba?”). Logo foi proibida, no momento em que os censores se deram conta de que o “você” do texto poderia referir-se ao ditador general Médici:

Hoje você é quem manda
Falou, tá falado
Não tem discussão, não
A minha gente hoje anda
Falando de lado
E olhando pro chão, viu
Você que inventou esse estado
E inventou de inventar
Toda a escuridão
[...].
(BUARQUE, 1970).

A situação de opressão comparece canonicamente em “amor reprimido”, “grito contido”, “samba no escuro”:

Quando chegar o momento
Esse meu sofrimento
Vou cobrar com juro, juro
Todo esse amor reprimido
Esse grito contido
Este samba no escuro
Você que inventou a tristeza
Ora, tenha a fineza
De desinventar
Você vai pagar e é dobrado
Cada lágrima rolada
nesse meu penar.
(BUARQUE, 1970).

Aqui o samba é no escuro, diferentemente da canção recente, em que o convite de puxar um samba é feito “pra alegrar o dia”, às claras e em espaços públicos (e espaços significativos para as origens do próprio samba, como se verá). Quanto à “lágrima rolada” e o “penar”, serão retomados na canção de 2022, talvez até intensificados, em “uma dor filha da puta”. No entanto, aqui o amor não será relegado para o futuro, mas “deitar na cama da amada” é uma proposta para o momento.

Finalmente, em “Apesar de você”, na sequência de estrofes mediais em que são convocados ingredientes das canções de protesto de todos os tempos, “jardim florescer” e sobretudo “dia” (“dia a raiar”, “dia que há de vir”), surgem na estrofe final os *topoi* da poesia e do canto coral, metáfora de uma comunhão reencontrada:

Apesar de você
Amanhã há de ser
Outro dia
Você vai ter que ver
A manhã renascer
E esbanjar poesia
Como vai se explicar
De repente, impunemente
Como vai abafar
Nosso coro a cantar
Na sua frente.
(BUARQUE, 1970).

Assim, em “Que tal um samba?” Chico Buarque dialoga com as suas canções de repressão da década de 1970. A recusada realidade opressora tem o mesmo *páthos*, mas a estratégia mudou. Pois as canções conversam, e o tempo decorrido na sua produção, um intervalo de quase 50 anos, separando os tempos da Ditadura de 64 do

governo de erosão democrática de 2022, provocou mudanças. Em termos pessoais, isso significou para o Autor uma passagem da juventude à maturidade, mais precisamente, à terceira idade (de calma resiliência, de mais estratégia, talvez); em termos sociais, isso correspondeu a um amadurecimento da sociedade civil, que, mal ou bem, se expressou – nunca circularam tantas declarações, nunca tantas entidades se posicionaram, nunca tantas “cartas abertas” foram escritas, permeando todas as mídias; nunca tantos manifestos suprapartidários, de professores, psicanalistas, advogados, artistas, associações de classes etc. vieram à luz. Mas sobretudo a sociedade brasileira se expressou com o voto, sem esbanjar, mas o suficiente para ganhar democraticamente as eleições de outubro/novembro de 2022. “Que tal um samba?” é de junho de 2022, e essa canção acabou funcionando como uma previsão do futuro: “depois de tanta demência” o Brasil pode voltar a sambar. E, embora seja doído, com o reconhecimento de que se criou casca, sim, que se perdeu a ternura (desmentindo – com muita pena – o lema do Che Guevara: “É preciso endurecer, mas sem perder a ternura, jamais”)⁴.

Vamos à canção de 2022. Como nada do que o Chico escreve é por acaso, há que se procurar referentes para a vida real, e tudo é muito condensado. A eleição de Bolsonaro em 2018 nos levou a um “tempo feio” – expressão que comparece logo no comecinho, no quarto verso, e que se desdobrará ao longo da canção em: “estrago”, “fundo do poço”, “borrasca”, “bola fora da meta”, “cacos” (a serem juntados), “ignorância” (a ser esconjurada), “força bruta” (a ser desmantelada)⁵, “mutreta”, “derrota”, “demência”, “e uma dor filha da puta”. Essa insistência significativa nesse painel de negatividade e de morte nos obriga, a nós, ouvintes/leitores, a um dever de memória histórica. Literalmente, a fazer memória. Cada expressão dessas, semeadas nesses versos, ecoa perplexidades e feridas, recentíssimas, da perspectiva de uma história de curta duração. Todos os ouvintes contemporâneos da canção “Que tal um samba?” somos testemunhas históricas de fatos que estão condensados sob essas expressões.

De fato, paralelamente à pergunta reiterada “Que tal um samba?”, os signos da negatividade vão num crescendo, até tudo desembocar nessa dor indiciando o sofrimento pavoroso dos três últimos anos, “uma dor filha da puta”. A tendência é a sociedade esquecer, mas temos o dever da memória. Por sua contundência, essa expressão exige uma explicação: o Brasil teve 700 mil mortes pela covid-19 na pandemia mal gerenciada pela corja bolsonarista. Setecentas mil. Essas mortes poderiam ter sido reduzidas a um terço se tivéssemos tido um enfrentamento adequado da pandemia. Os 700 mil óbitos no país representam a cifra absurda de 10% dos mortos oficiais por covid no mundo – sendo que o Brasil representa 3% da população do planeta. A Fundação Oswaldo Cruz (Fiocruz) declarou que a covid-19

4 Ernesto Che Guevara: “Hay que endurecer, pero sin perder la ternura jamás”.

5 No entanto, não se fica na mera constatação – cada vez que um desses termos negativos aparece, leva acoplado um verbo que o anula: fala-se em *tempo feio*, mas a ação proposta é “espantar”; fala-se em *cacos*, mas a ação é “juntar”; fala-se em *ignorância* mas o verbo proposto é *esconjurar*; fala-se em “força bruta”, mas a ação esperada é *desmantelar*. Aliás, assim como observou o professor Walter Garcia na canção “Águas de março”, de Tom Jobim, aqui também se verifica uma “alternância entre versos otimistas e pessimistas” (GARCIA, W., 2017) nesse impulso de os artistas apreenderem a vida na sua contraditória diversidade.

matou no Brasil quatro vezes mais que a média mundial de óbitos por habitante (O ANTAGONISTA, 2022). De fato, o Brasil teve como mandatário supremo (cuja voz é por grande parte do povo respeitada e ouvida, porque revestida do peso do cargo) um indivíduo que desestimulava o uso de máscaras e o isolamento social; que para combater o vírus defendia remédios para malária (cloroquina) e um fungicida (ivermectina); que boicotava as vacinas e atrasou o quanto pôde as compras e o processo de vacinação (haja vista as conclusões da Comissão Parlamentar de Inquérito – CPI da Covid, em 2022); que pôs à frente do Ministério da Saúde, depois de demitir outros ministros que não se afinavam com seu negacionismo, um general parceiro que se tornou conhecido pela afirmação de que “um manda e outro obedece”. Pois bem, sob o comando desse militar especialista em logística, extraviaram-se 80 mil doses de vacinas que deveriam ter seguido para o Amazonas, mas desembarcaram em outro estado brasileiro cujo nome se inicia por letras iguais: Amapá. Mas há também o caso da crise do oxigênio em Manaus, o que fez um número enorme de pacientes com covid sufocar até o fim. Conforme apuração da CPI da Covid, o Ministério da Saúde foi alertado, mas, passando-se um mês sem que nenhuma iniciativa fosse tomada, a escassez do insumo propiciou a morte dos pacientes nas UTIs.

E desdobrando ainda o que poderia ser a “dor filha da puta”, da canção “Que tal um samba?”, para só ficarmos em dois casos extremos, o que falar dos agravos contra os povos indígenas e, sobretudo, do genocídio Yanomami? Repito: genocídio. Ao longo do governo bolsonarista, não se tratou somente de omissão, mas houve vontade política de extermínio indireto de povos indígenas, devastados pela mineração criminosa em suas terras, com o afrouxamento do controle do garimpo ilegal e do desmatamento, bem como impunidade e desmonte técnico das instituições ambientais. Junto com as florestas destruídas, os rios poluídos e a terra arrasada, sucumbiriam necessariamente os povos originários. Segundo um levantamento realizado em janeiro de 2023 pelo *site* Sumaúma, 570 crianças yanomamis com menos de 5 anos morreram por causas evitáveis nos últimos quatro anos – um aumento de 29% (MARCELO; CRUZ, 2023). Foi “a boiada passando”, do então ministro do Meio Ambiente, Ricardo Salles, escolhido a dedo para o desmantelamento dos controles ambientais e, por paradoxal que seja (paradoxo coerente com o projeto de ação desse governo), sob suspeita de integrar um esquema de tráfico de madeira ilegal.

É a isso que se pode chamar de necropolítica, uma política de morte. (Aliás, num parêntese, “*Viva la muerte!*” era a saudação dos militares franquistas na ditadura da Espanha: é a pulsão de morte que opera nesses domínios sombrios do autoritarismo opressor.) No caso brasileiro, o genocídio de povos indígenas conduziria a um ecocídio, na medida em que são esses povos originários que protegem a floresta e que, nos termos de Davi Kopenawa, impedem a “queda do céu” e o comprometimento irreversível do meio ambiente (KOPENAWA; ALBERT, 2015).

A memória é curta, e há que se registrar tudo isso, nem que seja em uma análise de texto, para as gerações futuras que hão de cantar essa canção (“*Ars longa, vitabrevis*”⁶), que toca tão fundo nesse nervo exposto.

Voltemos a “Que tal um samba?”. É importante assinalar que, ao mesmo tempo

6 “A arte é longa, a vida é breve” (aforisma de Hipócrates, difundido pelo filósofo latino Sêneca).

que faz esse convite, Chico aproveita para tornar mais uma vez evidente que os mais celebrados bens culturais caracterizadores do Brasil, constitutivos da identidade brasileira, o samba e o futebol, são tingidos de africanidade, tão desmerecida pela boçalidade do governo nefasto. No entanto aqui, nesses tópicos, entraremos no recorte de uma história de longa duração.

Mas, antes, começo pelo “gol de bicicleta”, logo após a referência à Gamboa. Aí vemos que o samba se emparelha com outro signo de identidade brasileira que é o futebol: foi um jogador negro que inventou o gol de bicicleta, Leônidas da Silva, chamado de “Diamante Negro”. E há na canção outras alusões relativas ao futebol; “zerar o jogo”, “dar de goleada”, “bola fora de meta”.

No entanto, a importância maior é dada mesmo ao samba (não fosse esse o título da canção!), devedor das nossas raízes africanas, postulando o reconhecimento de um enorme legado dos afro-brasileiros. Antes do meio da canção, há uma sequência de três versos que condensam referências fortes de vivências culturais ligadas a tradições de origem africana e, muito especificamente, ao samba. Numa primeira camada, é só festa:

ver um batuque lá no Cais do Valongo,
dançar o jongo lá na Pedra do Sal,
entrar na roda da Gamboa.

Vamos examinar esses espaços.

O Cais do Valongo, situado na região portuária do Rio de Janeiro, no bairro da Saúde, recebeu o título de Patrimônio Histórico da Humanidade em 2017 da Organização das Nações Unidas para a Educação, a Ciência e a Cultura (Unesco), por ser vestígio material da chegada de escravizados nas Américas. E tornou-se um lugar de celebração do legado cultural que a África trouxe ao Brasil, de ancestralidade e identidade. É assim que a esplanada do Valongo acolhe, na atualidade, além do tambor do Valongo (tambor de Cumba), o samba, rodas de capoeira, representações de jongo, desfiles de congada, cirandas, tambores rituais do candomblé, rodas de danças afro-brasileiras etc. (PROJETO “Tambor...”, 2023).

Quanto à Pedra do Sal, localizada no mesmo bairro da Saúde, é um monumento histórico e religioso, tombado em 20 de novembro de 1984 pelo Instituto Estadual do Patrimônio Cultural do Rio de Janeiro. Nesse espaço a Secretaria Municipal de Cultura, Turismo e Esporte colocou um retrato de Dona Ivone Lara e uma placa que diz: “Neste local o sal era descarregado das embarcações que aportavam nas proximidades. Passou depois a ponto de sambistas que trabalhavam como estivadores”.

Também nas suas imediações foram fundados os primeiros terreiros de candomblé da cidade e aí se encontra a Comunidade Remanescentes de Quilombos da Pedra do Sal. Na atualidade, comporta celebrações e rodas de samba semanais. Ao mesmo tempo local de resistência, de culto e de festas, tornou-se um espaço de referência da cultura afro-brasileira (ROTEIRO Pequena África, s. d.).

Não por acaso, é na Pedra do Sal que o eu lírico de “Que tal um samba?” propõe “dançar o jongo”. Envolvendo canto, dança e percussão de tambores, o jongo, vindo de Angola, é uma atividade de múltiplos significados, originalmente “de intenção religiosa fetichista”, tendo perdido na atualidade seu caráter esotérico (ALBIN, 2021).

No parecer do Instituto do Patrimônio Histórico e Artístico Nacional (IPHAN), datado de 1º de setembro de 2005, embasando as tratativas para tornar o jongo reconhecido como Patrimônio Cultural Imaterial, assinado pelo antropólogo Marcus Vinicius Carvalho Garcia, é citada uma definição do jongueiro Jefinho, que transcrevo:

O jongo, também conhecido pelos nomes de tambu, tambor e caxambu nas comunidades afro-brasileiras que o praticam envolve canto, dança e percussão de tambores; por seu intermédio, atualizam-se crenças nos ancestrais e nos poderes da palavra. O jongo formou-se basicamente a partir da herança cultural dos negros de língua banto, habitantes do vasto território do antigo Reino do Congo. Trazidos para o Brasil para trabalhar, como escravos, nas fazendas de café e cana-de-açúcar do Vale do Rio Paraíba (Região Sudeste), desenvolveram uma forma própria de comunicação. O canto baseado em provérbios, imagens metafóricas e mensagens cifradas permitia fazer a crônica do cotidiano e reverenciar os antepassados [...]. (JEFINHO apud GARCIA, M. V., 2005).

Já se vê que se trata de uma celebração própria a uma comunidade, em que, como diz o antropólogo, se reforça o pertencimento a uma matriz cultural e religiosa africana, e em que os sons dos tambores representam a voz ancestral do grupo (GARCIA, M. V., 2005). Refere ele ainda:

Há um ponto de jongo eternizado na voz de Clementina de Jesus – falecida cantora herdeira direta das tradições jongueiras da região de Valença/RJ – que denota o respeito e a importância desses instrumentos musicais sagrados: “*Tava drumindo/ angona⁷ me chamou/ vem cantar meu povo/ cativo se acabou*”. (GARCIA, M. V., 2005).

Também fica fácil concluir que logo o jongo se tornou um ícone de resistência afro-brasileira – o que tem tudo a ver com a nossa canção em pauta.

Voltemos à Pedra do Sal. Importa dizer que nessa região morava a famosa Tia Ciata (que aliás hoje dá nome à rua que serve de logradouro para a Pedra do Sal), e que está ligada entranhadamente às origens do samba, sendo sua casa chamada de “berço mítico do samba” no Rio de Janeiro. Aliás, falando das tias baianas, “responsáveis por uma nova geração de africanos e baianos que nascia carioca” (MOURA, 2022, p. 187)⁸, que faziam doces e quitutes e davam continuidade ao culto religioso, e em cuja casa se reuniam aqueles que se irmanavam na ancestralidade, na música e na dança, diz Roberto Moura (2022, p. 188):

É fácil perceber a centralidade dessas mulheres conterrâneas, mantenedoras das festas realizadas em homenagem aos santos que depois se profanizavam em encontros de conversa e música, onde se expandia a afetividade do corpo, atualizando o prazer e a funcionalidade da coesão.

7 Segundo o verbete “jongo” do *Dicionário Cravo Albin da música popular brasileira*, “angona” é um dos nomes pelos quais o jongo é conhecido em São Paulo (ALBIN, 2021).

8 Agradeço a Walter Garcia a indicação do livro de Roberto Moura, *Tia Ciata e a Pequena África no Rio de Janeiro*, fundamental para o estudo das origens do samba carioca.

De fato, na Pedra do Sal reuniam-se grandes sambistas do passado, como Donga, João da Baiana, Pixinguinha, Heitor dos Prazeres. Aliás, foi o pintor e sambista Heitor dos Prazeres que batizou a região de “Pequena África”, com suas casas coletivas ocupadas por negros escravizados e alforriados (MOURA, 2022). Para Roberto Moura, a Pedra do Sal é a capital da Pequena África.

Relativamente à Gamboa, na atualidade, o programa *Samba da Gamboa*, apresentado na TV Brasil por Diogo Nogueira, divulga a tradição cultural do samba raiz, derivando das rodas de samba um programa televisivo de qualidade. Mas “Gamboa” é também o bairro, aliás desmembrado do bairro da Saúde.

Valongo, Pedra do Sal, Gamboa: espaços culturais da contemporaneidade, no Rio de Janeiro, de afirmação de valores afro-brasileiros, de celebração da herança africana, de culto, de entretenimento e de diversão – e que se transformaram em pontos turísticos. Mas, por detrás dessas atividades de dança, do batuque, da capoeira, do jongo e do samba, por detrás do lúdico nesses lugares referidos, numa outra camada, o eu lírico *sabe* o que lá existiu antes, *sabe* o que se passou anteriormente nesses espaços. E o ouvinte/leitor também sabe.

No último livro da trilogia *Escravidão*, de Laurentino Gomes, *Da Independência do Brasil à Lei Áurea*, há um capítulo nomeado “O Valongo”, que diz:

No bairro da Gamboa, na cidade do Rio de Janeiro, os ossos falam. Eles contam uma história de dor e sofrimento por muito tempo escondida nas entranhas da terra. Ali nas imediações funcionava, até meados do século XIX, o Cais do Valongo, o maior entreposto de compra e venda de seres humanos do continente americano. Na época da Independência do Brasil, navios negreiros vindos da costa da África despejavam nessa região, por ano, entre 18 mil e 45 mil homens, mulheres e crianças escravizados. Muitos chegavam desnutridos, doentes e fracos demais para serem exibidos de imediato nos concorridos leilões públicos, onde pessoas de aparência mais saudável eram arrematadas por valores altos. Em vez disso, permaneciam em quarentena, para serem engordados e tratados das doenças, ritual que mais tarde permitiria ao vendedor apresentá-los aos compradores em condições de alcançarem melhores preços. Milhares deles, no entanto, não conseguiam sobreviver a essa experiência tão traumática. Morriam antes de encontrar um novo dono. Os corpos eram, então, atirados em valas comuns, quase à flor da terra. Ainda hoje, seus restos podem ser observados em algumas delas. (GOMES, 2022, p. 209).

Assim é que a evocação de Valongo, da Pedra do Sal, da Gamboa não ressoa em nós apenas lugares de celebração cultural, ou ecos das origens do samba; é impossível que não despertem em nós as histórias de dor, que confusamente guardamos ou tentamos esquecer, mas que estão presentes na atualidade⁹. Reitero: esses três pontos assinalados, da cidade do Rio de Janeiro, antes de se tornarem lugares de celebração, são lugares de memória.

Ainda no documento do IPHAN que embasa a outorga, pelas Nações Unidas, do

9 Como na canção “Subúrbio” (2006), de Chico Buarque, em que a música vem emparelhada com sofrimento: “Carrega a tua cruz/ E os teus tambores”, fala o eu lírico dirigindo-se à periferia.

título de Patrimônio Artístico Mundial ao Cais do Valongo, registra-se que praticamente um quarto de todos os africanos escravizados chegaram pelo Rio de Janeiro, que assim é considerado o maior porto escravagista da história (IPHAN, 2016).

Então, em pontuais e enxutas referências feitas pelo eu lírico em “Que tal um samba?”, comparecem, amalgamadas, a história do samba e a história da escravidão. O que já justificaria o tom contido anteriormente apontado nessa canção.

Mas existe também – como já aludido – a questão *contemporânea*: então, há que se reler/reouvir a canção não apenas considerando o passado, mas também no registro político de agora. Há que se reler tudo no recorte de um país estigmatizado pela escravatura, que tem um legado de brutalidade e de injustiça que o marca fundamente *na atualidade*, no prolongamento de um racismo sistêmico que só há muito pouco tempo começa a ser denunciado um pouco mais consequentemente.

A canção todinha é atravessada pela questão da negritude – que aqui neste país significou séculos do mais abominável regime de opressão do ser humano, do qual tão duramente nos ressentimos. Ele vem do passado, perdura na atualidade, mas ultrapassa os governos de plantão, atingindo o cerne da nossa vida social.

Então: o que estou querendo dizer é que o samba e o “ir à luta” proposto em “Que tal um samba?” não significariam apenas vencer o desmonte democrático em curso nos anos 2019-2022 e a iminência de um golpe¹⁰, mas também a luta contra a situação de um país que tem um legado de iniquidade e contas a prestar como povo de matriz africana que nos formou.

Assim, reconhecer e, mais do que isso, reverenciar a influência cultural dos afro-brasileiros nos dois “produtos” mais representativos do país, o samba e o futebol, é uma das camadas de leitura da canção. A outra, como vimos, é mostrar um país atravessado pela história de sofrimento e/ou de degradação dos seus habitantes, de todos eles, tanto dos *açoitados* (que chegavam a um extremo de devastação física, tratados como animais) quanto dos *açoitadores*¹¹ (na degradação ética a que desciam, desumanizados pelo horror cru que praticavam).

Sem falar que somos todos mestiços. Mas a canção nos incita a ver essa questão em suas consequências *na atualidade*, repito, naquilo que se convencionou chamar de racismo estrutural, ou racismo sistêmico, neste país que teve como mola de sua formação social e econômica o escravagismo.

Vamos então a essa camada da canção.

É assim que no exato centro da letra (v. 26), os versos apresentam uma proposta – ou um desejo: a utopia de uma sociedade justa, num futuro simbolizado por um

10 A iminência do golpe “que estava no ar” se concretizaria como real *tentativa de golpe*, abortada por um triz no 8 de janeiro de 2023 (posteriormente, portanto, aos tempos da enunciação da canção) com a invasão e depredação das sedes dos três poderes, Executivo, Legislativo e Judiciário, em Brasília, sob o beneplácito de parte das forças policiais e elementos do Exército. (Tudo aquilo que a Comissão Parlamentar Mista de Inquérito – CPMI – do 8 de janeiro, encerrada em outubro de 2023, vasculhou.)

11 Açoitados/açoitadores: esse binômio foi criado por Chico Buarque no discurso que proferiu na outorga do “Prêmio Camões”, em Portugal, em 2023: “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” (BUARQUE, 2023).

“filho”, que revelará toda a beleza do amálgama produzido no Brasil, que poderá viver o fim da borrasca:

Fazer um filho, que tal?
Pra ver crescer, criar um filho
Num bom lugar, numa cidade legal
Um filho com a pele escura
Com formosura
Bem brasileiro, que tal?
Não com dinheiro
Mas a cultura
Que tal um beleza pura
No fim da borrasca?
(BUARQUE, 2022).

Além da clara citação de “Beleza pura”, de Caetano Veloso (1979) – “pele escura”/ com “formosura” /.../ não com dinheiro/ mas a cultura/[...] beleza pura” –, verifica-se a reiteração do termo filho (três incidências em quatro versos); e pulsa, com todas as letras, o desejo de “fazer um filho [...] / pra ver crescer”. “Pra ver crescer”: – um filho que não vá engrossar as estatísticas de jovens negros que tombam abatidos pelos confrontos com a polícia, em que negros ou pardos são já de início abordados como suspeitos; o desejo de criar “um filho com a pele escura” sem que, ainda na primeira infância, a caminho da escola, a criança seja atingida por uma bala perdida. E o desejo de que esse filho cresça “num bom lugar, numa cidade legal”, não numa vulnerável “comunidade”, eufemismo para favela, por muitos considerada como substituta da senzala, numa condição “de miséria e mazela”. Pois, como diz a canção “Senzala e favela”, de Wilson das Neves (2023), e que Chico canta com Emicida,

Chicote ou zunido de bala
Favela ou senzala
Não faz diferença¹²
(NEVES, 2023).

Mas se, ao tratar de elementos fundamentais da negritude, não se poderia deixar de dar espaço para o racismo sistêmico que nos estigmatiza (uma história de longa duração), há elementos pontuais que estão latentes nessa canção que fala em *ignorância*, *derrota* e *demência*, especificamente na contemporaneidade. E aí, numa outra camada, há que se desvendar fatos políticos recentes do governo Bolsonaro, e que dizem respeito diretamente a agravos contra os negros e retrocesso nas conquistas feitas da Abolição para cá.

É importante reiterar o quanto especificamente no governo bolsonarista as ações

12 A canção “Senzala e favela”, composta pelo baterista Wilson das Neves, ganhou uma interpretação de Chico Buarque e Emicida em 2023. A faixa faz parte do álbum homônimo, póstumo, que homenageia o lendário músico, falecido em 2017, dias antes da previsão da gravação desse disco.

antirracismo degradingaram no país. Isso começou ainda na campanha eleitoral, quando o candidato estabeleceu como uma das promessas de campanha não reconhecer nenhum território quilombola.

Em entrevista ao programa Roda viva, da TV Cultura, realizada a 30 de julho de 2018, Jair Bolsonaro, ainda como candidato, quando perguntado, pelo frei David, coordenador da organização não governamental Educação e Cidadania de Afrodescendentes e Carentes (Educafro), sobre a política de cotas raciais, declarou-se contra porque

Essa política só visa dividir o Brasil entre brancos e negros.[...] Somos misturados no Brasil, o negro não é melhor do que eu e eu não sou melhor do que o negro, na Academia Militar vários negros formaram-se comigo, alguns abaixo de mim e outros acima de mim; para que quotas? (BOLSONARO, 2018).

Confrontado na sequência pela jornalista Maria Cristina Fernandes, do *Valor Econômico*, sobre a dívida que a sociedade brasileira teria em relação aos afrodescendentes, declarou, do alto de seus coturnos: “Dívida histórica? Eu nunca escravizei ninguém na minha vida”.

Em seguida, culpou os próprios africanos pelo tráfico de escravos para o Brasil, na época da Colônia, desresponsabilizando os colonizadores: “O português nem pisava na África, eram os negros que entregavam os escravos” (BOLSONARO apud GONÇALVES, 2018). Aqui, aliam-se ignorância e má-fé.

No entanto, suas investidas contra os negros já se manifestavam antes, como demonstrado na palestra proferida no Clube Hebraica do Rio de Janeiro em abril de 2017. Bolsonaro (2017) declara que, caso eleito presidente, “não vai ter um centímetro demarcado para reserva indígena ou para quilombola”. E nesse mesmo contexto acrescenta: “Fui num quilombo. O afrodescendente mais leve lá pesava sete arrobas. Não fazem nada. Eu acho que nem para procriador ele serve mais. Mais de um bilhão de reais por ano é gasto com eles”.

O desrespeito, a ofensa, a abjeta truculência que equipara seres humanos a animais permaneceram impunes, malgrado o processo movido contra o então candidato à Presidência por crime de racismo. Avalia-se que haja mais de 6 mil territórios quilombolas no país, onde vivem cerca de 3 milhões de famílias. A direção da Coordenação Nacional de Articulação das Comunidades Negras Quilombolas (Conaq) confirma aquilo que todos pudemos constatar: o governo Bolsonaro cumpriu fielmente o que prometeu na campanha (MARQUES, 2022).

No entanto, depois de eleito, a coisa previsivelmente piora: o recém-empossado mandatário tomou várias medidas extremamente lesivas à causa da negritude, como a nomeação, para presidente da Fundação Zumbi de Palmares, de Sergio Camargo, um negro que, paradoxalmente¹³, se põe contra o movimento negro, e cujo

13 É o mesmo “paradoxo” que o da nomeação de um ambientalista como ministro do Meio Ambiente, um anti-povos indígenas como presidente da Fundação Nacional dos Povos Indígenas (Funai): exemplos paradigmáticos da “demência” referida em “Que tal um samba?”. Mas sabemos que essa loucura tinha lógica: a proposta de destruir *a partir de dentro* esses órgãos, a estratégia do desmonte.

objetivo máximo parecia ser o desmonte da entidade que presidia. São muitas as suas declarações extremamente ofensivas e lesivas à causa negra: desde classificar o movimento negro como “escória maldita”, “bando de vagabundos”, a chamar mãe de santo de “macumbeira”, ou dizer que Zumbi era um “filho da puta que escravizava pretos”, até considerar a escravidão “benéfica para os descendentes”. Também é conhecida sua promessa de botar na rua diretores da autarquia que não tivessem como objetivo a demissão de um “esquerdista” (ROSA; LINDNER, 2020). Contra as cotas raciais, à semelhança do chefe no Planalto, negava a existência de racismo no Brasil, considerando o Dia da Consciência Negra, celebrado em 20 de novembro, “uma data da qual a esquerda se apropriou para propagar vitimismo e ressentimento racial”.

Creio que importa dizer que aqui limitei o inventário da destruição efetivada pelo governo Bolsonaro ao recorte do racismo estrutural (citando também muito rapidamente o genocídio indígena), uma vez que numa análise/interpretação de uma letra de canção tematizando produções culturais do legado afro-brasileiro não caberia (em todos os sentidos) o registro da sua ação deletéria em outras esferas como a da educação, da cultura, dos direitos humanos em geral, do meio ambiente, da pauta de costumes (com o conseqüente incremento da homofobia, da misoginia, da aporofobia), com o desmantelamento de instituições da sociedade civil, com a criação do gabinete do ódio, o reinado da mentira como estratégia de governo etc. etc.

Muito coerentemente, o entrevistado defendeu no programa *Roda viva* acima referido, de julho de 2018, o coronel Carlos Alberto Brilhante Ustra, notório torturador. Sabe-se que a prática da tortura tão difundida no Brasil, e não apenas no Brasil da Ditadura, tem a ver com os costumes dos senhores de escravos, relativamente aos que lhes eram submetidos, no Brasil Colônia¹⁴.

Por isso, e “depois de tanta derrota”, é que eu gostaria de terminar essa abordagem de “Que tal um samba?” como convite a um descarrego, todos nós necessitados de limparmos as energias pesadas:

Cair no mar, lavar a alma
tomar um banho de sal grosso, que tal?
(BUARQUE, 2022).

E, claro, endossando o convite a *puxar um samba*.

14 Para ficarmos no universo de Chico Buarque, cf. a canção “Sinhá” (2011), composta em parceria com João Bosco.

SOBRE A AUTORA

ADELIA BEZERRA DE MENESES é professora aposentada de Teoria Literária e Literatura Comparada da Universidade Estadual de Campinas (Unicamp) e ex-docente da Universidade de São Paulo (USP). Autora, entre outros livros, de *Desenho mágico: poesia e política em Chico Buarque* (Ateliê, 2002, 3. ed.) – Prêmio Jabuti de Ensaio de 1982 – e de *Paixão e poesia: o cântico dos cânticos e os gregos em contraponto com textos contemporâneos* (Ateliê, 2022).

adeliabm@terra.com.br

<https://orcid.org/0000-0002-0906-8680>

REFERÊNCIAS

- ALBIN, Ricardo Cravo. Jongo. *Dicionário Cravo Albin da música popular brasileira*. Criação e supervisão geral: Ricardo Cravo Albin, 2021. Disponível em: <https://dicionariompb.com.br/termo/jongo>. Acesso em: 28 dez. 2023.
- BOLSONARO, Jair. Conferência na Hebraica, Rio de Janeiro, 5 abr. 2017. Disponível em: <https://acesso.one/gbHGt>. Acesso em: 13 nov. 2023.
- BOLSONARO, Jair. Jair Bolsonaro – 30 jul. 2018. *Roda viva*. Entrevistadores: Ricardo Lessa; Daniela Lima; Thaís Oyama; Maria Cristina Fernandes; Leonencio Nossa; Bernardo Mello Franco. TV Cultura. Disponível em: <https://ltnk.dev/cvfEG>. Acesso em: 21 out. 2023.
- BUARQUE, Chico. Tem mais samba. In: BUARQUE, Chico. *Chico Buarque de Hollanda*. Rio de Janeiro: RGE, 1966. Faixa 2.
- BUARQUE, Chico. Apesar de você. In: BUARQUE, Chico. *Apesar de você*. Rio de Janeiro: Phonogram-Polygram-Philips, 1970. Compacto simples, lado A.
- BUARQUE, Chico. Quando o Carnaval chegar. In: BUARQUE, Chico. *Quando o Carnaval chegar*. Rio de Janeiro: Phonogram, 1972. Faixa 5.
- BUARQUE, Chico. Subúrbio. In: BUARQUE, Chico. *Carioca*. Rio de Janeiro: Biscoito Fino, 2006. Faixa 1.
- BUARQUE, Chico. Leia na íntegra o Discurso de Chico Buarque ao receber o Prêmio Camões. *Estado de Minas*, 24 abr. 2023. Disponível em: <https://acesso.dev/UCXis>. Acesso em: 11 nov. 2023.
- BUARQUE, Chico. Que tal um samba?. In: BUARQUE, Chico. *Que tal um samba?*. Rio de Janeiro: Biscoito Fino, 2022. 1 single.
- BUARQUE, Chico; BOSCO, João. Sinhá. In: BUARQUE, Chico. *Chico*. Rio de Janeiro: Biscoito Fino, 2011. Faixa 10.
- BUARQUE, Chico; GIL, Gilberto. Cálice. In: BUARQUE, Chico. *Chico Buarque*. Rio de Janeiro: Phonogram, 1978. Faixa 2.
- CANTORI, Cláudio Roberto. “Que tal um samba?” (A poética da Redenção). *Brasil247*, 15 jul. 2022. Disponível em: <https://ltnq.com/jNX5M>. Acesso em: 27 set. 2023.

- ESTADÃO. Presidente da Fundação Palmares: movimento negro é “escória maldita”. Ouça. Estadão Conteúdo, 2 jun. 2020. Disponível em: <https://l1nk.dev/bF93Z>. Acesso em: nov. 2023.
- GARCIA, Marcus Vinicius Carvalho. Parecer nº 001/GI/DPI/Iphan. Processo nº 01450.005763/2004-43. Assunto: Registro do Jongo no Livro de Registro das Formas de Expressão do Patrimônio Cultural de Natureza Imaterial. Brasília, 1º set. 2005. Disponível em: <https://acesse.dev/UjXHF>. Acesso em: 27 out. 2023.
- GARCIA, Walter. A construção de “Águas de março”. In: BACCHINI, Luca (Org.). *Maestro soberano: ensaios sobre Antonio Carlos Jobim*. Belo Horizonte, UFMG Editora, 2017, p. 105-141.
- GOMES, Laurentino. *Escravidão*. Vol. III – Da Independência do Brasil à Lei Áurea. Rio de Janeiro: Globo Livros, 2022.
- GONÇALVES, Gêssica Brandino. Portugueses nem pisaram na África, diz Bolsonaro sobre escravidão. *Folha de S. Paulo*, 31 jul. 2018. Disponível em: <https://l1nk.dev/QbmfR>. Acesso em: nov. 2023.
- IPHAN – Instituto do Patrimônio Histórico e Artístico Nacional. Sítio Arqueológico Cais do Valongo. Proposta de inscrição na lista do Patrimônio Mundial. Janeiro 2016. Disponível em: <https://acesse.one/JMpSv>. Acesso em: nov. 2023.
- KOPENAWA, Davi; ALBERT, Bruce. *A queda do céu: palavras de um xamã Yanomami*. São Paulo: Companhia das Letras, 2015.
- MARCELO, Carlos; CRUZ, Márcia Maria. Eliane Brum: “A luta pela Amazônia é uma luta para sempre”. *Estado de Minas – Pensar*, 27 jan. 2023. Disponível em: <https://l1nq.com/kJiZD>. Acesso em: 30 out. 2023.
- MARQUES, Hugo. Governo Bolsonaro sepulta de vez regularização de terras de quilombolas. *Veja*, 9 jan. 2022. Disponível em: <https://acesse.dev/UIrPU>. Acesso em: 30 out. 2023.
- MENESES, Adelia Bezerra de. (1982). *Desenho mágico: poesia e política em Chico Buarque*. 3. ed. São Paulo: Ateliê, 2002.
- MOURA, Roberto. *Tia Ciata e a Pequena África no Rio de Janeiro*. Ed. revista e atualizada. São Paulo: Todavia, 2022.
- NEVES, Wilson das. Senzala e favela (part. Chico Buarque e Emicida). Disponível em: <https://acesse.dev/TRyWY>. Acesso em: nov. 2023.
- OANTAGONISTA. Fiocruz: covid matou 4 vezes mais no Brasil do que a média mundial. 10 out. 2022. Disponível em: <https://encr.pw/hTSUt>. Acesso em: 11 nov. 2023.
- PROJETO “Tambor no Valongo – Ibejada” acontece neste sábado, 30, no Cais do Valongo. Por Sambando.com. 30 set. 2023. Disponível em: <https://encr.pw/dksvI>. Acesso em: 13 nov. 2023.
- ROSA, Vera; LINDNER, Julia. Presidente da Fundação Palmares chama movimento negro de “escória maldita”; ouça áudio. Estadão/Política, 2 jun. 2020. Atualização: 24 fev. 2023. Disponível em: <https://encr.pw/GFzDo>. Acesso em: 13 nov. 2023.
- ROTEIRO PEQUENA ÁFRICA (RioTur). Circuito cultural e gastronômico de celebração da herança africana no Rio de Janeiro. s. d. Disponível em: https://riotur.rio/que_fazer/pequena-africa. Acesso em: 28 dez. 2023.
- SAMPAIO, Fabiana. Cais do Valongo, no Rio, é reconhecido como Patrimônio Cultural. *Brasil de Fato*, 11 de julho de 2017. Disponível em: <https://l1nq.com/faAle>. Acesso em: 11 nov. 2023.
- VELOSO, Caetano. Beleza pura. In: VELOSO, Caetano. *Cinema transcendental*. Rio de Janeiro: Polygram/Philips, 1979. Faixa 3.

Ficção, história e sociedade na literatura de Chico Buarque (uma sinopse)

[*Fiction, history and society in Chico Buarque's literature (a synoptic overview)*]

Edu Teruki Otsuka¹

RESUMO • O artigo apresenta uma visão de conjunto da obra literária de Chico Buarque desde os anos 1990, focalizando a representação e a estilização da experiência social contemporânea. Destaca-se, no curso histórico subjacente, um processo de fragmentação e despolitização da sociedade como um todo, cujos efeitos são elaborados em configurações ficcionais particulares. • **PALAVRAS-CHAVE** • Chico Buarque; sociedade contemporânea; invenção ficcional. • **ABSTRACT** • This

paper presents a synoptic overview of Chico Buarque's literary work since the 1990s, and focuses on the representation and stylization of contemporary social experience. It emphasizes, in the underlying historical course, a process of fragmentation and de-politicization of society as a whole, the effects of which are worked out in particular fictional configurations. • **KEYWORDS** • Chico Buarque; contemporary society; fictional creation.

Recebido em 5 de janeiro de 2024

Aprovado em 13 de março de 2024

OTSUKA, Edu Teruki. Ficção, história e sociedade na literatura de Chico Buarque (uma sinopse). *Rev. Inst. Estud. Bras.* (São Paulo), n. 88, 2024, e10689.



Seção: Dossiê

DOI: 10.11606/2316901X.n88.2024.e10689

¹ Universidade de São Paulo (USP, São Paulo, SP, Brasil).

A literatura de Chico Buarque publicada a partir dos anos 1990 é marcada pela experiência histórica da sociedade contemporânea, sempre transposta pelo trabalho imaginativo para um plano ficcional criado com grande inventividade. Apesar da variedade temática e amplitude temporal que os seis romances e o volume de contos abarcam, certa visão da atualidade funciona como ponto de ancoragem da fabulação.

Em geral, seus narradores e personagens centrais tendem a apresentar consciências limitadas na compreensão das situações em que se envolvem, gerando um estranhamento do mundo circundante, que a narração elabora em tonalidade sobretudo cômica e, por vezes, sombria. Alguns enredos são intrincados, embora não obscuros, ao mesmo tempo que a mestria no trato da linguagem e a fluência discursiva produzem o efeito de uma legibilidade incomum, o que exige do leitor certo esforço de apreensão das conexões dispersas na construção rigorosa.

No que segue, busca-se apresentar algumas linhas gerais da ficção buarquiana, procurando salientar a figuração da experiência social contemporânea e suas articulações com o passado histórico, elaboradas na construção literária dos romances e contos do autor.

Desde a recepção inicial, os traços mais marcantes de *Estorvo* (BUARQUE, 1991) foram associados a um sentimento difuso de perda, desnorreamento ou desagregação. O ritmo acelerado da prosa, a atmosfera alucinatória, a mistura de realidade e fabulação, o enredo labiríntico, as reincidências, a aparente indeterminação social do protagonista, a desestabilização geral do sentido – tudo isso de fato marca a cada passo o percurso errático traçado pelo personagem-narrador, produzindo um estranhamento extremado do presente. É significativo que, de diferentes ângulos, várias leituras do romance tenham sugerido, na primeira hora, que a realidade de pesadelo configurada em *Estorvo* seria uma transposição literária, pela imaginação

ficcional, do estado de decomposição do próprio país². Nesse ponto, as leituras em questão convergiam com a de Roberto Schwarz (1999), que se firmou como a análise mais aguda da figuração do Brasil contemporâneo nesse romance de Chico Buarque.

O que se discernia então era um país cujos frágeis alicerces pareciam se dissolver de vez, e as categorias tradicionais de interpretação, pautadas numa visão progressiva da história, se mostravam insuficientes para compreendê-lo. A segregação dos polos sociais é um dado do romance, com os ricos fechados em seus condomínios hipervigiados e as camadas populares voltadas ao crime ou submetidas ao trabalho semiescravo, assinalando na narrativa algumas formas de violência social que incitavam medo e insegurança. Ao mesmo tempo, o conjunto das relações entre a elite, a polícia e os traficantes – que o percurso do protagonista de certo modo condensa, com o roubo das joias da irmã e o envolvimento com os criminosos que ocuparam o sítio da família – indica uma promiscuidade social em que todos participam da delinquência, já que o próprio senso da norma e dos padrões parece ter desaparecido.

A experiência histórica que se inscrevia no presente estranhado de *Estorvo* era a da modernização consumada ou colapsada, embora ainda não fosse descrita nesses termos. Ou seja, uma sociedade que não é mais tensionada internamente por um impulso transformador e, por isso mesmo, inteiramente ajustada ao horizonte raso da realidade existente, sem a prospecção de algo em que devesse se tornar. Em seus efeitos mais perceptíveis, o romance assinalava uma espécie nova de alienação – no protagonista, bem como nas camadas populares –, resultante de certo apagamento do passado histórico e da despolitização generalizada.

É certo que o passado pessoal do narrador (a que ele constantemente se reporta com a expressão “há cinco anos”) atua como o único ponto de referência para que ele tente, em vão, compreender o presente, mas o passado histórico, em sua dimensão coletiva, parece ter se dissolvido quase completamente. Isso se mostra no episódio em que o protagonista evoca o amigo que tinha vivido uma história “conhecida e admirada por gente de sua geração” (BUARQUE, 1991, p. 41), mas que o narrador desconhece e nunca teve interesse em conhecer³. No último encontro entre eles, à beira da piscina do sítio, o amigo, bêbado, se torna agressivo e tem um rompante esquerdista, incitando o protagonista a renunciar às terras e gritando “Venham os camponeses!” (BUARQUE, 1991, p. 78). O gesto do amigo, ainda que caricatural, alude a um momento histórico relativamente recente, mas já incompreensível para o narrador, assim como para os próprios trabalhadores do sítio – “aquele pessoal achou diferente” (BUARQUE, 1991, p. 78).

2 Cf. os artigos de Benedito Nunes (1991), Sérgio Sant’Anna (1991), Roberto Schwarz (1999) e Augusto Massi (1991). No ano seguinte à publicação do romance, Leyla Perrone-Moisés (1992) sugeriu que *Estorvo* apreende não apenas um dado estrutural da história brasileira, mas remete também ao quadro de uma pós-modernidade mundial. A observação é proveitosa desde que entendamos esse quadro como o do mundo periférico da modernização em colapso.

3 Cabe lembrar que, ao indicar na obra a perplexidade de um “veterano de 68”, Schwarz (1999, p. 180) buscava caracterizar, não tanto o personagem-narrador, mas sim o ponto de vista que se depreende da composição formal do romance.

Nesse sentido, cabe lembrar que, comentando os dois primeiros romances de Chico Buarque, Marcelo Coelho (1995, p. 9) projetou sobre eles uma visão desencantada do autor ligada à “impossibilidade de se recuperar o passado pré-64” num quadro histórico em que “a derrota se abateu sobre um país que não se reconhece mais a si mesmo” (COELHO, 1994, p. 64). Na leitura de Coelho, o povo com que a esquerda se solidarizava no passado agora se entrega à criminalidade, ao consumismo e à alienação, tornando-se irreconhecível. Por isso, ele entende que os nomes próprios esquisitos que aparecem nos dois romances expressam “a estranheza [...] das camadas populares, tais como aparecem aos olhos da classe média-alta progressista” (COELHO, 1994, p. 9)⁴.

Em outros termos, desfez-se a perspectiva de uma aliança política entre a classe média radical, que em parte se integrou à dinâmica do país modernizado, e as camadas populares, que teriam deixado de aparecer como portadores de uma sociabilidade antiburguesa ou como agentes da mudança social. Como se sabe, os anos anteriores a 1964 haviam sido marcados pela confluência de adensamento intelectual, experimentação artística, cultura popular e radicalização política, num contexto de luta contra o subdesenvolvimento. O amálgama de experiências sociais e intelectuais que se formou, cheio de promessas, empurrava o processo para a transformação do país em direção democratizante e foi cortado pela contrarrevolução preventiva instaurada pelo golpe militar e a repressão que se seguiu (cf. SCHWARZ, 1978; 2012b)⁵.

Uma passagem do estudo de Schwarz sobre *Estorvo* parece convergir com a observação de Coelho. Ele destaca a cena de um tumulto, com aglomeração de curiosos, a presença da polícia e repórteres da televisão, além de trabalhadores do prédio em que um homem havia sido assassinado. Uma “baixinha com cara de índia” defende o filho, que é detido como suspeito do crime e, diante das câmeras, argumenta contra a arbitrariedade da polícia. Observando a cena, o narrador “começ[a] a ficar a favor da mãe índia” (BUARQUE, 1991, p. 44), no único momento do romance em que ele manifesta simpatia por alguém. Na sequência, o cameraman avisa sobre um problema técnico, e o repórter pede para a mulher repetir a fala, enquanto o narrador pensa preferir que ela não repetisse a cena, “porque saiu confusa, e vai comprometer ainda mais o filho na televisão”, mas a mulher chora com exagero e se esgoela até

4 Retomando a ideia de Coelho, Marcelo Ridenti (2014, p. 212) comentou *Benjamim* ressaltando a impossibilidade de retorno às condições da realidade pré-1964. Também Fernando de Barros e Silva (2004, p. 44) glosou a observação de Coelho, estendendo-a para o conjunto da obra buarquiana, em que a referência popular como possibilidade política seria substituída pela visão de um país modificado na saída da ditadura, em que “o povo teria em algum momento traído a si mesmo”. A seu modo, José Miguel e Guilherme Wisnik (2004, p. 247) identificaram uma questão semelhante, indicando como a obra de Chico acompanha “as transformações sociais, culturais e psicológicas do mundo popular”, incluindo “o processo de desagregação que vai levar, no extremo, ao romance *Estorvo*”; para os autores, esse processo indicaria “a desaparecimento de uma forma de relação política (o paternalismo populista) [e] o obscurecimento de uma entidade concreta e historicamente formada (o povo)”.

5 Leituras recentes dos romances de Chico Buarque vêm salientando a importância de se considerar o contexto da ditadura de 1964 para a compreensão adequada das obras. Sobre *Estorvo*, ver a tese de João Vitor Rodrigues Alencar (2022).

ser ela também levada num camburão. Schwarz (1999, p. 180) observa que o episódio “talvez marque um horizonte de época”, pois o “desejo de tomar partido dos pobres e de vê-los defender na rua os seus direitos” parece uma reação proveniente de tempos remotos e que hoje se esvaziou.

Sugerindo que a própria aspiração a uma sociedade melhor parece ter perdido seu enraizamento na realidade, a cena assinala uma mutação histórica, envolvendo a redefinição de todo um imaginário coletivo sobre o futuro, que deixa de ser vivenciado no modo da promessa e agora é percebido somente como a iminência do pior.

O fundamento dessa redefinição liga-se ao processo de modernização que havia se consumado, implicando transformações econômicas que não encontram representação direta na narrativa, mas cujas consequências podem ser entendidas como parte da matéria histórica que o romance elabora. De certo modo, a dinâmica reconfigurada das relações de trabalho, que gera massas supérfluas lançadas de volta à velha-nova informalidade da viração e do crime, já era um pressuposto social da configuração ficcional de *Estorvo*. O protagonista, em sua indefinição social e suas perambulações erráticas, é como que tragado por um torvelinho que o leva à marginalidade, sendo arrastado por um destino “fatalizado” que, indiretamente, parece estilizar efeitos do quadro contemporâneo, em que a descartabilidade da população excedente e sua reinserção pelos ilegalismos se converteram em norma geral, ainda que isso seja figurado por meio do decaimento de uma personagem proveniente da classe média alta.

Em outras obras de Chico Buarque, o passado histórico ganha figurações mais diretas, e nelas ressoa a mudança dos tempos anunciada em *Estorvo*. O período da ditadura militar de 1964, notadamente, define a ambiência dos eventos lembrados pelo protagonista de *Benjamim* (BUARQUE, 1995). Para ele, no entanto, o passado obsedante é percebido menos como um momento histórico de enfrentamento político do que como tragédia pessoal, ligada à perda da mulher amada, Castana Beatriz. Em sua busca por ela, que, assumindo nome falso, havia se integrado a um grupo político clandestino, Benjamim acaba inadvertidamente conduzindo ao esconderijo de Castana as forças da repressão que a assassinam.

O protagonista percebe no presente apenas os vestígios do passado que o assombra, acreditando encontrar em Ariela, uma jovem que conhece por acaso, a suposta filha de Castana. Na representação da cena contemporânea, em que os vínculos objetivos com o passado histórico não estão dados, Benjamim se torna vítima de uma espécie de grupo de extermínio composto de policiais amigos de Jeovan, o namorado de Ariela. Tendo sido violentada por um cliente em seu trabalho como corretora de imóveis, Ariela é convencida pelo dono da imobiliária a atrair o estuprador a um imóvel distante no qual os amigos de Jeovan executam o violador. O justicamento se converte em hábito, e Ariela se submete a cumprir seu papel, conduzindo os abusadores, reais ou não, para o fuzilamento.

É nessas circunstâncias puramente fortuitas que Benjamim é executado sem motivo, o que ocorre, também por acaso, no mesmo sobrado verde-musgo em que

Castana havia sido assassinada. Exceto por essa coincidência, a narração não apresenta conexões entre o passado e o presente, entre as formas de violência que levam às mortes de Castana e de Benjamim. Mas a sobreposição dos tempos, que se dá por via da consciência do personagem, embora ele mesmo não possa saber a razão de seu fuzilamento, sugere paralelos entre o passado e o presente, ainda que o sentido da junção que a narrativa promove não seja evidente.

De qualquer modo, a passagem histórica da exceção da ditadura para a chamada normalidade democrática foi acompanhada de um significativo processo de despolitização. Como observou Paulo Arantes (2014, p. 293-294), um dos efeitos devastadores da ditadura foi o apagamento da memória de que já houve no país lutas políticas efetivas e mobilização real de pessoas comuns. E, instaurando a exceção permanente, com sua característica indistinção entre a lei e a infração, a ditadura abriu a nova temporalidade da emergência, que passou a ser gerida por um Estado securitário e punitivo. Mesmo sem emergir à superfície em todos os seus efeitos, esse processo subjaz à matéria dos romances de Chico Buarque, nos quais os indícios do novo tempo estão espalhados na figuração da sociedade fragmentada e entregue à pura necessidade econômica, produzindo relacionamentos pautados em diversas formas de violência e no salve-se-quem-puder da autopreservação num quadro de terra arrasada.

É significativo que, na cena presente de *Benjamim*, se destaque a campanha eleitoral de Alyandro Sgaratti, como a indicar em que se converteu a política. Antigo ladrão de carros e depois dono de revendedora de autopeças, o personagem enriqueceu loteando terrenos do Estado e levantando conjuntos habitacionais, e, de quebra, fundou uma instituição de assistência ao menor carente. Agora ele se lança como candidato ao Congresso Nacional, com o inacreditável *slogan* “Alyandro Sgaratti, o companheiro xifópagos do cidadão!” (BUARQUE, 1995, p. 73), impresso sobre uma foto em que aparece unido pelo tórax a figurantes que representam o povo. Junto com a trajetória do escroque, em que falcatruas proporcionam sua ascensão e prestígio, a feição de *marketing* da campanha e a política reduzida à faceta eleitoral indicam traços do país que se reordenou na nova liberdade pós-ditadura.

Os temas ligados ao terrorismo de Estado da ditadura aparecem em outras obras. É o que se vê em *O irmão alemão* (BUARQUE, 2014), em que Francisco de Hollander, o personagem-narrador, se vê às voltas com a descoberta de que seu pai havia engravidado uma namorada na época em que trabalhara na Alemanha, só vindo a saber da existência do filho quando já estabelecido de volta no Brasil. Mas tão importante quanto a busca do protagonista pelo irmão alemão é o desaparecimento de seu irmão brasileiro (cf. WELTER, 2017). Antes dele, um amigo do protagonista, Ariosto, é “desaparecido” pela polícia, o que leva sua mãe a confrontar autoridades e a recorrer a um industrial que tem amizades nos quartéis para tentar, sem sucesso, obter informações sobre o filho. Após envolver-se com a namorada de Ariosto – uma jovem argentina referida como uma *montonera* –, o irmão brasileiro também desaparece, mas o protagonista não se mobiliza para encontrá-lo.

Nesse romance, a tortura ganha figuração detalhada, mas filtrada pela fantasia do narrador politicamente descomprometido e com um toque de comicidade que distancia a cena, sem sentimentalizar ou atenuar seu horror:

Já eu, submetido a descargas elétricas intermitentes, em dúvida se era mais lancinante a dor em si ou sua expectativa, não pretenderia me tornar um herói da resistência. Mas tampouco teria como cooperar no interrogatório sem nada saber dos descaminhos do meu amigo, dos seus colegas de armas, dos seus pontos de encontro, do organograma do seu grupo, dos seus contatos no exterior, dos seus nomes de guerra. Só me viriam à cabeça segredos da minha infância com o Pernalonga, o Capitão Marvel, o Homem Borracha e que tais, e ao ouvir meus balbucios o major enfurecido aceleraria a manivela de modo a intensificar a corrente elétrica, o que me provocaria vômitos, convulsões e inopinadamente uma parada cardíaca. (BUARQUE, 2014, p. 187-188).

Note-se de passagem que o trecho acima, com a lembrança de personagens do imaginário infantil em meio à tortura fantasiada, fornece um paralelo possível para a leitura do conto “Copacabana”. O conto é o relato extravagante, aparentemente apenas cômico, de fabulações amalucadas de um sujeito que imagina ter encontrado figuras ilustres do mundo cultural, como Pablo Neruda e Jorge Luis Borges, Ava Gardner e Romy Schneider, além de mencionar Pinochet e um general “Etchegoyen ou Etcheverría” (BUARQUE, 2021, p. 96). Ao mesmo tempo, esses elementos, lidos em conjunto com o trecho citado de *O irmão alemão*, podem sugerir que a estrutura da narrativa se assemelha aos meandros da consciência confusa de alguém submetido a tortura – no caso, um jovem que é incumbido de ciceronear personagens que aparecem e desaparecem misteriosamente, que andara com comunistas e que, em seu discurso tortuoso, se retifica algumas vezes para retomar o relato. O personagem-narrador sente náuseas depois de ser instado a andar em brinquedos de um parque de diversões (alusão aos instrumentos de tortura?) e é por fim lançado a um ringue de patinação onde supõe entrever o corpo de Pablo Neruda sob o gelo. A sobreposição de temporalidades parece insinuar vínculos ocultos, como ocorre em outras narrativas.

A época da ditadura é diretamente evocada no título *Anos de chumbo e outros contos* (BUARQUE, 2021). Na arquitetura interna do livro, o conjunto de contos sugere novas justaposições entre o passado e o presente⁶. O contraste entre a referência histórica no título do livro e a ambiência contemporânea do conto que abre o volume já produz um primeiro estranhamento. Ainda mais chocante é o próprio enredo de “Meu tio”, com a representação da barbárie normalizada do presente por via da insciência da voz narrativa. Pela perspectiva de uma menina abusada sexualmente pelo tio com a convivência dos pais, o conto se apresenta como registro banal de um dia rotineiro em que o tio vai buscá-la para um passeio na praia e uma visita ao motel depois que ele sente vontade de “comer o meu rabinho” (BUARQUE, 2021, p. 16), como diz a narradora. O percurso até a praia e ao motel é um show despuadorado de abusos e ilegalidades por parte do tio – e que a garota vai descrevendo placidamente. Numa parada em que o tio

6 Para uma análise aguda dos contos, ver o artigo de Ivone Daré Rabello (2022).

cuida de seus negócios, pagando em dinheiro operários da construção de um prédio, a história insinua que o tio é um miliciano. A exibição de poder personalista exige a subserviência de todos os outros, ditando as regras de um mundo em que vige o mando da força fundada na violência bruta e no poderio econômico. Mas, para além da figura do tio, o horror do conto se configura na impassibilidade da narradora que, sem qualquer esforço de compreensão, é moldada pela naturalização da barbárie cotidiana do presente. O desfecho acrescenta ainda perversas ironias adicionais, que deixam o leitor sem chão. A mãe da menina se aflige com o risco de uma gravidez, que pelo menos dessa vez o leitor sabe ser um temor infundado (pois praticaram sexo anal); outra preocupação da mãe é que “parentes consanguíneos às vezes procriam filhos degenerados” (BUARQUE, 2021, p. 22), como a indicar que a degeneração moral em que a família está enredada lhe parece perfeitamente normal.

O conto “Anos de chumbo”, com a alusão inequívoca à época da repressão autoritária, só aparecerá ao final do volume. O início da narrativa confere ambiguidade ao título, rebaixando comicamente o sentido sombrio da expressão a uma referência ao “inocente” brinquedo infantil com soldados de chumbo, parecendo contrariar a expectativa do leitor, mas isso ocorre apenas para reintroduzir com mais eficácia a menção aos subterrâneos da tortura. Ambientado nos primeiros anos da década de 1970, o conto é narrado por um menino acometido de poliomielite que, confinado ao espaço doméstico, capta, sem compreender, ações e relacionamentos da vida dos adultos: o pai, militar de carreira, tortura presos políticos, enquanto é corneado pelo seu superior e ridicularizado por ele e pela esposa. O menino é fascinado por soldadinhos de chumbo e, em suas brincadeiras, encena batalhas históricas sangrentas que envolvem genocídios (negros hererós, índios Sioux) e aludem à escravidão (exército confederado, mamelucos). No jogo da narração, os confrontos históricos são situados no presente da brincadeira que os reencena – por exemplo: “Em 30 de abril de 1973 a expedição do general Custer tomou de assalto a aldeia dos Sioux” (BUARQUE, 2021, p. 165) – e acabam sugerindo sobreposições entre os massacres do passado e os da repressão militar contra os agrupamentos políticos que se lançaram à luta armada. No final, perdendo o controle do fogo que acendera em uma de suas brincadeiras, o menino provoca um incêndio no quarto e, temendo a reprimenda, foge para a rua trancando a porta e, depois de passar na sorveteria, entrevê os pais presos na casa em chamas enquanto saboreia um picolé. Mais do que incitar um sentimento de “justiça poética”, a incorporação do acaso no encadeamento narrativo e a atitude do protagonista ao final deixam em suspenso o sentido do desfecho.

Em “Os primos de Campos”, a imprecisão temporal em que os eventos são ambientados sugere, de início, mais uma sobreposição entre o período da ditadura e o presente. O narrador começa o relato lembrando os tempos de infância em que era obrigado a aprender o hino nacional na escola, assim como a imagem de uma imensa bandeira do Brasil pintada na rua, depreendendo que devia ser Copa do Mundo. Subjacente ao enredo parece estar a vigência de ideais de afirmação patrioteira, promovidos na ditadura militar e reativados com o bolsonarismo (cf. RABELLO, 2021). No desenrolar da história, o narrador só aos poucos compreende que os primos “são bem mulatos”, como diz o irmão, e que ele mesmo é “afrodescendente”, como sua

namorada o faz ver, e, ao final, quase não discerne que a foto do pai, que julga “meio escura, talvez tirada à contraluz” (BUARQUE, 2021, p. 71), retrata um homem negro. Na sequência de incidentes, vai se delineando o cenário de violência: o narrador e seus primos sofrem abuso policial, com maior brutalidade contra os primos; mais tarde, o primo mais novo é executado numa chacina; o mais velho se refugia na casa do protagonista, num contexto de guerra entre milícias; e o irmão, depois de ter sua carreira como jogador de futebol destruída por um “crioulo”, se junta a um grupo armado, “uma espécie de clã que sai por aí caçando pretos” (BUARQUE, 2021, p. 68), num arremedo de suprematismo branco, praticado por mestiços.

Na sociedade derrotada que emergiu depois dos anos de ditadura, o vínculo social predominante parece ser o ódio, convergindo com uma tendência mais ampla. À medida que as perspectivas de transformação da sociedade foram desaparecendo do horizonte, as pessoas passaram a sentir-se “livres para odiar”, isto é, “descarregar em novas vítimas a expiação da crise” (ARANTES, 2007, p. 240). Desde o enfraquecimento do ideário socialista e o correlato domínio da lógica do mercado, foi se definindo um novo império da crueldade, que tomou o lugar do progresso social no imaginário coletivo (cf. KURZ, 1997, p. 145-146).

O recurso de justaposição de passado e presente é central em *Leite derramado* (2009), talvez o romance buarquiano de maior popularidade. Elaborando materiais e procedimentos que remetem à ficção de Machado de Assis – como os desmandos senhoriais misturados ao figurino civilizado e, sobretudo, o narrador que se autodenuncia a despeito dele mesmo (cf. MORAES, 2009; SCHWARZ, 2012a) –, o romance coloca em primeiro plano a fala desatada de Eulálio d’Assumpção, aristocrata ancião que relembra seu breve casamento com Matilde, filha adotiva de uma família ilustre, que traz em sua pele castanha e em seus modos as marcas das camadas populares. A memória do narrador mistura saudades e suspeitas, amor e ciúme, os quais “se alimentam da desigualdade de classe e de cor, que segundo a ocasião funcionam como atrativo ou objeção” (SCHWARZ, 2012a, p. 144).

Junto à rememoração da mulher amada que o deixou, o narrador relata episódios de sua linhagem familiar, recompondo por esse prisma diversos momentos da história do país, chegando até o presente, que ele descreve em cenas embaralhadas em sua mente confusa. Como resultado, em *Leite derramado* parece se encontrar “o Brasil em forma de romance” (MORAES, 2009), um Brasil tão reconhecível por certos leitores quanto os ecos machadianos na composição da narrativa.

O passado histórico referido no romance define uma imagem do país marcada por mando oligárquico, falcatruas dos poderosos e seus preconceitos sociais e raciais. A história dos Assumpção, antepassados do narrador, está entremeada ao comércio de escravos desde os tempos coloniais, negociatas que se aproveitam do abolicionismo, exportação de café e tráfico de influência na República Velha, enquanto a família do lado materno é de proprietários rurais.

A decadência econômica de Eulálio começa com o crack da bolsa de Nova York e se agrava com o golpe do genro, um “carcamano” que, apresentando-lhe oportunidades

de investimento, o convencera a vender o casarão da família, fugindo com o dinheiro. De seus antepassados, Eulálio retém apenas a presunção de poder e prestígio, agora desfalcados de fundamento material.

O efeito cômico da “autoexposição ‘involuntária’” (SCHWARZ, 2012a, p. 146) do narrador supõe um leitor esclarecido, capaz de reconhecer a prosápia e os preconceitos da classe proprietária que sobrevivem no discurso e nas atitudes de Eulálio. A comicidade é intensificada pelo esvaziamento de poder efetivo do protagonista, agora moribundo e reduzido ao nível de “gente desclassificada” (BUARQUE, 2009, p. 137), embora ele continue tentando reafirmar sua preeminência ao entremear em seu falatório um desfile de empáfia e insolência.

Parte da eficácia do romance está na representação satírica de traços deploráveis da elite tradicional, que, como foi dito, depende do *reconhecimento* de uma imagem do Brasil já fixada na consciência progressista atual. Mas a potência oculta de *Leite derramado*, como argumenta Schwarz, parece estar em outro lugar, isto é, na relação entre esse passado e o enquadramento contemporâneo, relação que adentra um território menos evidente e suscita reflexão.

Na paisagem modernizada, em contraste com o antigo casarão, o chalé, a fazenda, clubes campestres e chácaras do passado, o que se vê são arranha-céus, estacionamentos, rodovias ladeadas por favelas que não acabam mais e igrejas evangélicas, sem contar o hospital em que baratas sobem pelas paredes. A angulação dos tempos afeta o retrato dos antepassados, que são próceres nacionais na visão de Eulálio e malfeitores da elite senhorial no olhar contemporâneo (cf. SCHWARZ, 2012a). De modo complementar, os traços do presente marcam o destino dos descendentes: o bisneto é assassinado num motel, em situação que lembra um acerto de contas na criminalidade, e o tataraneto traficante de drogas é visto na televisão sendo levado pela polícia.

Entre o passado de regalias e a precariedade do presente, situa-se um ponto de inflexão no período da ditadura militar, quando o neto, que havia se tornado comunista, integra-se à luta armada e é eliminado pela polícia. Mais tarde, Eulálio busca no hospital do Exército o suposto filho do neto desaparecido, que para Maria Eulália, filha do narrador, seria um engodo: “entregavam-lhe um menino a modo de escambo, como um cala-boca para reparar o desaparecimento do outro” (BUARQUE, 2009, p. 145)⁷. A ligadura com o tempo atual não é elaborada pelo narrador, mas supõe tanto a modernização que os Assumpção não acompanham quanto a convivência com os arbítrios da ditadura.

Assim, em *Leite derramado* as articulações entre o passado e o presente não são óbvias, sugerindo descontinuidades, reacomodações e fios ocultos nas relações sociais, tendo ao fundo a fratura colonial, a prevalência do nexos mercantil, as conexões internacionais da elite local e seu desprezo secular pelas camadas subalternas. Além disso, não deixa de ser significativo que na história do Brasil recapitulada pelo viés da oligarquia tradicional não haja qualquer indício do imaginário progressista de integração nacional que se formou em torno do desenvolvimentismo a partir dos

7 Em sua tese sobre *Leite derramado*, Maria Luísa Rangel de Bonis (2008) comenta o vínculo entre a ditadura militar de 1964 e a cena contemporânea aludida no romance.

anos 1930. A fração ilustrada da elite e a burguesia liberal assim como a classe média intelectualizada – camadas nas quais aquele imaginário se fixou – praticamente não comparecem nessa versão da história, o que não deixa de ser um juízo artístico sobre as ilusões do progressismo modernizante.

Recorrente nas diversas obras de Chico Buarque, a justaposição dos tempos sugere um processo de feição enigmática, em que mudanças visíveis e continuidades abstrusas interrogam o sentido do progresso e da própria história, que parece desembocar numa terra de ninguém, uma sociedade pós-nacional em pé de guerra.

Elementos da barbárie contemporânea, já no quadro da ascensão da nova extrema direita, são representados em *Essa gente* (BUARQUE, 2019), romance centrado na figura medíocre do escritor decadente Manuel Duarte. Diferentemente da figuração indireta de *Estorvo* (BUARQUE, 1991), em que a referencialidade se dissolve na atmosfera de pesadelo e, paradoxalmente, a experiência do presente é realçada pelo estranhamento, em *Essa gente* predomina o registro satírico de comportamentos e discursos que, enquanto materiais brutos, já parecem caricaturais (ao olhar progressista). A isso se acrescentam menções esparsas ao horror rotinizado da violência social. Essa estratégia narrativa pode ter sido motivada pelo contexto político imediato, que terá suscitado uma resposta por meio da representação irônica que sublinha no reacionarismo vigente no país os seus aspectos grotescos ou risíveis. Mas, um pouco como acontece em *Leite derramado* (BUARQUE, 2009), a estratégia supõe, antes de tudo, o reconhecimento daquilo que já está dado como objeto da sátira crítica.

Assim, o romance é repleto de indícios da exceção normalizada, alguns aludindo a fatos específicos da realidade histórica: o decreto presidencial que permite a compra de armas de fogo pelos “cidadãos de bem”, o músico negro baleado com 80 tiros por soldados, o batalhão de choque da polícia e o “caveirão” reprimindo moradores da favela, o latifundiário que se apossa ilegalmente de terras indígenas na Amazônia.

A caracterização de algumas personagens acentua os traços da parvoíce política, como é o caso da segunda ex-mulher do protagonista, Rosane, que coloca uma estátua dourada do presidente na sala de seu apartamento e, certa feita, usa um vestido estampado com listras e estrelas, semelhante à bandeira dos Estados Unidos. Ao mesmo tempo, o romance não deixa dúvidas sobre a coerência entre o entusiasmo de Rosane com o capitão no poder e as relações que ela mantém com os ricos beneficiários da situação.

Em outro setor social, o guarda-vidas Agenor, morador do morro do Vidigal, tem amigos policiais e oferece churrascos onde “as mulheres se queixavam da bandidagem e os homens discutiam marcas de armamentos” (BUARQUE, 2019, p. 141), sugerindo sua proximidade com a milícia. Agenor também tem relações com um pastor evangélico, cujo antecessor na igreja mantinha uma clínica de abortos clandestina e, em conluio com um maestro italiano que abusava de meninos, castrava os cantores para encaminhá-los ao mercado da música. Nessas figuras se atualizam as relações escusas e os trambiques que já compareciam nos romances anteriores.

(De resto, na ficção buarquiana, pastores e igrejas evangélicas são mencionados desde *Estorvo*, invariavelmente estereotipados, representando uma modalidade de alienação popular.)

Uma novidade em *Essa gente* talvez esteja na sátira da classe média “bem-pensante”, encarnada na primeira ex-mulher, Maria Clara, e, em parte, no próprio Duarte. Indignado com o fato de seu filho sofrer *bullying* na escola “por ser filho de comunistas”, Duarte reage dizendo “isso é um absurdo, comunismo nem existe mais” (BUARQUE, 2019, p. 164) e chega mesmo a dispor-se a comparecer à reunião de pais vestindo uma camisa da Seleção Brasileira. Por sua vez, de modo não menos caricatural, Maria Clara e sua companheira Laila decidem confrontar a diretoria da escola, vestindo “blusas vermelhas customizadas com apliques de foice e martelo”, apenas para ouvir da pedagoga que a escola não poderia reprimir os meninos que hostilizavam o filho porque precisava garantir a “liberdade de expressão” (BUARQUE, 2019, p. 167). Acresce que, diante da ascensão política da extrema direita no país, Maria Clara e a companheira decidem mudar-se para Lisboa, optando pela solução individual.

No final do romance, a nota biográfica sobre Duarte, divulgada na imprensa após sua morte, afirma que ele, “na juventude, participou de movimentos de oposição à ditadura militar” (BUARQUE, 2019, p. 192), informação que, à primeira vista, parece destoar dos comportamentos do escritor decadente, agora prioritariamente preocupado com a manutenção de seu padrão de vida confortável. No entanto, a menção à posição política do passado não deixa de assinalar o destino contemporâneo de certo tipo de intelectual de esquerda, que se ajustou à nova dinâmica do mercado.

O trabalho intelectual mercantilizado e agora “flexível” é um tema que já havia sido explorado em *Budapeste* (BUARQUE, 2003)⁸. As linhas gerais da trama envolvem a atividade do protagonista como *ghostwriter*, suas idas e vindas entre o Rio de Janeiro e Budapeste, as relações amorosas com Vanda e Kriska, a disputa de vaidades com outros escritores e seu enredamento num labirinto de duplicações que dissolvem a realidade narrada num jogo ficcional que é interno a essa realidade e no entanto a engolfa.

José Costa, no Brasil, escreve a autobiografia do alemão Kaspar Krabbe, *O ginógrafo*, livro que se torna um sucesso de vendas, além de suscitar no protagonista suspeitas de que sua mulher Vanda o poderia ter traído com o pseudoautor. Mais tarde, a narrativa insinuará que o livro jamais existiu, circulando em seu lugar somente *O naufrágio*, seu duplo quase anagramático. Tornado Zsoe Kósta, na Hungria, escreve o poema *Tercetos secretos*, que oferece ao eminente e já decadente poeta Kocsis Ferenc para que o publique em seu nome. O título é o mesmo que, anos antes, José Costa havia inventado para impressionar a mulher, por ocasião de uma homenagem ao escritor no Consulado da Hungria no Rio de Janeiro. *Tercetos secretos* é aclamado pelo público, mas não agrada a Kriska, a professora de húngaro e amante de Kósta, pois

8 Sobre *Budapeste*, recomenda-se a dissertação de Matheus Araújo Tomaz (2021), de que aproveito várias observações.

para ela o poema não parece húngaro e haveria um sotaque estrangeiro na escrita. Num dos congressos de autores anônimos, Kósta entra num duelo de vaidades com o misterioso Sr. ..., e, no final, Zsoze Kósta é apresentado como autor de *Budapest*, ao que tudo indica escrito pelo Sr...., que o protagonista descobre ser o ex-marido de Kriska. Ela se encanta com o livro, destacando nele cenas e personagens que aparecem na própria narrativa de *Budapeste*. Zsoze Kósta se torna célebre e vivencia situações absurdas em que atua como uma personagem conduzida por forças que não controla, como se sua vida pregressa tivesse sido inventada pelo autor fantasma e continuasse a ser escrita no presente. Ao final, ele concede ler *Budapest* para Kriska, alcançando o ponto em que “lia o livro ao mesmo tempo que o livro acontecia” (BUARQUE, 2003, p. 174). A narrativa termina com um trecho quase idêntico ao final de *O ginógrafo*, tornando ainda mais intrincada a construção em abismo.

A carreira de José Costa como *ghostwriter* parece estilizar a subsunção total da vida ao trabalho, até a perda de identidade, indicada no anonimato constitutivo da atividade, no surgimento de redatores que replicam seu estilo e assumem sua aparência, como uma multidão de simulacros, e na sugestão final de que ele próprio seria personagem de uma maquinaria narrativa que, em seu movimento autônomo, prescreve seu destino.

Algo da dinâmica contemporânea do trabalho pautada na concorrência parece se inscrever na figuração cômica da disputa de vaidades que acompanha as relações entre os escritores (anônimos e pseudoautores). Depois de encontrar um exemplar de *O ginógrafo* em sua casa, Costa rivaliza com Kaspar Krabbe, tomado por um ciúme fantasmático, em que imagina o empresário estrangeiro como um “autor muito publicado na Alemanha” (BUARQUE, 2003, p. 85), que seduziria Vanda lendo-lhe trechos do livro apócrifo. Mais tarde, no congresso de escritores anônimos, compete com o Sr...., procurando humilhá-lo com sua poesia, arte que o outro ignora, recebendo em represália (ou ao menos é o que ele fantasia) a deportação para o Brasil. Em seguida, a atribuição da autoria de *Budapest* a Kósta é entendida pelo protagonista como um embuste armado pelo marido de Kriska.

Na representação cômica das rivalidades e disputas de vaidade, em que produção mercadológica, habilidade criativa, sucesso comercial, refinamento artístico e gozo com a obscuridade se misturam, escapando às dicotomias convencionais, resta a persistente lógica da concorrência voltada à eliminação dos rivais, que, em outro plano e compreendendo diferentes estratos sociais, se generalizou no mundo do trabalho, não importa se flexível, precário, informal ou ilegal.

Centrado na esfera do trabalho cultural e artístico, o desenvolvimento da narrativa vai se desprendendo dos vínculos com a realidade social. O protagonista, que na juventude vivia no subúrbio, adota o esnobismo intelectual e leva sua existência indiferente à vida dos subalternos, de modo que a cena contemporânea, externa aos círculos em que Costa passa a atuar, só aparece de maneira lateral no romance. Pelos jornais, ele tem notícias de um mundo distante, como o caso das crianças de olhos furados num orfanato e o caso dos facínoras, ilustrado com a foto de corpos negros decapitados no asfalto. E em episódios secundários o protagonista se vê envolvido numa roleta russa com um casal de jovens “romenos” e se sente ameaçado por um grupo de *skinheads*, que inclui seu filho Joaquinzinho.

Em dois momentos, o protagonista vivencia condições precárias: em Budapeste, Kósta é rebaixado, como um imigrante ilegal, ao trabalho subalterno no Clube das Belas-Letras como operador de gravação. Mas logo começa a fazer às ocultas o serviço de transcrever as fitas, passando aos poucos a introduzir nas transcrições algumas tiradas de sua própria lavra. Reassume, assim, o papel de *ghostwriter*, agora em húngaro, até descobrir-se poeta nessa língua. Em outro passo, no Rio de Janeiro, constata não ter mais conta bancária, não encontra rastros da agência Cunha & Costa ou de seu antigo sócio, e vive num hotel comendo restos de outros hóspedes, tomado por fantasias persecutórias. Mas é salvo por um telefonema do cônsul da Hungria, que lhe oferece uma passagem para Budapeste, com visto de permanência.

A dimensão fabulosa do enredo, responsável por toda graça e interesse do romance, vem ao primeiro plano, implicando uma rarefação de seus vínculos com o substrato do real. Desprendendo-se de toda referência à realidade extraliterária, a maquinaria narrativa passa a funcionar como que alheia à história conflituosa da sociedade aludida à distância, instituindo um universo ficcional regido pelo jogo de duplicações sem fim e espelhamentos imperfeitos.

Em *Budapeste*, é levado ao extremo o gosto autoral, reconhecível também nas outras obras, pelo jogo linguístico⁹ e pelo arbítrio da ficção, explorando paronomásias e anagramas, repetições e retomadas (de palavras, estruturas verbais, imagens e situações), bem como a invenção de mundos regidos por lógica própria.

Em *Estorvo*, a epígrafe propõe o jogo de associações paronomásticas, que gera o fluxo de significações e o retorno à palavra inicial, antecipando a estruturação circular do enredo (como já foi assinalado pela crítica). Mas cumpre especificar seu funcionamento: aqui, a circularidade da trama implica uma lógica “impossível”, em que as consequências da fuga do protagonista revelam ser a sua causa. As duas viagens da irmã são descritas como se fossem uma só, pois ela estava “emocionalmente abalada” na primeira viagem e realiza a segunda porque “precisa[va] espairecer” (BUARQUE, 1991, p. 16, p. 119) após ser violentada no assalto. Separadas no tempo pela cronologia convencional, as viagens parecem se unificar na lógica da ficção. O homem do olho mágico, que parece conhecido “de um tempo distante e confuso” é o delegado, que “abana a cabeça e sai do meu campo de visão” (BUARQUE, 1991, p. 12, p. 139)¹⁰. Desse ângulo, a fuga inicial do protagonista pode ter sido motivada pelo fato de ter testemunhado a execução sumária dos traficantes no sítio, o que o leva a temer ser ele também eliminado: “julgarão que estou tentando a fuga”, pensa o narrador, retomando a frase com que o delegado justifica suas execuções: “os marginais tentaram a fuga”, “os idiotas tentaram a fuga” (BUARQUE, 1991, p. 139, p. 127, p. 138). Mas isso só ocorrerá como desdobramento das andanças erráticas do protagonista, sugerindo uma temporalidade impossível, que no entanto estrutura

9 Sobre as “molecagens” literárias em *Budapeste*, ver o estudo de Maria Augusta Fonseca (2007).

10 Augusto Massi (1991) foi o primeiro a decifrar certas articulações internas de *Estorvo*, num momento em que vários leitores acharam o enredo obscuro ou lacunar.

o enredo de *Estorvo*¹¹. Note-se que essa lógica temporal é instituída pela construção formal do romance, que ultrapassa a consciência do narrador, não podendo ser atribuída à sua visão deformada ou à sua dimensão psíquica. Aqui, a lógica ficcional que se desprende do real intensifica a atmosfera opressiva, em que o protagonista se move às cegas, sendo lançado de uma situação a outra por forças que não controla.

Em *Benjamim*, a circularidade ostensiva que liga o fim da narrativa ao seu início leva à repetição indefinida da projeção da vida do protagonista em sua consciência no instante que antecede sua morte¹². A estruturação do enredo obstrui a chegada do fim iminente, que de fato nunca se concretiza na narração, pois, no momento mesmo em que o destino parece se cumprir, a narrativa arremessa o leitor de volta ao início. Assim, a articulação temporal instituída pelo romance, que conduz à morte do protagonista, produz a sua própria violação, suspendendo a chegada a seu termo. Também aqui, a estruturação formal institui uma temporalidade impossível, que não deixa de ser condizente com a consciência do protagonista, presa no circuito fechado do passado obsessivo.

Ao final de *Budapeste*, prevalece o constructo linguístico, desde as duplicações anagramáticas (nos títulos das partes de *Tercetos secretos*) até a construção de narrativas que se espelham e deglutem umas às outras, instituindo uma lógica própria que se descola da realidade convencional. A dimensão lúdica e o lirismo estão presentes, mas não eliminam a figuração da vida danificada por meio do sistema de espelhos vazios e sua autorreferencialidade, que parecem estilizar, à distância, a lógica absurda do mundo governado pelo capital, o sujeito automático autorreferente, que agora se move sem freios ideológicos e sem atritos com a imaginação de alguma alternativa pós-capitalista.

No conjunto dos romances buarquianos, o olhar sobre as camadas populares é intermediado pelas consciências enviesadas das personagens (da classe média ou da elite) – e mesmo o narrador externo de *Benjamim* parece uma extensão da câmera mental do protagonista, que cria autonomia e lhe permite “penetrar em espaços que não conhecera, em tempos que não eram o seu” (BUARQUE, 1995, p. 10). Em *Anos de chumbo*, no entanto, como assinalou Ivone Daré Rabello (2022), alguns contos trazem ao primeiro plano o ponto de vista dos pobres ou da classe média baixa. Em “Meu tio”,

11 Além disso, as mesmas (?) personagens reaparecem nas diferentes viagens de ônibus: o “sujeito magro de camisa quadriculada” é visto três vezes (BUARQUE, 1991, p. 23, p. 89, p. 139); o homem morto de “cor cinza-oliva” reaparece como um “indivíduo esverdeado” que dorme (BUARQUE, 1991, p. 66, p. 140); a “preta gorda com os olhos esbugalhados” aparece depois como uma “preta gorda com cara de boa cozinheira”, fazendo o sinal-da-cruz com os olhos esbugalhados, e ressurgue como “um padre preto e gordo com olhos esbugalhados” (BUARQUE, 1991, p. 66, p. 89-90, p. 140). Para além da percepção nebulosa do narrador, as reincidências dessas personagens reforçam a lógica meio absurda que rege a temporalidade do romance (cf. OTSUKA, 2001).

12 Acompanho a análise de Walter Garcia (2013, p. 222-223), que descreveu o funcionamento do enredo circular em *Benjamim*.

como indicado, a voz narrativa da garota implica uma consciência vazia, e nesse aspecto leva ao extremo a figuração da alienação popular que já se apresentava em outras obras. Em “Os primos de Campos”, o ponto de vista do narrador não se reduz à incompreensão e vai aos poucos apreendendo as pressões da violência social que paira sobre sua existência. Há certa ampliação da consciência, ainda que a perspectiva final, de fuga com o primo para a Colômbia, não abra, de fato, horizontes mais promissores.

O conto “Cida” é narrado por um personagem de classe média, que interage com Cida, uma mendiga que vive numa praça que fica em seu caminho entre a casa e o calçadão da praia. O ponto de vista do narrador certamente é marcado pelo viés de classe; no entanto, toda a narração focaliza a vida e as histórias da mulher, cuja perspectiva entra em atrito com a visão do narrador. As histórias fantasiosas de Cida expõem sinais de sua loucura. Ela quer que o narrador crie seu futuro filho, diz estar grávida e afirma que o pai da criança é seu companheiro Ló, que vive num planeta chamado Labosta. Ela lhe mostra as joias que ele lhe dera, guardadas numa caixa de sapatos, onde o narrador só vê areia e brita, ao que Cida responde que, quando subissem de novo ao planeta, “voltariam ao estado brilhante” (BUARQUE, 2021, p. 79).

Tudo parece pouco crível ao narrador, que vê a barriga de Cida crescer, “mas só do lado esquerdo” (BUARQUE, 2021, p. 80), o que o leva a propor que ela consultasse um médico. Temendo ser levada a um hospital, Cida desaparece num ônibus. Tempos depois, ela ressurgue com uma menina “de seus cinco anos”, muito branca e de olhos “claros demais” (BUARQUE, 2021, p. 82). Ela propõe entregar a menina aos cuidados do narrador, o que ele recusa, gerando um entreviro em que ele a chama de louca e Cida desaparece novamente. Anos mais tarde, o narrador vê na praça uma moça albina que identifica como filha de Cida. Ele pergunta à moça sobre a mãe, e ela lhe mostra uma caixa de sapatos com um punhado de cinzas dentro, dizendo: “Quando ela voltar para Labosta, vai ficar de novo inteira, igual ela era aqui” (BUARQUE, 2021, p. 85).

Ao longo do relato, as suposições do narrador (ela quer que ele engravide, ela não sabe quem é o pai da criança, o companheiro dela deve ser do Nordeste) vão sendo contraditadas uma a uma, revelando seus preconceitos. A fantasia de Cida é irreal, mas não deixa de ser eficaz na contraposição de perspectivas sociais. O narrador vai aceitando o relato de Cida, numa postura de complacência com o desequilíbrio mental da mulher, até ser confrontado com o pedido dela de se responsabilizar pela criação da menina. Ele recua diante da responsabilidade social, levando à reação agressiva de Cida, que em seguida desaparece. No desfecho, Sacha, a filha de Cida, tem a última palavra, deixando prevalecer a fantasia, que não redime a miséria (o outro mundo ainda é apenas “Labosta”), mas faz calar a racionalidade convencional do narrador, aderida ao mero estado de coisas existente. Aqui, pelo menos, a alienação popular não se reduz à impotência política, mas, confrontando a realidade vigente, sugere potencialidades da imaginação num cenário de cisões sociais extremas.

A experiência histórica da atualidade, implicada na configuração da obra literária de Chico Buarque, põe em perspectiva as diversas matérias elaboradas nos romances

e contos, sugerindo um diagnóstico do presente. A sociedade fragmentada que emerge na contemporaneidade decerto reproduz práticas sociais e padrões mentais que remontam ao passado colonial do país, mas, também e principalmente, é marcada por transformações mais recentes que envolvem os efeitos desagregadores da reestruturação produtiva, a qual gera populações excedentes e descartáveis em escala ampliada, assim como aplaina o terreno social para a gestão da nova pobreza ou para a saciação direta de impulsos exterministas. Decisiva nessa viragem, a contrarrevolução preventiva de 1964 derrotou a mobilização política adensada nos anos anteriores e dissolveu perspectivas práticas de transformação social, estabelecendo as bases do atual Estado securitário e punitivo. A isso se liga a reconfiguração em curso do imaginário social, em que o vetor temporal progressivo não aponta para nada além da catástrofe, instalando o regime de urgência no centro da experiência histórica contemporânea.

Os romances e contos buarquianos apreendem aspectos significativos dessa experiência histórica, por meio da representação irônica ou satírica de traços da vida social regida pela necessidade econômica e o impulso de autoconservação e, sobretudo, por meio da estilização e invenção ficcional que, descolando-se do registro realista ordinário, configura com mais eficácia os traços desintegradores da sociedade atual. Assim, os materiais elaborados nas obras incluem, por exemplo, manifestações diversas da violência social, formas degradadas de trabalho, a delinquência generalizada, o descaso das elites com o destino dos subalternos, a despolitização da classe média e das camadas populares. Mas a invenção ficcional ultrapassa a significação mais direta dos temas, e é nela que se pode discernir a configuração particular da temporalidade, a que se associa o sentimento de fim de linha ligado à desilusão com as perspectivas progressivas da história, bem como os momentos que se despreendem da lógica predominante e apontam para a não conformação à realidade existente.

SOBRE O AUTOR

EDU TERUKI OTSUKA é professor do Departamento de Teoria Literária e Literatura Comparada da Faculdade de Filosofia, Letras e Ciências Humanas da Universidade de São Paulo (FFLCH/USP) e autor de, entre outros, *Era no tempo do rei: atualidade das Memórias de um sargento de milícias* (Ateliê, 2016).
eduotsuka@usp.br
<https://orcid.org/0000-0002-5283-6251>

REFERÊNCIAS

- ALENCAR, João Vitor Rodrigues. *Pelo olho mágico de Estorvo*: forma e processo social no primeiro romance de Chico Buarque. Tese (Doutorado em Teoria Literária e Literatura Comparada). Faculdade de Filosofia, Letras e Ciências Humanas, Universidade de São Paulo, 2022. 219f.
- ARANTES, Paulo Eduardo. *Extinção*. São Paulo: Boitempo, 2007. (Estado de sítio).
- ARANTES, Paulo Eduardo. *O novo tempo do mundo e outros ensaios sobre a era da emergência*. São Paulo: Boitempo, 2014.
- BONIS, Maria Luísa Rangel de. *Peso flutuante de uma fala*: o Brasil narrado em *Leite derramado*, de Chico Buarque. Tese (Doutorado em Teoria Literária e Literatura Comparada). Faculdade de Filosofia, Letras e Ciências Humanas, Universidade de São Paulo, 2018. 130f.
- BUARQUE, Chico. *Estorvo*. São Paulo: Companhia das Letras, 1991.
- BUARQUE, Chico. *Benjamim*. São Paulo: Companhia das Letras, 1995.
- BUARQUE, Chico. *Budapeste*. São Paulo: Companhia das Letras, 2003.
- BUARQUE, Chico. *Leite derramado*. São Paulo: Companhia das Letras, 2009.
- BUARQUE, Chico. *O irmão alemão*. São Paulo: Companhia das Letras, 2014.
- BUARQUE, Chico. *Essa gente*. São Paulo: Companhia das Letras, 2019.
- BUARQUE, Chico. *Anos de chumbo e outros contos*. São Paulo: Companhia das Letras, 2021.
- COELHO, Marcelo. *Benjamim se recusa a suscitar emoções*. *Folha de S. Paulo*, Ilustrada, 20 de dezembro de 1995, p. 9.
- COELHO, Marcelo. *Estorvo*. In: COELHO, Marcelo. *Gosto se discute*. São Paulo: Ática, 1994, p. 61-65. [Originalmente publicado com o título “Chico Buarque faz um livro ‘impopular’”, *Folha de S. Paulo*, Ilustrada, 7 de agosto de 1991, p. 12.]
- FONSECA, Maria Augusta. *Budapeste* de Chico Buarque: poétique et misère de la littérature. In: OLIVIERI-GODET, Rita; HOSSNE, Andrea (Org.). *La littérature brésilienne contemporaine de 1970 à nos jours*. Rennes: Presses Universitaires de Rennes, 2007, p. 49-65. <https://doi.org/10.4000/books.pur.34818>.
- GARCIA, Walter. *Melancolias, mercadorias*: Dorival Caymmi, Chico Buarque, o pregão de rua e a canção popular-comercial no Brasil. Cotia, SP: Ateliê, 2013.
- KURZ, Robert. A síndrome do obscurantismo. In: KURZ, Robert. *Os últimos combates*. Petrópolis, RJ: Vozes, 1997, p. 143-149.
- MASSI, Augusto. *Estorvo*, de Chico Buarque. *Novos Estudos Cebrap*, n. 31, São Paulo, p. 193-198, outubro de 1991. Disponível em: <https://novosestudos.com.br/produto/edicao-31/#gsc.tab=0>. Acesso em: jan. 2024.
- MORAES, Reinaldo. Com o Brasil nas mãos. *Jornal do Brasil*, Ideias & Livros, 28 de março de 2009, p. L1; L4-L5. Disponível em: <http://jonline.terra.com.br/pextra/2009/03/28/e280327996.asp>. Acesso em: jan. 2024.
- NUNES, Benedito. *Estorvo* é o relato exemplar de uma falha. *Folha de S. Paulo*, Ilustrada, 3 de agosto 1991, p. 3.
- OTSUKA, Edu Teruki. *Leitura de Estorvo*, de Chico Buarque. In: OTSUKA, Edu Teruki. *Marcas da catástrofe*: experiência urbana e indústria cultural em Rubem Fonseca, João Gilberto Noll e Chico Buarque. São Paulo: Nankin Editorial, 2001, p. 137-184.
- PERRONE-MOISÉS, Leyla. Brasil, um país em fuga para a frente. *O Estado de S. Paulo*, Cultura, 13 de junho de 1992, p. 3.
- RABELLO, Ivone Daré. Anos de chumbo. *A Terra É Redonda*, 1º/1/2022. Disponível em: <https://aterraeredonda.com.br/anos-de-chumbo-2/>. Acesso em: jan. 2024.
- RIDENTI, Marcelo. *Visões do paraíso perdido*: sociedade e política em Chico Buarque, a partir de uma

- leitura de *Benjamim*. In: RIDENTI, Marcelo. *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.
- SANT'ANNA, Sérgio. Narrativa tensa. *Jornal do Brasil*, Ideias/Livros, 3 de agosto de 1991, p. 3.
- SCHWARZ, Roberto. Cultura e política, 1964-69. In: SCHWARZ, Roberto. *O pai de família e outros estudos*. Rio de Janeiro: Paz e Terra, 1978, p. 61-92.
- SCHWARZ, Roberto. Um romance de Chico Buarque. In: SCHWARZ, Roberto. *Sequências brasileiras*. São Paulo: Companhia das Letras, 1999, p. 178-181. [Originalmente publicado com o título "Sopro novo", *Veja*, 7 de agosto de 1991, p. 98-99.]
- SCHWARZ, Roberto. Cetim laranja sobre fundo escuro. In: SCHWARZ, Roberto. *Martinha versus Lucrecia*. São Paulo: Companhia das Letras, 2012a, p. 143-150.
- SCHWARZ, Roberto. *Verdade tropical: um percurso de nosso tempo*. In: SCHWARZ, Roberto. *Martinha versus Lucrecia*. São Paulo: Companhia das Letras, 2012b, p. 52-110.
- SILVA, Fernando de Barros e. *Chico Buarque*. São Paulo: Publifolha, 2004. (Col. Folha Explica)
- TOMAZ, Matheus Araújo. *Budapeste no jogo do contra: um estudo literário sobre a paranoia objetiva em Chico Buarque*. Dissertação (Mestrado em Teoria Literária e Literatura Comparada). Faculdade de Filosofia, Letras e Ciências Humanas, Universidade de São Paulo, 2021. 171f.
- 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*, São Paulo, n. 66, abril de 2017, p. 69-85. <http://dx.doi.org/10.11606/issn.2316-901X.voi66p69-85>.
- WISNIK, José Miguel; WISNIK, Guilherme. O artista e o tempo. In: WISNIK, José Miguel. *Sem receita: ensaios e canções*. São Paulo: Publifolha, 2004, p. 241-259.

Eu, o outro e *Essa gente*: um dilema de identidade no romance de Chico Buarque

[*Me, the other and Essa gente: a dilemma of identity in Chico Buarque's novel*]

Lucas Faial Soneghet¹

RESUMO • Este artigo analisa o romance *Essa gente* (2019), de Chico Buarque, enquanto formulação de um dilema de identidade relativo à formação social brasileira. Discutem-se os temas da desfaçatez das classes intelectuais e o uso de categorias raciais como transposições de problemáticas típicas da obra de Buarque, a saber, a relação com o passado e o futuro em um processo histórico calcado em repetições e numa utopia frustrada, o embaralhamento entre ficção e realidade, e o dilema da relação entre “eu” e “outro”. • **PALAVRAS-CHAVE** • Chico Buarque; raça; intelectualidade. • **ABSTRACT**

• This paper analyzes the novel *Essa gente* (2019), by Chico Buarque, as a formulation of an identity dilemma related to Brazil's social formation. Themes such as the blatancy of the intellectual classes and the use of racial categories are discussed as transpositions of problems typical of Buarque's work, namely the relationship with the past and the future in a historical process based on repetitions and a frustrated utopia, the shuffling between fiction and reality, and the dilemma of the relationship between “self” and “other”. • **KEYWORDS** • Chico Buarque; race; intellectuality.

Recebido em 4 de março de 2024

Aprovado em 13 de junho de 2024

SONEGHET, Lucas Faial. Eu, o outro e *Essa gente*: um dilema de identidade no romance de Chico Buarque. *Rev. Inst. Estud. Bras.* (São Paulo), n. 88, 2024, e10697.



Seção: Dossiê

DOI: 10.11606/2316901X.n88.2024.e10697

1 Universidade Federal do Rio de Janeiro (UFRJ), Rio de Janeiro, RJ, Brasil).

Nas primeiras páginas de *Essa gente* (BUARQUE, 2019), encontramos o narrador em primeira pessoa, de nome Duarte, escrevendo ao seu editor queixando-se e justificando os atrasos no envio de seu manuscrito. Estamos diante de um autor escrevendo sobre outro autor acerca das dificuldades de escrever ou, mais apropriadamente, diante de um narrador contando-nos de um escritor que produz textos para justificar a ausência de seus escritos. O nome do narrador-personagem, Manuel Duarte, rima com Chico Buarque e guarda com ele algumas semelhanças: são escritores, apaixonados por futebol, moradores do Leblon, com hábito de deambular pelas ruas em busca de inspiração, entre outros paralelos². Um caso de autoficção e metaficção embrulhadas em uma narrativa que contém a si mesma (ou se dobra sobre ela). Ao longo do texto, o leitor se depara com textos aparentemente desconectados, intitulos por datas e às vezes locais (“Rio, 9 de outubro de 2017”), de gêneros distintos – trechos em primeira pessoa narrados por Duarte, matérias de jornal, notas extrajudiciais, transcrições de ligações telefônicas, cartas, entre outros – e com vozes narrativas variadas. As datas progridem ao longo dos anos de 2018 e 2019, mas incluem-se trechos de outras ocasiões que não seguem a ordem cronológica. A profusão de vozes narrativas, a falta de linearidade temporal e a aparente desconexão entre trechos do romance constituem, na forma, aquilo que há de potente em *Essa gente* enquanto “redução estrutural” do nosso tempo, isto é, transformação da realidade do mundo em componente de uma estrutura literária (CANDIDO, 1993, p. 9). A identidade do escritor, a natureza da narrativa e o tempo se entrelaçam em

2 Leite (2021, p. 68-85) enumera em detalhes os paralelos entre Duarte e Buarque, incluindo a semelhança fonética no nome das suas primeiras esposas e o vínculo de Duarte com São Paulo, onde Chico Buarque passou boa parte de sua vida, e com o Rio de Janeiro, onde residiu por muito tempo.

forma e conteúdo de maneira peculiar, desvelando um dilema da formação social brasileira já há muito abordado na obra de Chico Buarque³.

Essa gente desponta como uma realização formal mais acabada desses temas. Argumento que, no romance, transpõe-se uma nova etapa do dilemático processo de construção do Brasil, ou de um projeto de Brasil, através de um *dilema de identidade e narrativa*, ou identificação e narração, no qual o sujeito narrador não se reconhece, nem é capaz de formular uma narrativa. Não me refiro estritamente à já clássica temática da “identidade nacional”, formulada por sucessivas gerações de intelectuais, mas ao ponto de vista particular das *classes intelectuais* em um processo sócio-histórico de construção da imagem de uma comunidade política e cultural. Na forma literária, Buarque elabora os “nós inextricáveis que amarram o abismo subjetivo de cada um aos movimentos coletivos” (SILVA, 2004, p. 17), amarrando assim história, biografia e narrativa ou tempo, identidade e ficção.

O artigo é estruturado da seguinte forma: primeiro, abordo a relação entre Duarte, personagem principal e ocasional narrador, e Maria Clara, sua primeira esposa, tradutora e revisora de alguns de seus romances. Nesse enfoque, desenvolvo a noção de *desfaçatez dos intelectuais* como primeiro elemento da análise. Na seção seguinte, discuto as relações entre Duarte, Agenor e Rebekka, um guarda-vidas que salva Duarte de afogar-se e sua esposa, por quem o escritor se atrai. O uso de categorias raciais no romance aparece aqui como segundo elemento. Por fim, teço algumas considerações acerca da forma e composição do romance, retomando os temas trazidos na introdução à luz dos dois elementos elencados.

DUARTE E MARIA CLARA – A DESFAÇATEZ DOS INTELECTUAIS

A primeira menção a Maria Clara ocorre na página 8, no texto datado de 9 de dezembro de 2018. O trecho, narrado em primeira pessoa por Duarte, começa com um de seus passeios no qual se depara com um novo passeador de cães, um “mulato

3 Em *Estorvo* (BUARQUE, 1991), livro narrado em primeira pessoa por um sujeito sem nome, os eventos são iniciados pelo encontro com uma figura misteriosa que dispara a personagem principal em uma espiral. Através de lembranças e esquecimentos, angústia e violência, espaços de seu passado, em encontros com familiares, estranhos, e o crime organizado, o sujeito termina no lugar onde começou. *Benjamim* (BUARQUE, 1995), narrado em terceira pessoa, trata da vida e morte de Benjamim Zambraia, antigo modelo fotográfico que se vê diante de um pelotão de fuzilamento e lança-se em um labirinto de recordações. Novamente a narrativa é circular, com começo e fim no fuzilamento de Benjamim. Apesar do recurso de narração em terceira pessoa, há oscilação constante entre a posição onisciente típica de uma focalização externa (GENETTE, 1979) e a posição implicada no interior da narrativa, além de oscilação entre presente e passado que parece evocar os estados internos e a percepção da própria personagem titular. Em *Budapeste* (BUARQUE, 2003), a personagem principal é o *ghost-writer* José Costa, que, entre idas e vindas à Hungria, assume o nome Zsoze Kósta. Vivendo de sua escrita anônima, Costa/Kósta deleita-se no sucesso daqueles que publicamente assumem a autoria de seu trabalho, em um jogo de espelhos que nunca termina, mas continua a se dobrar. No Brasil, é casado com Vanda, uma apresentadora de telejornais, enquanto na Hungria começa um caso com Kriska, que ensina a ele a língua húngara.

franzino que conduz e é conduzido por uma dezena de cães, entre os quais o labrador de dona Maria Clara”. O passeador de cães é forçado a esperar na portaria, pois a dona dos animais não retornou na hora combinada, e o porteiro não autoriza sua subida. No trecho subsequente, intitulado “Rio, 23 de setembro de 2017”, lemos uma carta de Maria Clara ao “sr. Balthasar”, autor de um livro o qual ela traduziu. Ao longo do romance, descobre-se que Maria Clara foi a primeira esposa de Duarte e o conheceu quando ele lecionou como professor visitante em sua faculdade em 1999. Os dois permaneceram casados por 13 anos, tiveram um filho, nunca nomeado, e mantiveram uma relação amistosa três anos após a separação. Quando estavam juntos, Maria Clara atuava como revisora e primeira leitora dos manuscritos de Duarte – tão reconhecida sua proficiência que haveria boatos de que a esposa, além de revisora, “reescrevia os livros dele de cabo a rabo”, como relata Petrus, editor de Duarte, em carta a ela. Trabalha com traduções simultâneas em seminários e congressos, e sobre a literatura afirma, em “Rio, 27 de outubro de 2017”: “A literatura, para mim, deveria ser unicamente fonte de deleite, pois às suas custas eu não teria como suprir sozinha as necessidades do meu filho, que, como não é segredo, tem um pai ausente e carece de cuidados especiais” (BUARQUE, 2019, p. 12).

Uma intelectual progressista de classe alta, Maria Clara usa sua bagagem cultural e sua posição política para se distinguir dos demais – “essa gente”. Nas cartas ao sr. Balthasar, datadas de 23 de setembro, 9 de outubro e 27 de outubro de 2017, seu tom é elogioso e pomposo, com uso da forma culta e ocasionais expressões em inglês, língua natal do correspondente. Desentende-se com o autor estrangeiro, que parece não gostar de suas correções, e então conclui: “Mas seja como o senhor quiser, o autor é sempre soberano. Ganharei mais tempo para minha árdua vida familiar e não o incomodarei com novas cartas que na verdade talvez nem lhe cheguem às mãos, pois suspeito estar a me corresponder com sua secretária” (BUARQUE, 2019, p. 11).

Maria Clara escreve em estilo rebuscado, seja em correspondências pessoais seja em profissionais. Seu domínio da língua parece autorizá-la a traduzir o livro para o qual foi contratada, atitude que, quando questionada, provoca furor ainda maior e a motiva a apontar outras “incongruências”. Na medida em que a tensão cresce, a “admiração” declarada na primeira carta dá lugar a certo desprezo pelo interlocutor, notável na maneira que se refere ao romance caracterizado como inelegante e “extenso”. Mais ainda, é a passagem do “sucesso em seu país” para o “grande êxito comercial em meu país” que o romance porventura terá, “apesar de tudo”, que denuncia a posição da tradutora. Ela opõe a pureza de seu ofício a uma lógica menos digna, a do sucesso comercial, reivindicando uma relação “desinteressada” com a arte. A ideia de uma fruição estética ascética e de um empenho pessoal que beira o sacrifício – suas correções seriam fruto de um empenho “além do estritamente profissional” (BUARQUE, 2019, p. 11) – indica a lógica do campo literário que, por sua vez, tensiona-se com o campo econômico e a lógica de mercado. Como “polo economicamente dominado, mas simbolicamente dominante” (BOURDIEU, 1996, p. 101), Maria Clara se distingue do sr. Balthasar, a quem está subordinada profissionalmente e de quem retira alguns proventos. Sua proficiência na língua serve-a de escudo e agulhão.

Ao mesmo tempo que mostram os conflitos internos do campo literário entre um

polo economicamente dominado, mas simbolicamente dominante e seu oposto, as três cartas de 2017 deixam entrever uma forma de relação entre dominantes e aqueles que percebem como seus subordinados. Maria Clara diz suspeitar que a secretária de sr. Balthasar está lendo as cartas e assim insinua duas possibilidades: que a rejeição de suas correções pode ser fruto da incompreensão de alguém incapaz de apreciar seu trabalho (a secretária) ou que a atitude do sr. Balthasar é análoga à de uma secretária, o que o colocaria em posição intelectualmente inferior à tradutora. Para adicionar uma volta ao parafuso, a imaginada secretária ganha o adjetivo “cubana”, deixando entrever o preconceito étnico-racial maldisfarçado de Maria Clara.

Enquanto misto de trabalhadora intelectual e artista, Maria Clara e Duarte são espelhos. Essa compatibilidade é expressa na forma de uma estranha extensão de um no outro: “Persiste aquela antiga sintonia, para não dizer telepatia, que frequentemente nos fazia rir à beça, por nos surpreendemos a falar a mesma coisa ao mesmo tempo” (BUARQUE, 2019, p. 74). Além da afinidade afetiva, os dois compartilham, ou parecem compartilhar, da mesma posição política: “Devo ademais te confessar que sinto falta de um amigo com quem partilhar meu inconformismo em relação ao que estão fazendo com nosso país. Será que ainda teremos nossa correspondência violada? Será que ainda incendiarão os nossos livros?” (BUARQUE, 2019, p. 35).

Assim como Maria Clara, Duarte se distingue dos demais membros das camadas superiores pela sua intelectualidade e posição de escritor. Fúlvio Castello Branco, antigo amigo de escola de Duarte e advogado, é um típico membro da elite carioca conservadora: se gaba constantemente de seu sucesso profissional, frequenta o Country Club do Leblon e espanca um morador de rua, logo após dizer que se compadece das desigualdades sociais no país. Quando Duarte lhe conta detalhes de sua vida financeira, Fúlvio considera lastimável seus “humildes proventos” (BUARQUE, 2019, p. 45). No parágrafo seguinte, enquanto observa os jovens passeando pelo clube, Duarte se pergunta “se esses jovens algum dia entraram numa livraria” (BUARQUE, 2019, p. 46). Quando escreve a outro editor para vender sua obra, Duarte diz sobre Petrus, editor atual: “Nosso velho Petrus, tido como um homem culto, sensível, amante extremado da boa literatura, revelou-se para mim um comerciante reles” (BUARQUE, 2019, p. 116).

Diante dos seus pares, na maioria mais abastados, Duarte e Maria Clara adotam a mesma atitude: deploram sua posição política ou seu cínico apego às coisas materiais. No mesmo passo, Buarque insinua o cinismo na posição das duas personagens. Quando Duarte escreve ao seu editor para justificar o atraso no envio do último romance e pedir um adiantamento, elenca motivos pessoais, o contexto político e a crise econômica, e se despede chamando o editor de “amigo”. Durante boa parte da trama, o escritor se vê diante da possibilidade de ser despejado por não ter mais como arcar com seu aluguel. Aparece assim como uma espécie de artista e intelectual sem classe, ou nas franjas das classes altas, desprovido de meios econômicos, mas ainda gozando de algumas benesses graças ao seu *status* enquanto artista, suas relações e sua bagagem cultural. A maneira pela qual Duarte transita entre distintos e distantes espaços sociais – do Vidigal ao seu prédio no Leblon, até as festas de alta classe de Rosane, sua segunda ex-esposa – sem se sentir totalmente à vontade em nenhum

deles indica uma experiência de profundo descolamento/deslocamento, uma espécie de *desfaçatez dos intelectuais*.

Roberto Schwarz cunhou o termo “desfaçatez de classe” para falar do narrador volúvel Brás Cubas, que lança mão das “novidades da civilização burguesa” para justificar, contrariar ou mascarar a arbitrariedade de sua posição de poder fundada nas estruturas coloniais ainda vigentes na modernidade (SCHWARZ, 2000, p. 143). Pego emprestada a desfaçatez para indicar o misto peculiar de deslocamento e volubilidade em Duarte e, em alguma medida, Maria Clara. Uma ressalva é necessária: há uma distância considerável entre o contexto do qual Machado de Assis parte e aquele que vemos transposto em forma no romance *Essa gente*, no qual não estamos diante da burguesia primeva de um Brasil recém-saído do *status* de colônia, mas em um país em seu terceiro período democrático, flertando mais uma vez com o autoritarismo. Há um acúmulo de experiências políticas e sociais que não se pode ignorar, uma miríade de instituições as quais não existiam na época em que Brás Cubas andava pelas ruas do Rio de Janeiro. Tais diferenças, porém, não invalidam as semelhanças e continuidades igualmente flagrantes entre outrora e agora. A permanência na mudança é um mote do pensamento social brasileiro, expresso em conceitos como “modernização conservadora”⁴ e na mordaz análise de Paulo Arantes (2021) sobre o Brasil como “país do futuro”. Em vez de pensar a desfaçatez como remanescente de um passado que insiste em não morrer, proponho pensá-la como propriedade de um processo social de longo prazo que, através e não a despeito de mudanças, é renitente em alguns aspectos. Como nas palavras do próprio Schwarz sobre o romance *Estorvo* (BUARQUE, 1991), permanece válido o apontamento de Buarque de uma “disposição absurda de continuar igual em circunstâncias impossíveis” (SCHWARZ, 1999, p. 181). Dentre aquilo que continua igual, merece destaque a acachapante desigualdade social expressa em disparidades e distâncias entre ricos e pobres, pretos e brancos, rural e urbano que fundamenta a ideia de desfaçatez.

DESLOCAMENTO E VOLUBILIDADE

Após um episódio depressivo, Maria Clara se vê sob os cuidados do doutor Kovaleski, que recomenda uma acompanhante para assisti-la em casa. Na entrada do dia 18 de abril de 2019, lê-se uma mensagem de Maria Clara a Kovaleski se queixando da técnica de enfermagem e, logo após, uma resposta da mesma:

A crente roda pela casa cantando salmos ou declamando os provérbios, e não tranco a porta do quarto porque me confiscaram a chave. Entra sem bater interrompendo meu trabalho só para me perguntar se estou em paz, e se eu protestar fala cruz-credo. Numa cena crucial do Otelo ela me perguntou se eu conhecia a Epístola aos Romanos do apóstolo Paulo, e pôs-se a ler aquilo sem mais nem menos. Voltou em vinte minutos para

4 É algo como a chamada “modernização conservadora”, nas palavras de Barrington Moore Jr., consagradas no Brasil por Werneck Vianna (1976) e Elisa Reis (1982).

me contar dos dois marmanjos que vinham no trem de mãos dadas e foram expulsos do vagão a pontapés. Leu o versículo de São Paulo que condena os sodomitas, falou das mulheres devassas que pecam contra a natureza, e chegou a hora em que perdi as estribelas: bati com a cabeça na parede até ela se calar. Já falei com Kovaleski para dispensar essa doida e selecionar melhor suas funcionárias. Não adianta me mandar de novo a Dandara do turno de ontem, que fuçava minhas calcinhas, nem a Marinalva de anteontem que tinha bafo de pinga. A continuar deste jeito prefiro demitir o próprio Kovaleski. (BUARQUE, 2019, p. 110-111).

O contexto da trama de *Essa gente* remete diretamente ao cenário político dos últimos anos no Brasil, em particular à emergência (ou reemergência) de uma direita conservadora, cujos valores morais estão vinculados ao credo cristão evangélico, ou uma versão do mesmo especialmente focada em questões de comportamento sexual. A figura da técnica de enfermagem evangélica aponta para o apelo desse credo nas classes populares. Maria Clara, que frequentemente lamenta a situação do país, não mostra qualquer simpatia a Jéssica – nomeada depois em diálogo com Duarte. Com tom semelhante ao que usa para referir-se à suposta “secretária cubana” de sr. Balthasar, a tradutora fala de Jéssica como um estorvo e, para arrematar, elenca as falhas das outras “funcionárias” do médico, uma que acusa de roubo ou alguma invasão de sua privacidade e a outra que “tinha bafo de pinga”. Em resposta, Jéssica se defende:

Já compreendi que ela não quer ouvir a palavra do Senhor e não foi por mal que insisti nas Escrituras. Só acho ruim ela falar que a diária escorchante que me paga não é pelos serviços de uma pastora. Depois joga na cara que sou uma simples auxiliar de enfermagem, e não enfermeira para usar uniforme branco. [...] Acredito no que pregam os Evangelhos, e não é por ser mestra e doutora que ela tem o direito de mangar da minha ignorância. Para seu governo, eu tenho algum estudo e também sei quem é o Shakespeare que ela tanto lê no quarto. Não li, mas sei que ele escreveu um monte de tragédias além de Romeu e Julieta, e se fosse rica eu ia ler esses livros todos em inglês. Acontece que eu moro no subúrbio, e de casa para o trabalho gasto três horas com trem, metrô e ônibus. Com sorte consigo um assento livre, e o que é que faz o trabalhador um tempão sentado, fora ver indecência na internet? A gente lê a Bíblia, que consegue quase de graça em qualquer igreja, onde o pastor nos esclarece a linguagem cifrada dos profetas. Agora vi que a madame está traduzindo a peça *Otelo* para o português, muito que bem. Ela podia distribuir os livros na estação para ver todo mundo lendo o Shakespeare no trem. (BUARQUE, 2019, p. 111-112).

Percebe-se que, além de se queixar do proselitismo de Jéssica, Maria Clara acha que paga demasiado pelos seus serviços, faz pouco de sua profissão e zomba de sua “ignorância”. Assim como a tradutora e Duarte, seu ex-marido, distinguem-se dos mais abastados pelo seu capital cultural e intelecto, marcam sua distância em relação aos mais pobres da mesma maneira. Todavia, gozam do privilégio de destratarem dos que percebem como inferiores, zombando diretamente deles, ameaçando demiti-los e acusando-os de tudo que lhes aprouver. Maria Clara zomba da “ignorância” da auxiliar de enfermagem, demonstra ojeriza à sua crença e diminui sua capacidade

profissional, pois pode escolher ignorar as condições objetivas de vida de Jéssica, que a vigia, pois está sob ordens de seu patrão, e que não teve acesso aos bens culturais dos quais a tradutora tira seu sustento e lazer.

Duarte, o escritor, afirma que usava “sujeitos que nunca abriram um livro” como material para seus romances (BUARQUE, 2019, p. 25), demonstrando que aqueles que julga distantes social e culturalmente podem muito bem servir enquanto matéria literária. Não obstante, o narrador-escritor mostra simpatia ao passeador de cães de Maria Clara que a esperava do lado de fora do prédio após ser proibido de entrar pelo porteiro (BUARQUE, 2019, p. 9). Se a personagem Maria Clara tem contornos mais firmes, demonstrando desprezo tanto diante “dessa corja” (BUARQUE, 2019, p. 149) – termo pelo qual se refere a Rosane e demais membros da elite conservadora carioca – quanto diante das “funcionárias” e funcionários que contrata – incluso o passeador de cães a quem faz esperar na calçada por horas a fio –, Duarte transita com alguma ambiguidade, colocando sua desfaçatez e deslocamento em franco contraste. Há um paralelo aqui entre Duarte e o protagonista de *Estorvo* (BUARQUE, 1991), analisado em curto ensaio por Roberto Schwarz (1999). O crítico identifica no romance mais antigo certa “fluidez e dissolução das fronteiras entre as categorias sociais”, um “nivelamento” que não se pode entender “sem considerar as oposições que ele desmancha” (SCHWARZ, 1999, p. 179). As semelhanças não param aí, visto que, assim como o protagonista de *Estorvo*, que se incomoda com o “luxo dos ricos” que a seus olhos “não passa de desafinação” (SCHWARZ, 1999, p. 179), Duarte não se sente em casa nas mansões da elite que frequentava no passado.

Na festa na mansão de Napoleão Mamede, atual companheiro de Rosane, sua segunda ex-esposa, se sente tão alienado que busca no próprio reflexo no espelho um conhecido, até perceber que se confundiu (BUARQUE, 2019, p. 132). Quando vai à favela do Vidigal para um churrasco na casa de Agenor e Rebekka, sente-se igualmente fora de lugar: “Apresenta-me como famoso escritor aos amigos, que não se mostram impressionados, e no cafofo do Agenor me sinto tão deslocado quanto no palácio de Napoleão Mamede” (BUARQUE, 2019, p. 140).

Ao encontrar-se com Fúlvio no country club, sente-se da mesma forma: “Logo compreendi, porém, que ex-sócio é feito um anjo caído, e se não me trataram com maior desdém, foi porque eu vinha a convite de Fúlvio Castello Branco” (BUARQUE, 2019, p. 45). Duarte vende sua *membresia* pois estava em dificuldades financeiras, incapaz de superar o bloqueio criativo e retomar a escrita do romance, motivo pelo qual se desculpa ao seu editor na primeira página do livro. O sentimento de deslocamento se desdobra para o próprio espaço da cidade do Rio de Janeiro, o qual se mistura entre passado e presente, tornando-se uma massa indistinta na qual o artista não tem futuro, mas tem passado:

Visto aqui do alto, o bairro não difere muito de uma favela. A barafunda de edifícios sem telhas lembra um amontoado de caixas de sapato destampadas, numa sapataria revirada em dia de liquidação. Nos seus recintos, porém, durante anos cheguei a ser feliz, casei, tive amantes, comi, bebi, joguei pôquer com amigos, frequentei escritórios, consultórios, papelarias, cabeleireiros, sapatarias e tal. Ultimamente não mais, é como se eu viesse de uma temporada fora, e na minha ausência o restaurante tivesse virado

uma farmácia, a farmácia um banco, o banco uma lanchonete, e a população tivesse sido substituída por outra, que me torce o nariz como a um imigrante, um pobretão. (BUARQUE, 2019, p. 20).

O hábito de perambular pela cidade, a profissão nas letras e o nome semelhante evocam, em Duarte, a figura de Chico Buarque. Enquanto a personagem não se reconhece na cidade, o autor é fruto de um contexto histórico no qual a inteligência nacional não se reconhecia na nação:

Chico aparece no cenário nacional neste momento, logo depois do trauma que desmanchou a fantasia de uma civilização brasileira para nos colocar diante de um novo ciclo de barbárie. E em Chico de certa forma sobrevive a utopia que o golpe acabava de enterrar. Sua figura reúne o sonho do compromisso e da identidade entre uma elite esclarecida e um povo que enfim teria encontrado seu lugar e destino. (SILVA, 2004, p. 16).

Trauma e um novo ciclo de barbárie após anos em que o Brasil se projetava para um grande futuro. A semelhança entre o contexto do golpe de 1964 e a arrancada conservadora consagrada nos anos que seguiram o *impeachment* da presidenta Dilma Rousseff não é superficial. Trata-se de um país em um processo histórico atravessado por um padrão recalcitrante de irrupções autoritárias que cortam períodos de avanço democrático, sem haver oposição necessária entre “modernidade” e “tradição” ou entre “progresso” e “conservadorismo”. Evoca-se aqui a ideia de uma “promessa histórica” com “sucessivas frustrações” (SILVA, 2004, p. 17), e da continuidade de estruturas e hierarquias tradicionais na sociedade brasileira moderna, temas constantes do pensamento social brasileiro. Como argumenta Paulo Arantes (2021, p. 13), usando a expressão de Anatol Rosenfeld, a inteligência nacional fabula, diante desse cenário, uma “sintaxe da frustração”, sempre ansiosa em busca de uma “nova procissão de milagres”, esperançosa para o “encontro marcado com o futuro” do qual é artífice por excelência e, cada vez mais, vítima do “mesmo compasso da frustração”.

A obra de Chico Buarque, enquanto sismógrafo dessa conturbada relação dos intelectuais e artistas com o tempo, testemunhou a frustração “do projeto de modernização conduzido por intelectuais progressistas” (WISNIK; WISNIK, 1999, p. 11), mas também de uma ideia de “povo” que não vingou. Nem elites esclarecidas, nem o povo brasileiro imaginado. Na última virada do parafuso da história, após um período de retomada do nacional-desenvolvimentismo chancelado pelos governos do Partido dos Trabalhadores (2002-2014), os fantasmas (nem tão mortos) da tradição voltaram com novas roupas. O “povo”, ou pelo menos aquele retratado no romance, não é mais potência revolucionária, mas é guardião e promotor de uma moralidade conservadora explicitamente excludente. Os outros membros “não esclarecidos” da elite se transfiguram em uma turba violenta. Quando Duarte leva para casa o revólver de Maria Clara, é ovacionado pelos moradores do Leblon: “É isso aí, mestre! Tem que acabar com a raça desses bandidos!” (BUARQUE, 2019, p. 103). O passeador de cães, antes auxiliado por Duarte, assalta a casa de Maria Clara e depois é assassinado

por um atirador de elite da janela de um prédio vizinho. A multidão ao redor grita e aplaude, enquanto a polícia continua a alvejar o corpo morto (BUARQUE, 2019, p. 70).

Nesse ponto, um paralelo curioso com *Estorvo* (BUARQUE, 1991), tomando a análise de Schwarz como prisma para o livro, revela algumas especificidades do tempo presente:

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 para 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. (SCHWARZ, 1999, p. 180).

Nos dois casos, vemos uma situação na rua, espaço público aos olhos de todos, onde se dramatiza algum tipo de conflito social latente. As semelhanças, porém, não vão tão longe. Se em *Estorvo* encontramos uma mulher que tenta impedir a prisão do filho, em *Essa gente* o passeador de cães não tem sequer um defensor ou defensora. O algoz também não é exatamente o mesmo. A mulher de *Estorvo* discute com a polícia, que também está presente no assassinato do passeador de cães, porém, o tiro derradeiro não parece vir da arma de um policial: “Foi um tiro na testa que tomou, disparado talvez de alguma janela vizinha por um atirador de elite” (BUARQUE, 2019, p. 70). A violência não é monopólio das forças estatais. Se antes a presença da TV é o que desfaz qualquer aparência de um conflito real entre forças policiais e classes populares, agora não há dissolução de aparências. O passeador é assassinado, e os transeuntes, transformados em plateia, aplaudem. O espetáculo a ser consumindo não é a defesa de direitos, mas a eliminação do criminoso. A própria ideia da TV como veículo de mídia de massa, capaz de centralizar informações e “dar voz” a quem quer que seja, não faz tanto sentido no mundo das mídias sociais, das bolhas de informação e das *fake news*. A mídia se faz presente no romance mais recente pela imagem dos policiais tirando foto com os transeuntes após o assassinato do passeador de cães (BUARQUE, 2019, p. 72). Outro espetáculo, outros protagonistas. Permanece, porém, o indício de simpatia do narrador-protagonista com a personagem no centro da ação, seja a mulher que parece índia ou o passeador de cães, que também não dura, pois Duarte logo se ocupa de retirar seu filho que “só quer se juntar aos policiais” (BUARQUE, 2019, p. 70).

Maria Clara, apesar de agredida na tentativa de assalto, hesita em prestar queixa e não demonstra raiva do passeador de cães. A atitude contrasta com a maneira como trata Jéssica, a técnica de enfermagem, que, ao expressar uma atitude politicamente conservadora, torna-se alvo do desprezo de Maria Clara, simbolizando o que parece estar errado no país. O passeador de cães, por outro lado, só buscava um cofre em sua casa. A privação material e a tentativa de remediá-la através de uma atividade criminosa compõem uma imagem de “povo” que parece condizer com as expectativas

de Maria Clara, e são justificadas como algo além do controle do indivíduo. Ele é um “pobre-diabo” (BUARQUE, 2019, p. 72) e não uma “crente doida”. A diferença de tratamento não contraria a ideia de uma desfaçatez da inteligência, mas a confirma. Os pobres cujas condições os empurram a atos moralmente condenáveis são diferentes daqueles que condenam moralmente o comportamento de outros, e essa diferença só é operada pelo intelectual que, munido de argumentos sociológicos e psicológicos, distingue e seleciona os representantes do “povo”. A antipatia de Maria Clara a Jéssica ganha outra dimensão no desenrolar do romance, quando uma nova “funcionária”, Laila, passa a acompanhá-la em casa. Laila é descrita como uma “comunista”, militante de partidos e sindicalista, já angariando a simpatia da tradutora. Insinua-se que as duas desenvolvem um relacionamento romântico, que Duarte não parece perceber, e eventualmente se mudam para Portugal, o refúgio escolhido pela classe média brasileira descontente com o país, dos dois lados do espectro político (FRANÇA; PADILLA, 2018; MIRANDA, 2022).

Desfaçatez e deslocamento são duas faces da mesma condição de desenraizamento da inteligência nacional, incluindo artistas e literatos, diante de um projeto estético-político frustrado. Mais uma vez, como para o narrador-protagonista de *Estorvo*, “O desejo de uma sociedade diferente e melhor parece ter ficado sem ponto de apoio” (SCHWARZ, 1999, p. 180). Agora, porém, outros elementos se fazem presentes: a sanha de violência armada na sociedade civil, em particular nas suas parcelas conservadoras, a espetacularização fragmentada e ubíqua na era das mídias sociais e a aparente ausência de qualquer possibilidade de diálogo “com bons argumentos”, mesmo que no grito. Se a cultura erudita brasileira há muito tempo alimentou-se do “povo” e de sua cultura como fontes de inspiração e renovação estética, o que faz diante de um “povo” que essa elite não reconhece e não é reconhecida por ele?

AGENOR E REBEKKA – PRETO NO BRANCO

Agenor é um guarda-vidas morador do Vidigal que salva Duarte de um afogamento. O escritor o introduz assim: “O sargento Agenor é um negro bonito de presumíveis quarenta anos, se bem que os da sua raça geralmente parecem mais jovens do que são” (BUARQUE, 2019, p. 60). Duarte oferece 50 reais a Agenor, que diz estar ofendido pelo ato, e então tenta começar uma conversa sem sucesso, até que menciona ser escritor. O guarda-vidas pergunta:

- Você quer contar minhas histórias?
- Posso inventar mais algumas, se você permitir.
- E se eu não gostar?
- Troco seu nome.
- E as suas histórias você também inventa?
- Claro, no meu livro posso ser quem eu quiser. Posso até te salvar de um afogamento.
- Você no livro é branco ou preto?
- 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...”. (BUARQUE, 2019, p. 60-61).

A raça do narrador não é mencionada explicitamente outra vez até o fim do livro. Em consonância com a desfaçatez que a posição de escritor lhe confere, Duarte fala de Agenor como matéria-prima resignada de seu trabalho. Se ele não gostar, troca-se o nome e a história continua. A pergunta do guarda-vidas – “Você quer contar minhas histórias?” – passa sem resposta, mas é respondida no romance. No desenrolar da conversa, Agenor convida o escritor a conhecer sua casa na favela do Vidigal, mostra uma foto de sua esposa, Rebekka, uma garota “ruiva e sardenta” (BUARQUE, 2019, p. 61).

Rebekka, uma holandesa da cidade de Utrecht, ensina inglês para crianças em uma escola no Vidigal. Quando se encontra com ela pela primeira vez, Duarte descreve-a como uma “branquela de vinte e poucos anos” (BUARQUE, 2019, p. 79). Apaixonou-se pela língua brasileira ouvindo o vinil *Orfeu da Conceição*, trilha sonora composta por Tom Jobim e Vinícius de Moraes (1956) para a peça homônima (MORAES, 1956). Ao visitar o Rio de Janeiro para um festival de música, conheceu Agenor e nele reconheceu o Orfeu que imaginava quando criança. Na casa onde reside com Agenor na favela do Vidigal, se põe a cantar a canção “Manhã de carnaval”, observada por Duarte: “Assistindo àquela cena idílica, tenho a impressão que o casal se preparou a sério para fazer bonito no meu romance. Ainda mais agora com a cumplicidade do luar, que entra pela janela e resalta as sardas no rosto da Rebekka” (BUARQUE, 2019, p. 82). A cena é interrompida por uma barata voadora que pousa em Rebekka, provocando um tapa de Agenor. Há uma discussão que termina com a holandesa respondendo: “Não me confunda com as suas negas” (BUARQUE, 2019, p. 83). O trio se relaciona pelas lentes de categorias étnico-raciais, misturando desejo e “exotização” do outro. Agenor pede para que a cor de Rebekka permaneça a mesma na ficção – “Só não quero que mude a cor da Rebekka” (BUARQUE, 2019, p. 62). Duarte justifica sua atração pela holandesa através da etnia: “Não sei dizer se ela é bonita de rosto, ora mais, ora menos, mas esse tipo de judia asquenaze sempre me fascinou” (BUARQUE, 2019, p. 163). Rebekka diz que poderia se sentir atraída por Duarte se ele fosse “vinte anos mais preto” (BUARQUE, 2019, p. 121)⁵.

Em outra voz, agora de Marilu Zabala, juíza federal e moradora do prédio de Duarte, vê-se outra atitude diante de pessoas negras. Em uma carta ao síndico do Edifício Saint Eugene, a juíza se queixa do comportamento de Duarte, mencionando hábitos que considera falta de “civilidade” – usar o elevador sem camisa e suado, não

5 Outra vez, as leituras de Schwarz (2012) sobre Buarque merecem menção, em especial sua análise de *Leite derramado* (BUARQUE, 2009). Matilde, a “única escura” entre “várias irmãs claras”, é a mulher dos sonhos de Eulálio, narrador-personagem do livro. Como nota Schwarz (2012, p. 144), tanto o desejo de Eulálio por Matilde quanto seu ciúme dela “se alimentam da desigualdade de classe e de cor, que segundo a ocasião funcionam como atrativo ou objeção”.

limpar os sapatos quando entra no prédio, entre outros –, com ênfase em um que julga particularmente problemático:

Já duas ou três vezes, da minha janela, tive eu mesma o desprazer de ver certas prostitutas – perdão, a palavra é esta, pois nem sequer poderiam ser classificadas como garotas de programa, escorts ou demais eufemismos – prostitutas saltando de um Uber para subir ao sétimo andar. São mesmo profissionais do mais baixo estrato, e não o digo por suas fisionomias, pois sou juíza federal e não tenho preconceito de cor, mas pela manifesta falta de compostura com que se vestem e falam palavrões aos berros ao celular. (BUARQUE, 2019, p. 19).

O racismo, denegado, aparece no ato de tentar afastá-lo, amparado pelo *status* profissional da queixosa. Em ocasião já mencionada, Fúlvio Castello Branco, personagem que parece figurar no mesmo tipo de elite conservadora que Marilu Zabala, agride um morador de rua que Duarte diz ter “cara de índio velho” (BUARQUE, 2019, p. 47) logo depois de dizer que deplora a desigualdade social e outras mazelas do país.

IDENTIFICAÇÃO E DESIDENTIFICAÇÃO

A raça é princípio estruturante de organização da estrutura social brasileira (e não só aqui), permeia suas hierarquias e desigualdades, e é mecanismo de identificação determinante: “Um brasileiro é designado *preto, negro, moreno, mulato, crioulo, pardo, mestiço, cabra* – ou qualquer outro eufemismo...” (NASCIMENTO, 1978, p. 42). Ser identificado racialmente enquanto negro é ser “sobredeterminado pelo exterior” (FANON, 2008, p. 108), isto é, ser subtraído *a priori* ou pelo menos em potencial de qualquer substrato de subjetividade que não seja marcado pela racialização. Com exceção do honorífico “sargento”, Agenor é logo descrito como um “negro bonito”, e o passeador de cães não recebe nome, assim como o “índio velho”. É verdade que outros elementos compõem a subjetividade de uma pessoa negra, a depender de repertórios culturais, posição social, contexto sócio-histórico e agenciamentos (MARPIN, 2020). Não obstante, há uma força indelével da classificação racial como princípio de organização social hierarquizante. No romance, todavia, a raça aparece à moda brasileira: eufemizada e sugerida. A juíza Marilu Zabala nega qualquer preconceito de cor quando fala das “fisionomias” e das ações das trabalhadoras do sexo. Maria Clara, progressista convicta, perturbada pela situação do país e pronta a demonstrar ojeriza aos membros conservadores de sua classe, não deixa de inferir que a secretária que julgava contrariá-la era “cubana”, nem reserva julgamentos às técnicas de enfermagem contratadas para assisti-la.

A desfaçatez das classes intelectuais vista em Maria Clara e Duarte é uma face de um abismo entre o “povo” e as classes médias e dirigentes que ganha outra dimensão na questão racial, que, por sua vez, é ainda mais profunda, tingindo a percepção das personagens de si mesmas e dos outros. Na entrada do dia 28 de setembro de 2019, o leitor descobre que Duarte morreu em seu apartamento. Com a chegada da polícia, Marilu Zabala aproveita-se de sua posição de juíza e adentra o apartamento:

Retirada gentilmente pelo delegado, a dra. Zabala descreve a fisionomia do defunto, os olhos vidrados, a mandíbula torta e uma estranha coloração verde-escura. Não custa a circular no hall a informação de que o escritor do 702 era mulato, apesar dos desmentidos da própria juíza, para quem nunca houve um inquilino afrodescendente no 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. (BUARQUE, 2019, p. 189).

Ao final da trama, tal informação sobre a ambígua classificação racial de Duarte, personagem a qual o leitor acompanha na grande maioria do trecho, coloca toda a narrativa em outra luz: o devaneio do escritor sobre seu estranhamento em relação à cidade, no qual afirma sentir que os moradores o veem como um “imigrante” e “pobretão”; os olhares dos membros do country club nos quais sente “hostilidade” (BUARQUE, 2019, p. 45); quando policiais no apartamento de Maria Clara, após a tentativa de roubo do passeador de cães, pedem seus documentos e o tratam rudemente, enquanto ele pensa que era “passível de ser detido como suspeito de cumplicidade no crime” (BUARQUE, 2019, p. 71); a pergunta de Agenor – “é preto ou branco?” – parece insinuar que o escritor não é facilmente classificável à primeira vista.

A percepção de si de Duarte deixa intuir algum grau de ambivalência acerca de sua identidade racial. Há um paralelo firmado entre o escritor e o “mendigo” agredido por Fúlvio que começa no ato da violência: “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” (BUARQUE, 2019, p. 47). Posteriormente, sob ameaça de despejo, Duarte escreve para seu editor pedindo um adiantamento e diz que sem o dinheiro logo estará como um sem-teto (BUARQUE, 2019, p. 50). E por fim, ainda sem dinheiro, decide pedir emprestado a Fúlvio. A entrada que narra tal episódio começa com o escritor refletindo sobre como nunca correspondeu às expectativas de seu pai, um desembargador: “De certa forma, foi até bom ele não ter vivido para ver seu filho, depois de velho, fazendo papel degradante à porta de um clube, praticamente um mendigo como os que Fúlvio gosta de espancar” (BUARQUE, 2019, p. 94).

Sem dinheiro, mas próximo de pessoas ricas que poderiam socorrê-lo, ameaçado de perder seu *status* de escritor se não publicar uma nova obra, mas herdeiro posição de seu pai desembargador, que deixou como legado a *membresia* no country club. As idas e vindas do escritor através de estratos sociais distintos conferem a ele algo como uma aura escorregadia, uma capacidade picaresca de subir e descer pelas escadas da hierarquia, bem como transitar entre os lados da divisa política. No entanto, a ameaça de despejo e a incapacidade de escrever o colocam mais próximo do que nunca a uma vida de pobreza e esquecimento. Enquanto transita, Duarte não consegue se identificar ou pertencer a lugar nenhum. Nas palavras de Rosane, sua segunda ex-esposa, o escritor “não se enxerga” (BUARQUE, 2019, p. 44). Ele não se reconhece no espelho (BUARQUE, 2019, p. 132), é identificado pelo nome errado

(Duterte) em uma matéria de jornal (BUARQUE, 2019, p. 149) e, após a morte, nenhum de seus vizinhos se lembra de tê-lo visto no prédio (BUARQUE, 2019, p. 188). Incapaz de se reconhecer na sua cidade, constantemente rememorando as glórias do passado e solitário, Duarte vive uma patologia de identificação. Nada lhe dá certeza de quem é ou de onde está no mundo.

É como um ser estranho habitando em um mundo que não foi feito para ele, sem ter certeza de por que é percebido enquanto *outsider*. Esse estado de ser ecoa as situações de pessoas pretas e pardas que ascendem socialmente e que enfrentam o desafio de viver no “mundo dos brancos” (SOUZA, 1983, p. 64-66; SILVA; LEÃO, 2012; FERNANDES, 2013, p. 43). Não se trata, é claro, de dizer definitivamente que Duarte é negro, branco, pardo ou qualquer outra coisa. Enquanto intelectual e artista, filho de desembargador e morador do Leblon, Duarte experimenta as tensões entre categoria racial, classe, *status* e capital cultural: “Isto é, as discrepâncias entre cor atribuída e cor autopercebida relacionadas com a própria situação socioeconômica e cultural dos indivíduos” (SCHWARCZ, 2013, p. 93).

No entanto, a história de Duarte não é de empobrecimento ou de reconhecimento de uma negritude negada. A personagem não é um símbolo da população negra brasileira, nem estritamente uma alegoria para o racismo. O que as categorias raciais mobilizadas na trama iluminam, ainda no plano da relação entre as personagens, é um dilema aparentemente insolúvel de identificação com o outro e, conseqüentemente, de formação de uma identidade própria minimamente coerente. Esse dilema, conectado tanto à sua posição de intelectual e artista, quanto à sua identidade racial, ganha uma terceira dimensão na sua relação com o passado e o futuro. De cada lado do jogo de desejo e ciúme entre Agenor, Rebekka e Duarte, figura o passado nostálgico e um futuro almejado: Rebekka encontra em Agenor o Orfeu Negro pelo qual se apaixonou na ficção da música em sua infância e, quando se decepciona com o Agenor real, sonha em voltar para Utrecht, onde o reencontraria eterno (BUARQUE, 2019, p. 120); Agenor encontra em Rebekka uma mulher com a qual gostaria de ter um “moleque sarará” (BUARQUE, 2019, p. 128), insinuando uma imagem positiva de um futuro miscigenado; Duarte apaixona-se por Rebekka, tradutora como sua primeira esposa, Maria Clara, desejando recuperar sua “juventude por alguns minutos” (BUARQUE, 2019, p. 186), o que reacende sua gana por escrever, vislumbrando o futuro do romance até então interrompido: “Sim, eu sonhava casar com ela no papel, como casei com a Maria Clara vinte anos atrás, e como nos tempos da Maria Clara, tornaria a escrever romances em profusão” (BUARQUE, 2019, p. 176). O que as categorias raciais em *Essa gente* deixam entrever é, mais uma vez e de outro modo, o drama de um país cindido e apartado de si, incapaz de reconhecer-se e perpetuamente ligado a um retorno do passado que não se foi. Duarte não se vê como “mulato” ou “afrodescendente”, e só é assim classificado explicitamente após seu fim, quando finalmente é visto pelos seus vizinhos. É como se a personagem só aparecesse de fato quando morto, assim como o passeador de cães prestes a ser brutalmente assassinado em uma cena que parece um “set de filmagem” ou a “gravação externa de uma telenovela” (BUARQUE, 2019, p. 68). A morte e o extermínio são as lentes pelas quais os corpos negros de Duarte e do passeador de cães vêm à tona, agora desprovidos da possibilidade de qualquer futuro.

CONCLUSÃO – EU, NÓS, ESSA GENTE

Essa gente coloca mais um capítulo no longo processo que, como argumentaram Wisnik e Wisnik (1979, p. 12), acusa o “obscurecimento de uma entidade concreta e historicamente formada (o povo)” diante de uma elite esclarecida incapaz de relacionar-se significativamente consigo mesma ou com o outro diferente. Diante disso, a elite intelectual, aqui representada por Duarte, responde ou com “resignação e sentimento de impotência” (SILVA, 2004, p. 63) ou com a impossibilidade de narrar. A crise do escritor que não consegue escrever, anunciada na primeira página, atravessa todo o romance e encontra seu ápice na escrita fragmentada da própria vida que é interrompida antes do fim da narrativa. Duarte não começa a história, nem a termina. A presença de trechos narrados em terceira pessoa, bem como transcrições de ligações telefônicas sem a voz de Duarte, notas judiciais, matérias de jornal, incluindo coisas escritas após sua morte, indicam que os elementos que compõem *Essa gente*, assim como os que constituem a instável figura de Duarte, não estão sob seu domínio narrativo. Se, como argumentou Ricoeur (1988), identidade e narrativa têm uma similaridade estrutural, de tal modo que nos construímos através da narração de nós mesmos, *Essa gente* explora a dificuldade de narrar a si mesmo quando parece não haver as referências para produzir nem uma narrativa, nem uma identidade de si. Enquanto tenta narrar sua história, Duarte passeia em relações nas quais não consegue se diferenciar, nem se identificar com os outros. Enquanto procura um fio narrativo, transita entre gêneros, estilos e fragmentos de textos que não parecem criar uma unidade coesa. Para que haja um “eu” é preciso um “outro”, aquele a respeito do qual, contra o qual e através do qual o “eu” se constitui. Essa constatação é ponto de partida tanto da dialética hegeliana (HEGEL, 1992), quanto do interacionismo simbólico de Mead (1934), passando pela teoria crítica de Axel Honneth (2003) e a filosofia da linguagem de Paul Ricoeur (1992), alcançando *status* de pressuposto e truísmo nas ciências humanas e sociais. Tal definição de si pelo outro não pressupõe necessariamente uma relação positiva, como ilustra a dialética do senhor e do escravo. No entanto, é preciso um mínimo de relacionalidade, alguma ponte que vincule “eu” e “outro” em relações agonísticas, solidárias, amorosas, entre outras. É essa ligação que parece estar rompida entre Duarte e as demais personagens. Relaciona-se com Maria Clara pelas lentes do passado, com os demais à distância, de sua posição enquanto intelectual deslocado e distinto, com Rebekka e Agenor em um jogo de desejo e competição cifrado por categorias raciais reducionistas.

Na narrativa desconjuntada do escritor (Duarte) vemos uma tentativa do autor (Buarque) de achar uma forma de dar sentido a um mundo aparentemente irracional, resistente a grandes explicações e sem perspectiva de transformação significativa. O escritor volta ao passado – em Rebekka, no seu filho, nas suas memórias e sonhos – tentando recuperar a utopia perdida, aquele momento em que parecia possível imaginar o futuro. Quando começa a imaginar um caminho adiante, Duarte o faz reescrevendo seu presente em um jogo de espelhos: narra a relação com Rebekka com o intuito de conduzir a relação para o desfecho que lhe agrada, só para ter sua expectativa frustrada quando ela diz: “Você está confundindo tudo”. De fato, ficção e realidade se misturam, um “onirismo

desperto” (SILVA, 2004, p. 119) que questiona a própria relação entre os dois termos (AZERÊDO, 2021). Assim alude à ambiguidade da própria realidade transposta na forma literária, isto é, um país enredado em mais um retorno ao conservadorismo autoritário, ainda atravessado por hierarquias raciais longamente assentadas e incapaz de realizar o “futuro” para o qual parece ensaiar sem estreia:

Está claro que tamanha confiança nesse providencial encontro marcado com o futuro cedo ou tarde se tornaria uma fonte de frustrações recorrentes. De fato, toda essa fantasia progressista mal encobria o estado de ansiedade permanente em que vivia pelo menos a inteligência nacional – para não falar o bovarismo das camadas dirigentes propriamente políticas e econômicas. (ARANTES, 2021, p. 13)

A fantasia da inteligência nacional traduz-se, na pena de Chico Buarque, em um tipo de atitude vacilante, a desfaçatez que disfarça uma soberba diante de um povo que a “traiu”. Como Garcia (2006) apontou, no entanto, é preciso se perguntar de onde se acusa o povo traidor? Falando em primeira pessoa, na figura de Duarte, chegamos mais próximos de um retrato honesto da intelectualidade brasileira diante da frustração da promessa de um Brasil do futuro: discordando da elite conservadora e a desprezando pela sua falta de capital cultural, nossos intelectuais também não se conectam com o povo que, ostensivamente, defenderiam e elevariam, enxergando nele somente os que diferem política e culturalmente (Agenor, o guarda-vidas conservador, e Jéssica, a técnica de enfermagem evangélica) ou os que são vítimas de suas circunstâncias (o passeador de cães). Ao mesmo tempo, Duarte não é capaz de enxergar a ambiguidade de sua própria posição. Incapaz de se ver como “mulato”, atribui as antipatias e maus-tratos dos que o cercam a outros motivos. Crítico das elites conservadoras que organizam jantares com garçons em trajes de cavaleiros templários, recupera-se do aperto financeiro lucrando com a onda nostálgica pelos tempos monárquicos que varreria a nação. Ademais, sente-se aviltado quando a imprensa menciona os cantores *castrati*, como se o fato histórico fosse de sua autoria por ter sido retratado em seu livro (BUARQUE, 2019, p. 85). Tal desconhecimento de si não é falha de caráter, mas impossibilidade estruturada: o racismo velado não permite a explicitação dos motivos da discriminação, seja por perpetradores ou por vítimas, enquanto a nostalgia é condenada somente quando o passado evocado não é de agrado de quem evoca.

Se sabe ou não de onde fala, é prerrogativa da desfaçatez intelectual ocultar-se ou escamotear sua posição. Assim, fala-se sobre o povo do ponto de vista de uma elite esclarecida, reiterando o “silêncio” do povo que fala por si mesmo (GARCIA, 2006, p. 200). A forma ecoa o vozerio incompleto: Duarte, Maria Clara, Rosane, Marilu Zabala e o narrador falam abundantemente, enquanto Jéssica, a técnica de enfermagem que conquista a antipatia de Maria Clara, é a única representante do dito “povo” que fala em primeira pessoa. Quando o faz, toca exatamente na ferida: quem é a tradutora para falar de sua Bíblia enquanto nada faz para distribuir Shakespeare no trem? Evidente, não se trata de Shakespeare para os passageiros do parador, mas de outras histórias e de quem as conta. Nesse ponto e nos raros momentos de reflexividade genuína de Duarte, as figuras do escritor (Duarte) e do autor (Buarque) se distanciam.

A personagem é provocada: você é preto ou branco? É escritor de sucesso ou não é? A resposta de Buarque é dada em tom sombrio, numa narrativa sem fio aparente e sem resposta. No final, não se encontram registros do livro no computador de Duarte. Ele estaria escrevendo afinal? O salto serve para lembrar que pode não haver possibilidade de narrativa para o escritor no interior da trama, mas para nós, leitores e narradores, ainda é possível dizer alguma coisa sobre o tempo presente, em cacofonia e na multidão de vozes.

SOBRE O AUTOR

LUCAS FAIAL SONEGHET é pós-doutorando no Programa de Pós-Graduação em Sociologia e Antropologia do Instituto de Filosofia e Ciências Sociais da Universidade Federal do Rio de Janeiro (PPGSA/IFCS/UFRJ).

lucas_faial@hotmail.com

<http://orcid.org/0000-0003-2905-3395>

REFERÊNCIAS

- ARANTES, Paulo. *A fratura brasileira do mundo: visões do laboratório brasileiro da mundialização*. São Paulo: [s.n], 2021. <https://doi.org/10.34024/9786500173857>. ePUB – (Coleção sentimento da dialética / coordenação Pedro Fiori Arantes).
- AZERÊDO, Genilda. *Essa gente*, de Chico Buarque, como um romance (não) escrito: metaficção e crítica social. *Scripta Uniandrade*, v. 19, n. 1, 2021, p. 76-95. <https://doi.org/10.55391/2674-6085.2021.1979>.
- BOURDIEU, Pierre. *As regras da arte: gênese e estrutura do campo literário*. São Paulo: Companhia das Letras, 1996.
- BUARQUE, Chico. *Estorvo*. São Paulo: Companhia das Letras, 1991.
- BUARQUE, Chico. *Benjamim*. São Paulo: Companhia das Letras, 1995.
- BUARQUE, Chico. *Budapeste*. São Paulo: Companhia das Letras, 2003.
- BUARQUE, Chico. *Leite derramado*. São Paulo: Companhia das Letras, 2009.
- BUARQUE, Chico. *Essa gente*. São Paulo: Companhia das Letras, 2019.
- CANDIDO, Antonio. *O discurso e a cidade*. São Paulo: Duas Cidades, 1993.
- FANON, Frantz. *Pele negra, máscaras brancas*. Salvador: EDUFBA, 2008.
- FERNANDES, Florestan. *O negro no mundo dos brancos*. São Paulo: Global, 2013.
- FRANÇA, Thais; PADILLA, Beatriz. Imigração brasileira para Portugal: entre o surgimento e a construção midiática de uma nova vaga. *Cadernos de Estudos Sociais*, v. 33, n. 2, 2018, p. 207-237. <https://doi.org/10.33148/CES2595-4091v.33n.220181773>.
- GARCIA, Walter. Um mapa para se estudar Chico Buarque. *Revista do Instituto de Estudos Brasileiros*, n. 43, 2006, p. 187-202. <https://doi.org/10.11606/issn.2316-901X.voi43pt87-202>.

- GENETTE, Gérard. *O discurso da narrativa: ensaio de método*. Lisboa: Vega Universidade, 1979.
- HEGEL, G. W. F. *Fenomenologia do espírito*. Parte I. Tradução de Paulo Meneses com a colaboração de Karl-Heinz Effen. 2. ed. Petrópolis: Vozes, 1992. (Pensamento Humano).
- HONNETH, Axel. *Luta por reconhecimento: a gramática moral dos conflitos sociais*. Tradução de Luiz Repa. São Paulo: Editora 34, 2003.
- LEITE, Maria Jodailma. *Borrando as fronteiras entre realidade e ficção: autoficção em Essa gente*, de Chico Buarque de Holanda. 2021. Dissertação (Mestrado em Literatura e Crítica Literária). Pontifícia Universidade Católica de São Paulo (PUC-SP), São Paulo, 2021. Disponível em: <https://repositorio.pucsp.br/handle/handle/24194>. Acesso em: fev. 2024.
- MARPIN, Ábia. *Repertórios de negritude: racismo, música e teoria racial*. 2020. 327f. Tese (Doutorado em Sociologia). Universidade do Estado do Rio Janeiro, Instituto de Estudos Sociais e Políticos, 2020.
- MEAD, George Herbert. *Mind self and society from the standpoint of a social behaviorist*. Edited by Charles W. Morris. Chicago: University of Chicago, 1934.
- NASCIMENTO, Abdias do. *O genocídio do negro brasileiro: processo de um racismo mascarado*. Rio de Janeiro: Paz e Terra, 1978.
- REIS, Elisa. Elites agrárias, *state-building* e autoritarismo. *Dados*, v. 25, n. 3, 1982, p. 331-348. Disponível em: <https://dados.iesp.uerj.br/es/edicoes/?vn=25-3>. Acesso em: fev. 2024.
- RICOEUR, Paul. L'identité narrative. *Esprit*, v. 7-8, n. 140-141, 1988, p. 295-304.
- RICOEUR, Paul. *Oneself as another*. Chicago: The University of Chicago Press, 1992.
- SCHUCMAN, Lia Vainer. *Entre o encardido, o branco e o branquíssimo: branquitude, hierarquia e poder na cidade de São Paulo*. São Paulo: Veneta, 2016.
- SCHWARCZ, Lília Moritz. *Nem preto nem branco, muito pelo contrário: cor e raça na sociabilidade brasileira*. São Paulo: ClaroEnigma, 2013.
- SCHWARZ, Roberto. *Sequências brasileiras: ensaios*. São Paulo: Companhia das Letras, 1999.
- SCHWARZ, Roberto. *Um mestre na periferia do capitalismo*. São Paulo: Duas Cidades/Editora 34, 2000.
- SCHWARZ, Roberto. *Martinha versus Lucrecia: ensaios e entrevistas*. São Paulo: Companhia das Letras, 2012.
- SILVA, Fernando Barros e. *Chico Buarque*. São Paulo: Publifolha, 2004.
- SILVA, Graziella Moraes; LEÃO, Luciana T. de Souza. O paradoxo da mistura: identidades, desigualdades e percepção de discriminação entre brasileiros pardos. *Revista Brasileira de Ciências Sociais*, v. 27, n. 80, 2012, p. 117-133. <https://doi.org/10.1590/S0102-69092012000300007>
- SOUZA, Neusa Santos. *Tornar-se negro: as vicissitudes da identidade do negro brasileiro em ascensão social*. Rio de Janeiro: Edições Graal, 1983.
- VIANNA, Luiz Werneck. *Liberalismo e sindicato no Brasil*. Rio de Janeiro: Paz e Terra, 1976.
- WISNIK, José Miguel; WISNIK, Guilherme. O artista e o tempo. In: CHEDIAK, Almir (Ed.). *Songbook: Chico Buarque*. v. 4. Rio de Janeiro: Lumiar, 1999, p. 8-20.

As pontas esgarçadas da vida em *Órfãos do Eldorado* e *Leite derramado*

[*The frayed ends of life in Órfãos do Eldorado and Leite derramado*]

Tatiana Prevedello¹

RESUMO • O propósito deste texto é desenvolver o confronto de dois romances, narrados em primeira pessoa, *Órfãos do Eldorado* (2008), de Milton Hatoum, e *Leite derramado* (2009), de Chico Buarque, cujas vozes que conduzem os enredos não se apresentam como confiáveis. Pretendemos investigar os recursos hermenêuticos que perpassam a relação entre escrita e memória de dois imponentes autores contemporâneos das letras nacionais, considerando os mecanismos que envolvem a construção da inconfiabilidade de narradores-personagens imersos nas enfermidades da memória. • **PALAVRAS-CHAVE** • Primeira pessoa; inconfiabilidade; memória enferma. •

ABSTRACT • The purpose of this text is to develop the confrontation of two novels narrated in the first person, *Orphans of Eldorado* (2008), by Milton Hatoum, and *Spilt milk* (2009), by Chico Buarque, whose voices that drive the plots do not present themselves as trustworthy. We investigated the hermeneutic resources that permeate the relationship between writing and memory of two imposing contemporary authors in national literature, considering the mechanisms that involve the construction of the unreliability of narrator-characters immersed in the illnesses of memory. • **KEYWORDS** • First person; unreliability; memory disorders.

Recebido em 1^o de março de 2024

Aprovado em 12 de junho de 2024

PREVEDELLO, Tatiana. As pontas esgarçadas da vida em *Órfãos do Eldorado* e *Leite derramado*. *Rev. Inst. Estud. Bras.* (São Paulo), n. 88, 2024, e10698.



Seção: Dossiê

DOI: 10.11606/2316901X.n88.2024.e10698

1 Universidade Federal do Rio Grande do Sul (UFRGS, Porto Alegre, RS, Brasil).

GUIAS NARRATIVOS NÃO CONFIÁVEIS: PRIMEIRAS CONSIDERAÇÕES

Arminto Cordovil, um velho miserável, que vive em uma tapera amazônica, carrega em suas memórias a sombra do império econômico construído por seu pai: “Até a Primeira Guerra, quem não tinha ouvido falar de Arminto Cordovil? Muita gente conhecia meu nome, todo mundo tinha ouvido falar da riqueza e da fama do meu pai, Amando filho de Edílio” (HATOUM, 2008, p. 13). Segundo o seu relato, o pai, que morreu subitamente em seus braços, vítima de um provável infarto, construiu grande riqueza no povoado às margens do rio Amazonas exportando produtos da floresta pelas vias fluviais. Edificou a residência da família, o palácio branco, na avenida Beira-Rio:

Amando Cordovil seria capaz de devorar o mundo. Era um homem destemido: homem que ria da morte [...]. Quis apagar o passado, a fama do meu avô Edílio. Não conheci esse Cordovil. Dizem que ele ignorava o cansaço e a preguiça, e trabalhava que nem um cavalo no calor úmido da terra. Em 1840, no fim da guerra dos Cabanos, plantou cacau na fazenda Boa Vida, a propriedade na margem direita do Uaicurapá, a poucas horas de lancha daqui. Mas morreu antes de realizar um sonho antigo: a construção do palácio branco nesta cidade. Amando inaugurou a casa quando casou com minha mãe. E passou a sonhar com rotas ambiciosas para os seus cargueiros. (HATOUM, 2008, p. 15).

Arminto, que, segundo o pai, era “louco pelas indiazinhas” (HATOUM, 2008, p. 24), vislumbrou pela primeira vez, no enterro de Amando, Dinaura, uma das órfãs acolhidas pela congregação do Sagrado Coração de Jesus, que exerceria sobre a sua existência um fascínio sobrenatural: “Quando decidi viver com minha amada no palácio, ela sumiu deste mundo. Diziam que morava numa cidade encantada” (HATOUM, 2008, p. 14). Contudo, ninguém se dispõe a ouvir as suas histórias ou confere credibilidade às palavras do velho Arminto, estigmatizado como louco. O único interlocutor das memórias narradas em *Órfãos do Eldorado* é um viajante que passa por sua tapera e, paciente e incrédulo, ouve o seu testemunho: “Ninguém quis ouvir essa história. [...] Aí tu entraste para descansar na sombra do jatobá, pediste água e tiveste paciência para ouvir um velho. Foi um alívio expulsar esse fogo da alma. A gente não respira no que fala?” (HATOUM, 2008, p. 103).

No leito de morte o centenário Eulálio Montenegro d'Assumpção (BUARQUE, 2009), descendente de uma tradicional família brasileira, que exerceu influência política tanto no Império como na Primeira República, reconstitui, por intermédio de suas memórias profundamente alteradas em decorrência de uma doença neurológica degenerativa, a gênese de seus antepassados. Seus interlocutores, reais e hipotéticos, na pobre enfermaria do hospital onde está internado, são múltiplos e abrangem os profissionais de saúde que exercem cuidado sobre o enfermo, passando por familiares, dentre os quais muitos já estão mortos. A narrativa de Eulálio, que de modo conciso atravessa gerações, justapõe ao arquivo memorialístico familiar a história do Brasil, transcorrida nos últimos dois séculos:

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. Seus próprios escravos, depois de alforriados, escolheram permanecer nas propriedades dele. Possuía cacauais na Bahia, cafezais em São Paulo, fez fortuna, morreu no exílio e está enterrado no cemitério familiar da fazenda raiz da serra, com capela abençoada pelo cardeal arcebispo do Rio de Janeiro. Seu ex-escravo mais chegado, o Balbino, fiel como um cão, ficou sentado para sempre sobre a tumba dele. Se você chamar um táxi, posso lhe mostrar a fazenda, a capela e o mausoléu. (BUARQUE, 2009, p. 15-16).

Na igreja da Candelária, por ocasião da missa de seu pai, o senador da República Eulálio d'Assumpção, violentamente assassinado, o jovem Eulálio vislumbra, com uma atenção peculiar, a figura de Matilde, com quem virá a se casar e, apesar do seu desaparecimento prematuro, é a mulher que mais influência exercerá sobre a sua psique e sentimentos: “Ela estava no coral que cantava o Réquiem [...]. Eram as exéquias do meu pai, no entanto eu não saberia mais me libertar de Matilde” (BUARQUE, 2009, p. 30).

São inúmeros os aspectos narrativos que aproximam os enredos de *Órfãos do Eldorado*, de Milton Hatoum, publicado em 2008, e *Leite derramado*, que Chico Buarque trouxe ao público no ano seguinte. Publicados pela Companhia das Letras, ambos os romances, cujos respectivos escritores foram agraciados com o prêmio Jabuti, têm em comum o fato de serem narrados em primeira pessoa, conduzidos cada qual por uma voz masculina advinda de família detentora do poder político e econômico no espaço geográfico em que o enredo memorialístico se desenvolve, ou seja, no Amazonas, entre Manaus e o interior do estado, e no Rio de Janeiro. Ambos os narradores perderam o pai de forma súbita e trágica na juventude; conheceram, de modo místico, as mulheres que nortearam as suas vidas amorosas por ocasião dos atos fúnebres paternos; experimentaram a decadência econômica, o abandono e a mais profunda solidão. Sobretudo, a suposta loucura de Arminto e a degeneração neurológica de Eulálio os tornam, à sombra da herança machadiana, narradores que, conforme Paul Ricoeur (2010, p. 278) demonstra no capítulo “Mundo do texto e mundo do leitor”, no terceiro volume de *Tempo e narrativa*, são inconfiáveis, pois “diferentemente do narrador digno de confiança, que assegura ao seu leitor que ele não fará uma viagem na leitura com esperanças vãs e falsas crenças [...], o narrador indigno de confiança bagunça essas expectativas, deixando o leitor na incerteza

quanto a saber aonde ele quer finalmente chegar”. Acerca da simbiose literária entre os enredos de Hatoum e Chico, que chegou a levantar, reciprocamente, suspeita de plágio, os autores se pronunciaram por ocasião de um debate que aconteceu na 7ª Festa Literária Internacional de Paraty (Flip):

[...] ambos reconheceram semelhanças em seus livros. Num caso de simbiose, *Órfãos do Eldorado*, de Hatoum, e *Leite derramado*, de Buarque, eram pensados ao mesmo tempo com objetivo parecido: usar a memória centenária de um narrador para traçar um panorama histórico do País. O livro de Hatoum foi publicado antes e Chico revelou que, ao ler a história [...] sua reação foi: “Diabos, esse cara copiou o meu livro”. Depois se deu conta de que *Leite Derramado* nem tinha título e ainda estava sendo escrito. Hatoum teve reação semelhante quando saiu o livro de Buarque: “Mas essa é a história que eu contei para o Chico”. Não se trata de plágio. Os dois contaram histórias um para o outro em ocasiões anteriores, esqueceram-se, voltaram a lembrar e adaptaram os episódios mais interessantes. No caso de Hatoum, a recomendação da editora escocesa que lhe encomendara a novela tinha sido clara: queria que fosse baseada num mito amazônico. Buarque não tinha compromisso com a editora brasileira de ambos, a Companhia das Letras. Passou ano e meio pesquisando e lembrando histórias contadas pelo pai, o historiador Sérgio Buarque de Holanda. Como Hatoum, buscou a concisão [...]. (GONÇALVES FILHO, 2009, s/p).

Há, nesse sentido, evidentes semelhanças nos enredos de *Órfãos do Eldorado* e *Leite derramado*, bem como nas trajetórias literárias de seus autores. Embora a interpretação desse segundo aspecto não configure, de forma preponderante, os nossos propósitos analíticos neste texto, convém destacar que Hatoum e Buarque, embora apresentem origens distintas, obtiveram posições muito próximas e semelhantes dentro daquilo que Pierre Bourdieu (1996, p. 24) define como trajetória literária ao destacar que o percurso trilhado por um indivíduo no interior do espaço social é marcado, além de suas disposições individuais, pelo capital herdado, que favorece a definição das possibilidades que lhe são destinadas nesse campo. Ainda que os autores apresentem as suas idiossincrasias, um padrão tem se repetido no decorrer de suas vidas literárias, pois ambos começaram a publicar na mesma época e a sua produção tem se estendido até a atualidade pela mesma editora; receberam o mais importante prêmio literário nacional, o Jabuti, além do Prêmio Portugal Telecom; apresentam sucesso entre a crítica universitária e consolidaram uma importante carreira internacional, com livros traduzidos no estrangeiro em diversos idiomas. Além disso, seus romances foram adotados por inúmeros vestibulares públicos e privados do sistema de ensino brasileiro e, também, já receberam adaptações para o cinema e televisão (ABREU, 2013, p. 65).

Na literatura brasileira a tradição da inconfiabilidade narrativa, consagrada a partir das publicações de Machado de Assis, conserva nesses dois romances o espectro do Bruxo do Cosme Velho, pois, à maneira de Bentinho, que buscou em suas memórias “atar as duas pontas da vida” (ASSIS, 2019, p. 14), Arminto e Eulálio realizam uma imersão no passado, trazendo para a superfície de seus relatos a configuração biográfica de seus destinos, cujo enredo se assemelha em muitos pontos.

Se o discurso unilateral da personagem machadiana, que, aparentemente, atinge a velhice de forma lúcida e cética, é falível em muitos pontos, o que inviabiliza a crença em sua narrativa, os personagens de Hatoum e Buarque sofrem de enfermidades que, do mesmo modo, comprometem a possibilidade de o leitor confiar na veracidade de suas memórias (RICOEUR, 2007, p. 83).

Arminto, ainda que apresente uma narrativa linear e coesa, em inúmeras passagens confessa a seu interlocutor a fama que recai sobre si:

[...] eu mostrava a fachada do palácio branco e dizia que a casa havia pertencido a minha família. Depois contava o sumiço de Dinaura, mas acho que não acreditavam em mim, pensavam que eu fosse doido. (HATOUM, 2008, p. 89).

Diferente do personagem de Hatoum, que conta linearmente a sua história, o centenário Eulálio está internado, e as alterações da sua consciência, decorrentes da medicação e da enfermidade neuropsicológica, são frequentemente aludidas:

[...] e não falo assim por estar sentimental, não é por causa da morfina. (BUARQUE, 2009, p. 4);

[...] a senhora não escreve nada, a senhora abana a cabeça e me olha como se eu falasse disparates” (BUARQUE, 2009, p. 78);

Mas você perdeu lances fundamentais da minha vida. Do jeito que anda relapsa, quando você compilar minhas memórias vai ficar tudo desalinhado, sem pé nem cabeça. (BUARQUE, 2009, p. 155).

Ricoeur, ao retomar os aspectos defendidos por Wayne Booth em seu clássico texto *Retórica da ficção* (1980), observa que a teoria da leitura se adentra no campo da retórica na proporção em que esta se apresenta como uma reação à arte, mediante a qual o orador objetiva persuadir a sua plateia. Diante da noção conexa de “narrador digno de confiança (*reliable*) ou não digno de confiança (*unreliable*)” (RICOEUR, 2010, p. 275), o filósofo francês admite que o romance moderno vai desenvolver melhor o seu papel de crítica da moral convencional, não excluindo, eventualmente, sua provocação ou insulto, como bem executam as vozes que conduzem os enredos de *Órfãos do Eldorado* e *Leite derramado*. Dessa forma, quanto mais o narrador é suspeito e o autor apagado, essas duas ferramentas da retórica de dissimulação se fortalecem de modo mútuo. Ricoeur (2010, p. 278-279), portanto, adverte: “Que a leitura moderna é *perigosa* é algo incontestável. A única resposta digna da crítica que ela suscita, e que tem Wayne Booth como um dos seus mais estimáveis representantes, é que essa literatura venenosa exige um novo tipo de leitor: um leitor que responda”. Para esse autor, assim, “a leitura deixa de ser uma viagem tranquila feita em companhia de um narrador digno de confiança, e se torna um combate com o autor implicado, um combate que o reconduz a si mesmo” (RICOEUR, 2010, p. 279).

Neste ensaio, portanto, sob uma perspectiva comparatista voltada para a inconfiabilidade do narrador (BOOTH, 1980; RICOEUR, 2010), vamos analisar, no

primeiro momento, a decadência econômica e física de Arminto e Eulálio, homens advindos de famílias tradicionais, influentes no poder político na região amazônica e na antiga capital brasileira, cujas fortuna e influência socioeconômica ruíram sob ambos. Outro aspecto a ser contemplado é a forma como duas mulheres centrais na existência dos protagonistas de Hatoum e Buarque, concebidas pelas personagens de forma mítica, se esvaem, de modo enigmático, da diegese narrativa.

(DES)APROPRIAÇÕES DA TRADIÇÃO E PODER: AS VIAS DA DECADÊNCIA

Miserável, vivendo em uma tapera e subjugado pela fama de louco, Arminto Cordovil realiza um movimento similar ao narrador de *Dom Casmurro* e, de forma linear, do passado em direção ao presente, conta o enredo de sua existência. No posfácio do livro saberemos que Arminto narrou apenas uma vez a sua história e se recusou a repeti-la quando o neto de seu único interlocutor, instigado pelo relato que ouvira do avô, resolveu localizá-lo:

Quando meu avô me contou a história dos órfãos, eu quis saber onde ele havia escutado. Anos depois, ao viajar pelo Médio Amazonas, procurei o narrador na cidade indicada. Ele morava na mesma casa que meu avô tinha descrito, e estava tão velho que nem sabia a sua idade. Ele se recusou a contar a história [...]. (HATOUM, 2008, p. 106).

Na última declaração de Arminto há, aparentemente, a consciência de que os rastros inscritos em sua memória sucumbem (RICOEUR, 2007, p. 428), e, portanto, ele não deseja mais empreender qualquer esforço na tentativa de resgatar as inscrições mnemônicas do passado (RICOEUR, 2007, p. 27). Diferente de Hatoum, Buarque investe em uma técnica narrativa muito mais experimental, e o protagonista de *Leite derramado*, o centenário Eulálio, portador de uma doença degenerativa em estágio avançado, também empobrecido e sozinho em um leito de hospital, apresenta aos seus múltiplos interlocutores, profissionais que cuidam da sua saúde, a história de sua vida, na qual os dados supostamente factuais entrelaçam-se ao devaneio. Desse modo, a narrativa de Eulálio não segue nenhuma ordem cronológica, e os episódios passados se apresentam à medida que algum dispositivo estimule o acesso ao seu arquivo memorialístico (RICOEUR, 2007, p. 176).

Ninguém acreditava em Arminto, já velho e empobrecido, quando dizia ter sido descendente da família que construía o palácio branco, inaugurado quando o pai, o ambicioso Amando, casara-se com sua mãe, que ele não chegara a conhecer, pois morrera em seu parto: “Entre nós dois havia a sombra de minha mãe: o sofrimento que ele suportava desde a morte dela. Para Amando, eu era algoz de uma história de amor” (HATOUM, 2008, p. 27). Narrando o que “a memória alcança, com paciência” (HATOUM, 2008, p. 15), Arminto revela a seu interlocutor que o pai, que sonhara com rotas ambiciosas para os seus cargueiros, morreu com a expectativa de grandeza, pois “um dia vou concorrer com a Booth Line e o Lloyd Brasileiro, dizia meu pai. Vou transportar borracha e castanha para o Havre, Liverpool e Nova York” (HATOUM, 2008, p. 15). Cisões marcam o relacionamento entre Amando e Arminto. O filho foi amamentado por uma índia tapuia e, desde o nascimento, entregue aos cuidados de amas, até a chegada de

Florita, que se tornaria uma das pessoas mais próximas em sua vida: “Ela vai cuidar de ti. Florita nunca mais arredou o pé de perto de mim” (HATOUM, 2008, p. 16). Se a distância que Amando demarcou em relação ao filho foi consequência da mágoa gerada em decorrência da morte da esposa ao dar à luz, ou decorrente da conduta irresponsável do filho, que culminou na decisão de levá-lo para Manaus, aos 20 anos, e instalá-lo precariamente – “Vais morar na pensão Saturno. E tu sabes por quê” (HATOUM, 2008, p. 15) –, o advogado Estiliano, único amigo de Amando e que também passou a ser a pessoa mais próxima de Arminto, depois de Florita, é o responsável por mediar a reaproximação entre pai e filho, com a expectativa de que este se torne o condutor dos empreendimentos paternos: “É a oportunidade da tua vida. Ele está envelhecendo, e tu és o único filho” (HATOUM, 2008, p. 23). Amando, instigado pela possibilidade desse reencontro, deixa Manaus e segue em direção ao interior do Amazonas:

Mas o fato é que viajei com a expectativa de conversar com o meu pai. Desembarquei em Vila Bela às duas horas da tarde de 24 de dezembro e, quando avistei o palácio branco, senti a emoção e o peso de quem volta para casa. Aqui eu era outro. Quer dizer, eu mesmo: Arminto, filho de Amando Cordovil, neto de Edílio Cordovil, filhos de Vila Bela e deste rio Amazonas. (HATOUM, 2008, p. 25).

Não houve, todavia, tempo para a conversa derradeira e a reconciliação, pois Amando sucumbe mortalmente, vítima de um ataque cardíaco, no momento do reencontro, expirando nos braços do filho logo após se avistarem: “Fiquei atrapalhado, massageando o seu peito. Depois, o único abraço, no pai morto. O homem que eu mais temia estava nos meus braços. Quietos” (HATOUM, 2008, p. 27). Tempos depois da morte de Amando, a sua fortuna também principia a afundar nas águas do Amazonas. Sem ter o seguro renovado, o cargueiro Eldorado naufraga no Pará, de modo que a empresa devia ainda muito dinheiro ao banco inglês. Arminto, embora fosse auxiliado por Estiliano, mantinha-se alheio aos negócios paternos e ignorava as suas peculiaridades: “no naufrágio do *Eldorado* a Companhia Adler tinha perdido oitenta toneladas de borracha e castanha [...]; as taxas portuárias não haviam sido pagas [...]. Eu não consegui encarar Amando, nem na parede. Murmurei: *A empresa afundou*. Ouvi alguém dizer em voz baixa: Covarde” (HATOUM, 2008, p. 55 – grifos nossos). A partir desse ponto principia a gênese de degradação financeira da fortuna que havia sido construída pela família Cordovil. Para pagar o empréstimo bancário assinado por Amando, Arminto precisou desfazer-se da maior parte dos bens acumulados pela família no decorrer de décadas: “Vais ter que vender tudo: esta chácara, o edifício da empresa e o terreno de Flores” (HATOUM, 2008, p. 57). Junto com a perda dos bens, veio a descoberta de que o pai, Amando Cordovil, havia sido um contrabandista e sonegador: “Transportava a carga até outras freguesias para não pagar impostos em Vila Bela; depois desembarcava tudo numa ilha perto de Manaus e sonegava outra vez. Subornava o empregado da mesa de rendas, subornava até o diabo” (HATOUM, 2008, p. 77). E, além disso, a causa que provocou a sua morte: “Morreu porque perdeu uma licitação vantajosa, a grande concorrência antes da Primeira Guerra: borracha e mogno para a Europa. O coração não aguentou, a ganância era maior que a vida” (HATOUM, 2008, p. 77). Diante do infortúnio, desprovido de perspicácia para conduzir

os negócios e reestruturar-se com o dinheiro que havia restado, a maior frustração amorosa de Arminto, desencadeada pelo desaparecimento de Dinaura, como veremos mais adiante, o leva a esbanjar os últimos bens – “Na tua cabeça só cabe fantasia, Arminto. E nos bolsos, sobrou algum dinheiro? Não sobrou nada, não é? Perdeste o palácio branco e a Boa Vida. Perdeste tudo” (HATOUM, 2008, p. 83). E, por fim, como declara ao seu interlocutor: “Com o dinheiro que sobrou, comprei esta tapera” (HATOUM, 2008, p. 84). Para além do seu próprio enredo, a única versão conhecida de Arminto é a de um velho miserável, com fama de doido em Vila Bela, de modo que as pessoas não depositam qualquer crédito em suas palavras, aspecto que o próprio narrador identifica no semblante daquele que se dispôs a ouvi-lo: “Estás me olhando como se eu fosse um mentiroso” (HATOUM, 2008, p. 103).

A hermenêutica que desordena as memórias de Eulálio Montenegro d’Assumpção, em *Leite derramado* (BUARQUE, 2009), acerca de sua herança genealógica, subjaz à enfermidade que o afeta e imprime a total falta de confiabilidade na narrativa da personagem (RICOEUR, 2010, p. 277), uma vez que, do seu leito hospitalar, traz para o presente do enredo uma espécie de delírio sobre os episódios que marcaram a sua vida. A reiteração de alguns fatos, constantemente aludidos por Eulálio, evidenciam que a sua família, desde que chegou ao Brasil, esteve muito próxima das grandes figuras do Império, da República e dos principais eventos histórico-políticos transcorridos no país. Ao contrário de Arminto, que, gradativamente, de modo ordenado e cronológico, mostra ao leitor o seu processo de decadência, as lembranças de Eulálio amalgamam a consciência sobre a sua degradação física, solidão e abandono à opulência do império familiar, que, muitas vezes, ofuscam as percepções da personagem. O peso da tradição, contudo, se projeta sobre ele como um som que vai se esvaindo no decorrer das gerações: “O Eulálio do meu tetravô português, passando por trisavô, bisavô, avô e pai, para mim era menos do que um eco” (BUARQUE, 2009, p. 31). A herança histórico-social, contudo, ruiu de tal forma que o próprio Eulálio, na perspectiva de seus interlocutores, confrontando a decadência presente com o passado monumental, afirma que suas palavras são passíveis de ser desacreditadas.

Observa-se, outrossim, que, à medida que as memórias de Eulálio emergem no enredo, o personagem, mesmo subjugado pela velhice miserável e indiferença de seus interlocutores, que “aumentam o volume da televisão por cima da minha voz já trêmula” (BUARQUE, 2009, p. 51), não se desvincula da “visão elitista e segregacionista herdada do Império e da Velha República” (SARMENTO, 2012, p. 101) – seu pai e o avô, além de receberem grandes heranças e serem detentores do poder econômico, foram importantes figuras políticas, como o narrador ressalta:

Vovô era mesmo um visionário, desenhou de próprio punho a bandeira do país, listras multicores com um triângulo dourado no centro [...]. Encomendou o hino oficial ao grande Carlos Gomes [...]. Conquistou o apoio da Igreja, da maçonaria, da imprensa, de banqueiros, de fazendeiros e do próprio imperador [...]. Eu queria dizer que meu avô foi comensal de dom Pedro II, trocou correspondência com a rainha Vitória [...]. Saiba o doutor que meu pai foi um republicano de primeira honra, íntimo de presidentes, sua morte brutal foi divulgada até em jornais da Europa, onde desfrutava imenso prestígio e intermediava o comércio de café. (BUARQUE, 2009, p. 52).

Nesse âmbito, desde o nascimento e durante os primeiros anos da juventude, Eulálio usufrui de todos os privilégios que a família, detentora do poder econômico e político, proporciona: “Se me desse na veneta, poderia morrer na mesma cama do Ritz onde dormi quando menino porque nas férias de verão o seu avô, meu pai, sempre me levava à Europa de vapor” (BUARQUE, 2009, p. 11). Todavia, ao contrário de Arminto, que é penalizado por Amando por atribuir ao filho a morte da mãe, o pai de Eulálio, sem nenhuma contenção financeira, é responsável por introduzi-lo no universo da luxúria e dos vícios:

[...] papai me chamou ao seu quarto, sentou-se numa chaise longue e abriu um estojo de ébano. Mas o que é isso, meu pai? É a neve, ora bolas [...]. Com uma miniespátula separou o pó branquíssimo em quatro linhas [...]. Mas não se trata dessa porcaria que idiota cheira por aí, era cocaína da pura, que só tomava quem podia. Não tratava a boca, não tirava a fome, nem brochava, tanto é verdade que em seguida ele mandou subir as putas. (BUARQUE, 2009, p. 35-36).

Ainda adolescente, Eulálio perde o pai, vítima de um violento assassinato: “foi metralhado ao entrar em sua garçonnière” (BUARQUE, 2009, p. 36). Segundo boatos, “tinha sido morto a mando de um corno” (BUARQUE, 2009, p. 36). Todavia a imprensa veiculava que o crime era atribuído aos opositores políticos. A partir desse assassinato, a reputação do pai também passa a se degradar: “E pelos cochichos compreendi que o nome do meu pai, notável da República, caíra de um jeito grosseiro na boca do povo, Assunção, o assassino? Assunção, o corno?” (BUARQUE, 2009, p. 57). E, lentamente, a fortuna da família começa a ruir. Em relação a esse aspecto, as personalidades de Arminto e de Eulálio também apresentam pontos em comum, pois este era um “marmanjo” que vivia de mesada (BUARQUE, 2009, p. 56) e, tal como a personagem de *Órfãos do Eldorado*, era incapaz de conduzir os negócios com perspicácia.

As inúmeras propriedades da família, poder e prestígio político, referidos por Eulálio em suas digressões memorialísticas repletas de devaneios no leito do hospital – “Quando eu sair daqui, vamos nos casar na fazenda da minha feliz infância, lá na raiz da serra” (BUARQUE, 2009, p. 5) –, começam a se esvanecer, portanto, a partir do assassinato do pai, último representante da família Assunção com perspicácia para conjugar a influência do nome no poder político e nos investimentos econômicos lucrativos, além de gozar, irrestritamente, do luxo e dos prazeres aristocráticos. Eulálio herda um império, mas, assim como Arminto, por falta de habilidade permite que o patrimônio se deteriore. Arminto termina pobre e sem descendentes. Todavia, diferente do personagem de Hatoum, Eulálio, pai de Maria Eulália, constitui uma descendência que, a cada geração, apaga as marcas do império ao qual pertenceu, conforme sintetiza Schwarz (2012, p. 145):

[...] 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.

Nem mesmo o jazigo da família, último monumento que deveria conservar arquivadas as marcas do que representaram o poder político e econômico do clã na sociedade brasileira, resiste à decadência patrimonial. Apagam-se, assim, todos os rastros (RICOUER, 2007, p. 428) que simbolizaram o nome e a tradição dos Assumpção:

[...] da última vez que fui ao cemitério São João Batista, no lugar do jazigo dos Assumpção encontrei um monstrego de mármore lilás, habitado por um defunto de nome turco. Foi crueldade da minha filha, se ela vendesse o apartamento em vez da sepultura, eu me acharia menos desalojado. (BUARQUE, 2009, p. 170).

DOMÍNIO FALHO, AFETOS INSUBORDINADOS: DINAURA E MATILDE

A obsessão de Arminto e Eulálio, cada qual por uma única mulher, responsável pela mais significativa influência sobre a vida amorosa desses personagens, pois ambos, a seu modo, enaltecera-nas como o mais valioso objeto afetivo, também representa um aspecto importante no cotejo entre *Órfãos do Eldorado* e *Leite derramado*. O investimento amoroso, tanto de Arminto quanto de Eulálio, passa a se delinear, com mais precisão, no espaço do templo religioso, por ocasião dos atos fúnebres de seus respectivos pais:

As órfãs do Sagrado Coração de Jesus também estavam no cemitério [...]. Uma delas tinha jeito de moça crescida. Parecia uma mulher de duas idades. [...] De repente o olhar me encontrou e o rosto anguloso sorriu. (HATOUM, 2008, p. 28);

[...] a surpreendi na pausa que antecedia o ofertório. [...] Eram as exéquias do meu pai, no entanto eu não sabia mais me libertar de Matilde [...]. (BUARQUE, 2009, p. 30).

Segundo o relato de Arminto, Dinaura era uma índia órfã, de origem desconhecida, abrigada pelas irmãs do Sagrado Coração de Jesus – “Uma índia? Procurei a origem, nunca encontrei” (HATOUM, 2008, p. 31) –, enquanto Matilde, no princípio do romance, é apresentada como “a mais moreninha de sete irmãs, filhas de um deputado correligionário do meu pai” (BUARQUE, 2009, p. 29-30). As duas mulheres, embora tenham origem social bastante distinta, têm uma recepção depreciativa, revestida de preconceito racial, quando identificadas como alvo de afeição dos narradores de cada romance:

Quando Estiliano me ouviu falar de Dinaura, desdenhou: Essa é boa, um Cordovil embeijado por *uma mulher que veio do mato*. (HATOUM, 2008, p. 31 – grifos nossos);

[...] garanto que a convivência com Balbino fez de mim um adulto sem preconceito de cor. Nisso não puxei ao meu pai, que só apreciava as louras e as ruivas, de preferência sardentas. Nem à minha mãe, que ao me ver arrastando a asa para Matilde, de saída me perguntou se por *acaso a menina não tinha cheiro de corpo*. (BUARQUE, 2009, p. 20 – grifos nossos).

Órfãos do Eldorado foi escrito sob encomenda para integrar a coleção Myths, da editora escocesa Canongote, com o propósito de relançar mitos universais reescritos por autores contemporâneos de todo o mundo – e Hatoum foi escolhido para representar o Brasil nesse empreendimento. A composição da enigmática Dinaura atende a esse propósito mítico, pois desde o início da narrativa é percebida como alguém que não pertence integralmente ao espaço onde se encontra: “E Florita, sem conhecer a órfã, disse que o olhar dela era só feitiço: parecia uma dessas loucas que sonham em viver no fundo do rio” (HATOUM, 2008, p. 31).

Tudo o que cerca Dinaura é revestido por uma áurea de mistério intransponível e exerce um fascínio sobrenatural sobre Arminto, que compromete todos os seus recursos materiais, e a própria sanidade psíquica, na busca obsessiva pela mulher que ocupara o centro de suas afeições desde a sua juventude até a velhice, sem que o relacionamento seja vivido com plenitude e nem a identidade de Dinaura descortinada por inteiro. Após o breve namoro e a primeira entrega amorosa ela desaparece enigmaticamente do internato e de Vila Bela, sem deixar vestígios, desencadeando desespero em Arminto e especulações entre os habitantes da cidade, que acreditavam que a índia órfã havia retornado para a cidade encantada, no fundo do rio:

Comecei a procurar Dinaura na cidade. [...] Florita jurou que ela não estava em Vila Bela. Como tu sabes?

Quem sonha com outro mundo não pode estar aqui. Muito menos uma amante arrependida.

Esperou o meu olhar de admiração e acrescentou: Dinaura foi morar numa cidade encantada [...]. (HATOUM, 2008, p. 62).

Arminto não mensura esforços na busca por sua amada. Convoca os barqueiros mais hábeis, que “conheciam remansos e furos escondidos e, de tanto conviver com índios e ribeirinhos, entendiam a linguagem geral” (HATOUM, 2008, p. 62), a despeito do ciúme e contrariedades demonstradas por Florita acerca das ações em que Arminto investe na tentativa desesperada de reencontrar Dinaura: “Quando Florita viu os três barcos no meio do Amazonas, disse: Tudo isso por uma mulher que te largou” (HATOUM, 2008, p. 62). Todavia, as buscas foram vãs e nenhum dos barqueiros conseguiu encontrar Dinaura, de modo que Ulisses Tupi, o último a retornar das buscas, trouxe consigo uma história que endossava o mito que revestia a jovem:

Jurou que Dinaura estava viva, mas não no nosso mundo. Morava na cidade encantada, com regalias de rainha, mas era uma mulher infeliz. [...] Dinaura foi atraída por um ser encantado, diziam. Era cativa de um desses bichos terríveis que atraem mulheres para o fundo das águas. [...] A cidade encantada era uma lenda antiga, a mesma que eu tinha escutado na infância. [...]

Quando essas notícias se espalharam em Vila Bela, fui perseguido por um inferno de rumores. Uns diziam que Dinaura havia me abandonado por um sapo, um peixe grande, um boto ou uma cobra sucuri; outros sussurravam que ela aparecia à meia-noite num barco iluminado e dizia aos pescadores que não suportava viver na solidão do fundo do rio. (HATOUM, 2008, p. 64-65).

Apesar da frustração por não conseguir recuperar o objeto de seu amor e nem tampouco conseguir qualquer notícia objetiva sobre o paradeiro de Dinaura – “Gastei dinheiro com os barqueiros. E o que trouxeram para mim? Mitos e meninas violentadas. Florita pediu que eu parasse com essa loucura e desistisse de vez: Dinaura nunca mais vai voltar” (HATOUM, 2008, p. 65-66) –, Arminto segue alimentando a sua obsessão:

Não desisti. E mesmo depois, quando o tempo já afogava a ânsia e a esperança, e o corpo pedia sossego, meu coração não secou. Meu pensamento corria atrás dela, corria atrás do desejo. Ia aos sábados à praça do Sagrado Coração com a esperança de vê-la no fim da tarde [...]. Quando fiquei sem dinheiro, percebi que muito tempo tinha se passado. (HATOUM, 2008, p. 66).

Além das contrariedades que Florita apresenta – sempre argumentando que é inútil investir na busca insana pela mulher desaparecida –, que Arminto interpreta como ciúme, Estiliano, o seu amigo mais próximo, de forma velada, também demonstra não consentir com o devaneio de Arminto: “O ciúme de Florita era menos estranho que o silêncio de Estiliano. Um silêncio terrível. No meu pensamento, ele não gostava de Dinaura. Birra de solteirão? Ou raiva de uma mulher que me afastou de vez da empresa e de Manaus?” (HATOUM, 2008, p. 62). Além do patrimônio de Amando ruir em decorrência da falta de habilidade do filho para conduzir os negócios, a paixão desenfreada pela órfã compromete os últimos recursos de que ele dispõe, de modo que, além de perder tudo o que os antepassados construíram, não consegue obter qualquer notícia sobre o paradeiro de Dinaura. Posteriormente, o narrador informa ao seu interlocutor que o silêncio e a falta de convívio de Estiliano para com os desvãos de Arminto configuravam-se como sensatez acerca de um segredo de Amando, que, até então, não havia sido revelado. Dinaura era protegida e sustentada por Amando. Todavia, nem ao próprio Estiliano é confessado se “era filha ou amante... Tinha idade para ser as duas coisas. No começo pensei que fosse filha dele, depois mudei de ideia. E sempre fiquei na dúvida. Foi a única vez que teu pai me confundiu e me magoou” (HATOUM, 2008, p. 98).

Após a derradeira revelação de Estiliano – “Dinaura... Minha irmã?, eu disse, engasgado. Meio-irmã, corrigiu Estiliano. Ou madrastra. Essa é a minha dúvida” (HATOUM, 2008, p. 97-98) –, Arminto, que já estava desprovido de recursos materiais, decidiu que venderia a tapera onde morava para ir até a ilha que, conforme o relato do amigo, possivelmente havia sido o paradeiro de Dinaura. Estiliano, já em idade senil, sem herdeiros e ocupado com o destino comunitário que seus bens receberiam após a sua morte, entregou uma significativa quantia de dinheiro a Arminto, que empregou o recurso em sua última missão em busca de Dinaura, viajando para a ilha manauara, o Eldorado. Supostamente Arminto realiza esse último encontro, mas a sua narrativa se encerra de modo igualmente enigmático:

Na porta vi o rosto de uma moça e fui sozinho ao encontro dela. Escondeu o corpo e perguntei se morava ali.

Moro com a minha mãe, ela disse, esticando o beijo para o outro lado do lago.

[...]

Conhecia uma mulher... Dinaura?

Recuou um pouco, juntou as mãos, como se rezasse, e virou a cabeça para o interior da casa.

[...] Antes de eu entrar no quarto, o prático e a moça me olhavam, sem entender o que estava acontecendo, o que ia acontecer. (HATOUM, 2009, p. 103).

Matilde, ao contrário de Dinaura, é uma mulher que exala pulsão e passionalidade, divergindo exponencialmente do estereótipo projetado sobre o modelo feminino pertencente à aristocracia social do início do século XX. Sob uma série de contrariedades de ordem política, casa-se com Eulálio Assumpção aos 16 anos. A carreira parlamentar do pai de Matilde havia se medrado à sobra do pai de Eulálio e, após a sua morte, “se bandeara gostosamente para a oposição” (BUARQUE, 2009, p. 71). Inicialmente o pai de Matilde tenta, oferecendo-lhe uma cadeira cativa em seu gabinete, subornar o futuro genro a apoiá-lo, o qual, persuadido pela mãe, recusa:

Fui ao meu futuro sogro, agradeci-lhe a oportunidade, mas ponderei que minhas raízes no campo conservador não me permitiriam servir a um parlamentar liberal. Ele respondeu que respeitava as minhas convicções, mas tampouco poderia confiar a mão da filha quase impúbere a um cidadão sem palavras. (BUARQUE, 2009, p. 71-72).

Matilde, que “nunca abriu mão de casar virgem” (BUARQUE, 2009, p. 72), forja uma gravidez, pois, “para um deputado federal, por mais liberal que fosse, ter uma filha mãe solteira não convinha” (BUARQUE, 2009, p. 72). O deputado cedeu a filha, mas a deserdou no ato do casamento, que ocorreu de forma discreta, sem vir a público. Sobre Matilde, recai a reprovação e o preconceito, sobretudo por parte da mãe do narrador, que denigre a sua cor, gostos e comportamento. Inicialmente apresentada como a mais escura entre “suas seis irmãs branquinhas” (BUARQUE, 2009, p. 32), depois de um tempo surge a especulação, a qual Eulálio julgou ser “invencionice” de sua mãe, de que ela seria fruto de uma aventura extraconjugal do deputado. Anos mais tarde, quando Eulálio, movido por novos interesses políticos – “Especialmente agora que eu aspirava a um cargo de responsabilidade no serviço público, pois a mesada de mamãe não acompanhava a inflação” (BUARQUE, 2009, p. 190) –, decide apresentar a filha ao avô, no palácio do Catete, não obtém a melhor recepção: “a Eulalinha, é filha sua? É a neta do senhor, Maria Eulália Vidal d’Assumpção é filha de Matilde. [...] Só que Matilde, Matilde, ele falou, e eu via nele o mesmo ar desentendido [...]. Ah, sim, Matilde, uma escurinha que criamos como se fosse da família” (BUARQUE, 2009, p. 192).

A apresentação da figura de Matilde, assim como os eventos que permearam a vida de Eulálio, não obedece a uma encadeação cronológica organizada como o relato de Arminto, mas emerge na superfície do texto de forma fragmentada e, muitas vezes, contraditória, preservando a consonância com a memória enferma do narrador (RICOEUR, 2007, p. 83). Há de se destacar, contudo, a sua relevância no modo como conduz a pulsão do desejo em Eulálio:

[...] urgia compreender melhor o desejo que me descontrolara, eu nunca havia sentido coisa semelhante. Se desejo era aquilo, posso dizer que antes de Matilde eu era casto. (BUARQUE, 2009, p. 32);

[...] eu agora me olhava com medo, imaginando em meu corpo toda a força e a insaciabilidade do meu pai. [...] tive a sensação de possuir um desejo potencial equivalente ao dele, por todas as fêmeas do mundo, porém concentrado numa só mulher. (BUARQUE, 2009, p. 33).

Na memória enferma do narrador, a figura de Matilde é evocada com a mesma passionalidade e, das entrelinhas revestidas de ironia, emerge a violência que modulou o relacionamento de ambos. Eulálio, ao descrevê-la como uma mulher que não se subjugava às convenções sociais burguesas do início do século, embora tenha recebido uma educação católica e elitizada, expressa um fascínio pelos seus modos espontâneos, que revelam uma natureza independente e impulsiva. Logo após o nascimento da filha Maria Eulália, Matilde, que ainda era uma jovem de 17 anos, se esvai da vida de Eulálio, de modo que as circunstâncias que envolveram o seu desaparecimento jamais são elucidadas:

Da babá ao portuguesinho do armazém, todos sabiam que sua mãe, desarvorada, tinha partido sem deixar um bilhete ou fazer a mala. Mas abandonar uma criança ainda lactente, pequerrucha, de se carregar debaixo do braço, isso não entrava na cabeça de ninguém, não fazia sentido, não podia ser. (BUARQUE, 2009, p. 95).

O narrador cria uma espécie de embaralhamento diegético ao apresentar ao leitor muitas versões sobre o que poderia ter acontecido com Matilde, sem que jamais fique claro se ele tinha conhecimento acerca do que de fato aconteceu ou se os múltiplos e contraditórios enredos que são tecidos a respeito do evento são alterados pela patologia memorialística que sofre (RICOEUR, 2007, p. 83). No ensaio “O leite derramado de Matilde”, Leyla Perrone-Moisés (2009, p. 1) realiza uma síntese concernente às várias versões apresentadas pelo narrador, que jamais explicam, de maneira conclusiva, a razão do desaparecimento da mulher:

As cinco versões do sumiço de Matilde são as seguintes: morte de parto; morte em desastre de automóvel na antiga Rio-Petrópolis; morte por afogamento; fuga para a França com o engenheiro francês; morte por tuberculose num sanatório. As três primeiras versões são contadas à filha, segundo o próprio narrador, como “mentiras piedosas”. A fuga para a França, narrada toda no condicional, é claramente reconhecida como imaginação de um ciumento. A última parece ser a verdadeira, porque quando ela é contada à filha o narrador usa o verbo “revelar”: “revelei-lhe que...”. Mas, depois de tantas versões falsas, esta também fica sujeita a dúvida para o leitor. Ainda mais que Eulálio nunca abriu a carta do médico que narrava a doença.

As inúmeras versões apresentadas para o desaparecimento enigmático de Matilde, o qual jamais é elucidado ao leitor, não sublimam, outrossim, o desejo de Eulálio pela esposa que se esvaiu misteriosamente de sua vida, de modo que, mesmo se esforçando por esquecer-la ao buscar outras mulheres, a figura espectral de Matilde sempre se sobressai no âmbito de seus anseios, como podemos observar nessa confissão que o narrador direciona à filha: “Não vou mentir, tive outras mulheres depois dela, levei

mulheres para casa. [...] Porém meu desejo pela sua mãe permanecia vivo” (BUARQUE, 2009, p. 93-94).

Matilde, a mulher que desaparece sem deixar sequer um retrato, mas jamais se decompõe do desejo e da memória de Eulálio, acaba sendo apenas um nome sem corpo em uma lápide no cemitério São João Batista: “E por isso mesmo perpetuei o nome dela, sem ela, no jazigo em estilo eclético que mamãe mandara construir para o meu pai” (BUARQUE, 2009, p. 190).

Arminto e Eulálio, narradores inconfiáveis pelas inúmeras razões já referidas (BOOTH, 1980; RICOEUR, 2010), conduzem o leitor pelo enredo de suas existências sob uma perspectiva unilateral, uma vez que ambas as mulheres sobre as quais projetam a emanção de seu desejo, manifestado desde o início da juventude, são encobertas por uma identidade e destino enigmáticos, sobretudo, por não terem voz nos romances e existirem, no plano diegético, condicionadas à memória enferma e ao discurso falacioso de cada narrador que as plasma no plano do enredo. Dessa forma, podemos compreender que a concepção ficcional de Dinaura e Matilde as subjugam, na dimensão do desejo investido sobre elas, a uma relação de poder que se instaura no âmbito tanto socioétnico quanto do discurso narrativo que as modula, a partir de relatos questionáveis sob o ponto de vista do devaneio enfermo, da sanidade mental e da invenção (BOOTH, 1980; RICOEUR, 2010).

COMO (NÃO) É POSSÍVEL “ATAR AS DUAS PONTAS DA VIDA”? CONSIDERAÇÕES FINAIS

A perspectiva hermenêutica, que aproxima a elaboração do enredo e a construção dos personagens de *Órfãos do Eldorado* e *Leite derramado*, aparentemente não busca manipular o leitor acerca da veracidade sobre o que é contado por Arminto e Eulálio. O projeto textual de cada romance investe claramente na intenção de edificar, diante do leitor, o descrédito da palavra veiculada por seus narradores (BOOTH, 1980; RICOEUR, 2010). Ambos os autores, embora estabeleçam um claro diálogo com a herança inscrita por Machado de Assis (2019), sobretudo em *Dom Casmurro*, destroem as técnicas utilizadas por Bentinho para persuadir o interlocutor sobre a verdade contida na versão montada acerca de suas memórias, ou, como destaca Ricoeur (2010, p. 279): “uma retórica da ficção centrada no autor revela o seu limite: ela só conhece uma iniciativa, a de um autor ávido em comunicar a sua visão das coisas”.

O personagem de Hatoum, ao apresentar o seu relato ao único homem que se dispôs a ouvi-lo, de forma reiterada observa que as pessoas não acreditam no discurso que veicula sobre o passado de sua família e, tampouco, no enredo marcado pelos elementos místicos que revestem a figura de Dinaura, por quem investe até o último recurso de que dispõe na busca obsessiva por encontrá-la. A fama de mentiroso e a suposta loucura de Arminto não emergem do texto, de modo que o leitor precise constatar a através das ações ou do discurso do narrador, mas são veiculadas por sua própria voz ao reproduzir para o seu interlocutor as percepções que emanam do povo de Vila Bela, para quem o passado da família Cordovil, corroído pelo tempo, não subsistiu na memória de seus habitantes e, ao encerrar a sua história,

possivelmente vislumbrando a expressão cética daquele que o escuta, termina o relato com a indagação: “O mesmo olhar dos outros. Pensas que passaste horas nesta tapera ouvindo lendas?” (HATOUM, 2008, p. 103).

Chico Buarque emprega a estratégia da memória enferma (RICOEUR, 2007, p. 83) para construir um personagem centenário, cujas lembranças deterioradas pelo tempo, esquecimento e, sobretudo pela doença neurológica e medicamentos, se apresentam em *flashes* desordenados, fragmentários e, muitas vezes, contraditórios entre si, pois “são tantas as minhas lembranças, e lembranças de lembranças, que já não sei em qual camada da memória eu estava agora. Nem sei se eu era muito moço ou muito velho” (BUARQUE, 2009, p. 139). Os diversos interlocutores para os quais Eulálio se dirige não lhe dedicam atenção, e o próprio narrador, quando percebe o abismo entre o seu estado atual e a grandiosidade dos eventos que permearam a história de sua família, adverte que:

[...] minha linhagem não me faz melhor que ninguém. Aqui não gozo de privilégios, grito de dor e não me dão meus opiáceos, dormimos todos em camas rangedoras. Seria até cômico, eu aqui, todo cagado nas fraldas, dizer a vocês que tive berço. Ninguém vai querer saber se porventura meu trisavô desembarcou no Brasil com a corte portuguesa. [...] Hoje sou da escória igual a vocês [...]. (BUARQUE, 2009, p. 50).

Bentinho, convicto da verdade inscrita em suas memórias, vela o passado solitário e melancólico na casa que edificou para “atar as duas pontas da vida” (ASSIS, 2019, p. 14). Arminto recusa-se a repetir o seu relato quando, anos mais tarde, é procurado pelo neto de seu único interlocutor: “Já contei uma vez, para um regatão que passou por aqui e teve a gentileza de me ouvir. Agora minha memória anda apagada, sem força...” (HATOUM, 2008, p. 106). O palácio Branco converteu-se em uma tapera, e, entre o nascimento e a velhice, a história desse personagem – cuja idade avançou tanto que já não é mais capaz de precisar os anos que tem – primeiro flerta com a mentira e a loucura e, depois, apaga-se pelas vias do esquecimento (RICOEUR, 2007, p. 423). Ao contrário de Bentinho e Arminto, Eulálio não objetiva racionalmente reconstituir a sua história, que vai sendo apresentada, espontaneamente, a partir de um estímulo presente que aciona, de forma fragmentada e assistemática, os eventos do passado. A imponência patrimonial e a tradição da família Assumpção foram sendo demolidas, como a fazenda escravocrata na raiz da serra, o antigo casarão em Botafogo que pertenceu a sua mãe, e o chalé, de Copacabana, onde viveu com Matilde, à medida que esses espaços, que mimetizavam o poder sociopolítico e econômico do clã a qual pertenceu Eulálio, foram substituídos por modernos edifícios. As semelhanças entre os enredos de *Órfãos do Eldorado* e *Leite derramado*, portanto, dialogam ironicamente com a tradição da inconfiabilidade narrativa – ou, como destaca Ricoeur (2010, p. 279), “talvez seja função da literatura mais corrosiva contribuir para fazer parecer um novo tipo, um leitor ele mesmo *desconfiado*” – e investem em deslegitimar a palavra dos narradores, mostrando que, na miséria, solidão e abandono que os unem, na literatura contemporânea é impossível atar as esgarçadas pontas da vida.

SOBRE A AUTORA

TATIANA PREVEDELLO é pós-doutora em Letras pela Universidade Federal do Rio Grande do Sul (UFRGS) e autora de, entre outros, *Lugares para habitar no escuro* (Polifonia, 2024).

t_prevedello@hotmail.com

<https://orcid.org/0000-0002-5742-7692>

REFERÊNCIAS

- ABREU, Jane Gabriele de Souza. *O caminho das letras: um estudo das trajetórias de Milton Hatoum e Chico Buarque*. 2013. 83 f. Dissertação (Mestrado em Filosofia). Escola de Artes, Ciências e Humanidade da Universidade de São Paulo, São Paulo, 2013.
- ALVES, Cristiane da Silva. *Novos tempos, vozes antigas: os narradores velhos na narrativa ficcional brasileira do século XXI ou de como ficou difícil ouvir os velhos ou de como a ficção enfrenta o tabu da velhice*. 2016. 210 f. Tese (Doutorado em Letras). Instituto de Letras, Universidade Federal do Rio Grande do Sul, Porto Alegre, 2016.
- ASSIS, Machado. *Dom Casmurro* [recurso eletrônico]. Prefácio de Ana Maria Haddad Baptista. Brasília: Câmara dos Deputados, Edições Câmara, 2019. (Série prazer de ler, n.7 e-book). Disponível em: file:///C:/Users/Usu%C3%A9rio/Downloads/Dom_Casmurro_Assis_2ed.pdf. Acesso em: out. 2023.
- BOURDIEU, Pierre. *As regras da arte: gênese e estrutura do campo literário*. Trad. Maria Lucia Machado. São Paulo: Companhia das Letras, 1996.
- BOOTH, Wayne. *Retórica da ficção*. Trad. Maria Teresa H. Guerreiro. Lisboa: Arcádia, 1980.
- BUARQUE, Chico. *Leite derramado*. São Paulo: Companhia das Letras, 2009.
- BUARQUE, Chico. *Spilt milk*. Trad. Alison Entrekin. New York: Grove Press, 2012.
- GONÇALVES FILHO, Antonio. Livros de Chico e Hatoum são exemplos de simbiose literária. *Estadão*, São Paulo, 4/7/2009. Disponível em: <https://www.estadao.com.br/emails/livros-de-chico-e-hatoum-sao-exemplos-de-simbiose-literaria>. Acesso em: 9 out. 2023.
- HATOUM, Milton. *Órfãos do Eldorado*. São Paulo: Companhia das Letras, 2008.
- HATOUM, Milton. *Orphans of Eldorado*. Trad. John Gledson. Edinburgh: Canongate Books, 2010.
- PERRONE-MOISÉS, Leyla. O leite derramado de Matilde. *Tropicó*, 26 abr. 2009. Disponível em: <http://www2.uol.com.br/tropico>. Acesso em: 20 nov. 2023.
- RICOEUR, Paul. *A memória, a história, o esquecimento*. Trad. Alain François. São Paulo: Unicamp, 2007.
- RICOEUR, Paul. *Tempo e narrativa 3. O tempo narrado*. Trad. Claudia Berliner. São Paulo: Martins Fontes, 2010.
- SARMENTO, Rosemeri. Os percalços da memória em *Leite derramado*, de Chico Buarque. In: GOMES, Gínia Maria (Org.). *Narrativas contemporâneas: recortes críticos sobre literatura brasileira*. Porto Alegre: Libretos, 2012, p. 91-108.
- SCHWARZ, Roberto. *Martinha versus Lucrécia: ensaios e entrevistas*. São Paulo: Companhia das Letras, 2012.

“Iracema voou” para a América... e o Brasil?

[“Iracema voou” to the America... and the Brazil?]

Daniela Vieira dos Santos¹

Este artigo é uma versão modificada de um capítulo da minha tese de doutorado (SANTOS, 2014).

RESUMO • Por meio da análise de “Iracema voou”, procuro demonstrar como a canção coloca um ponto de vista crítico ao processo de imigração de brasileiros para os Estados Unidos em contexto de globalização e de crise econômica no país nos anos 1990. Tomo como hipótese que a matéria cantada de Chico Buarque redimensiona as perspectivas de Brasil como nação e de identidade nacional. • **PALAVRAS-CHAVE** • Globalização; imigração; identidade nacional. • **ABSTRACT**

• Through the analysis of “Iracema voou” I seek to demonstrate how the song places a critical point of view on the process of immigration of Brazilians to the United States in a context of globalization and economic crisis in the country in the 90’s. I take it as a hypothesis that the Chico Buarque’s song redimensions the perspectives of Brazil as a nation and national identity. • **KEYWORDS** • Globalization; immigration; national identity.

Recebido em 4 de março de 2024

Aprovado em 2 de julho de 2024

SANTOS, Daniela Vieira dos. “Iracema voou” para a América... e o Brasil?. *Rev. Inst. Estud. Bras.* (São Paulo), n. 88, 2024, e10701.



Seção: Dossiê

DOI: 10.11606/2316901X.n88.2024.e10701

¹ Universidade Estadual de Campinas (Unicamp, Campinas, SP, Brasil).

*Eu sonho um Brasil onde todo mundo tenha satisfeitas
as suas necessidades básicas [...]. A falta de
oportunidade de trabalhar, de estudar, de ter acesso à
saúde. É um país incompleto enquanto não resolver
isso. Enquanto não resolver a questão básica [...].
Também acho, e isso não é novidade, que a solução
para o Brasil tem que ser uma solução brasileira. A
gente não vai importar modelo nenhum [...]*
(HOLLANDA, 1989).

O álbum *As cidades*, lançado por Chico Buarque em 5 de novembro de 1998 pela gravadora RCA, foi produzido por Luiz Cláudio Ramos e Vinícius França; vigésimo quinto disco da carreira de Chico, ele apresenta 11 canções. “Iracema voou” é a segunda faixa presente em *As cidades*, com duração de dois minutos e 59 segundos. A canção narra partes da trajetória de Iracema, uma mulher cearense que emigrou para os Estados Unidos em busca de oportunidades para o bem-viver. Historicamente, “Iracema voou” objetiva-se em meio aos impasses, contradições e possibilidades advindas com a globalização², em um país que se esfacelava diante de grave crise econômica.

Talvez não seja novidade que a canção de Chico Buarque dialoga com o romance *Iracema*, do escritor José de Alencar, publicado em 1865. Na matéria do livro, *Iracema*, “a virgem dos olhos de mel”, é tomada pelos “encantos” do português colonizador Martim e migra (foge) junto com ele para o litoral do Brasil, abandonando a sua cultura e o seu povo Tabajara. Contudo, a indígena detentora do segredo da jurema morre

2 Há vasta bibliografia sobre globalização, processo que, grosso modo, inicia-se nos anos 1970 e se caracteriza pela constituição de novos fenômenos e pela reconfiguração de outros já existentes em âmbito nacional. Ampliam-se as interdependências nas esferas econômicas, políticas e culturais entre os países. O local e o global se interconectam, ainda que de maneira assimétrica (ORTIZ, 2009; JAMESON, 2001; IANNI, 1994). A discussão de que a globalização contribuiria para o declínio da nação é um falso problema. “A nação, longe de desaparecer, é reconfigurada em diversos de seus aspectos na situação de globalização [...]. Os símbolos nacionais se tornam ainda mais relevantes, mas inserem-se em um contexto que modifica o seu significado” (ORTIZ; MICHETTI; NICOLAU NETTO, 2023, p. 8).

deixando um filho, Moacir, fruto da relação com Martim. É significativo relembrar que o sentido etimológico da palavra Moacir é “filho da dor, do sofrimento”. Nessa direção, segundo Fischer (2004, p. 287), ao dar à luz ao seu filho, Iracema representa “a mulher brasileira que se sacrifica no encontro com o estrangeiro, este representando a novidade, a modernidade”. Mais do que isso, Iracema, cuja síntese da relação com o colonizador encontra-se em Moacir (“filho da dor”), é representativa da condição de colonização, dominação, imposição cultural e outras formas de violência, inclusive a sexual, que marcam a história dos povos originários em nosso país. Não se trata de sacrifício, mas de dominação colonial. Ela não se sacrifica, mas é sacrificada. Todavia, na interpretação de Fischer, do resultado desse encontro surge algo novo, ainda que marcado pela dor. Se Moacir significa sofrimento, Martim denota o descendente do deus da guerra (Marte): guerreiro, conquistador. Nesse triângulo, percebe-se que a “conquista” da América pelo colonizador resultou em sofrimento. Assim, se existe algo novo nesse encontro é o lado bárbaro do projeto ocidental de modernidade³.

É importante ressaltar que a personagem Iracema serviu de inspiração a outros compositores da música popular brasileira, como, por exemplo, Adoniran Barbosa (1956), com o samba homônimo, e, vale lembrar, da saudação de Caetano Veloso em *Tropicália* (1968)⁴. Além disso, a canção “Xingu disco” (1981), composta por Carlos Melo e Laert Sarrumor, integrantes do grupo Língua de Trapo, faz menção à indígena brasileira nos seguintes versos: “Xingu, Xingu, Xingu/ O índio já tomou/ E agora até trocou/ A Iracema pela Lady Zu”⁵. A “virgem dos lábios de mel” também recebeu destaque no filme *Iracema, uma transa amazônica* (1974), dirigido por Jorge Bodanzky e Orlando Senna, o qual foi lançado apenas em 1981 devido à censura ditatorial.

Já a Iracema materializada pelos versos de Chico Buarque possibilita o questionamento e o escrutínio do processo de “modernização à brasileira” na globalização e mundialização⁶. Desse modo, este ensaio visa demonstrar como “Iracema voou” registra parte do fenômeno migratório de brasileiros para os Estados Unidos durante a década de 1990 e, ainda, revela mudanças do sentido de Brasil como nação e de identidade nacional quando colocamos em paralelo a Iracema de fins do

3 Parte-se do pressuposto de que modernidade e colonialismo são categorias correspondentes que marcam experiências sociais de classe, gênero, raça, etnia, sexualidade, dentre outras. Sobre o assunto conferir, por exemplo: Quijano (2005); Chakrabarty (2000); Mignolo; Pinto (2015).

4 O samba de Adoniran Barbosa, também interpretado por Clara Nunes, pode ser acessado no YouTube (ADONIRAN, s. d.) O trecho de “Tropicália” (VELOSO, 1968) que saúda Iracema e se justapõe à praia de Ipanema é o seguinte: “Viva Iracema, ma, ma/ Viva Ipanema, ma, ma, ma, ma/Viva Iracema, ma, ma/ Viva Ipanema, ma, ma, ma, ma”, também disponível no YouTube (TROPICÁLIA, s. d.).

5 Lady Zu, nome artístico de Zuleide Santos Silva, é representativa da soul music no país, sendo considerada a rainha das discotecas.

6 A mundialização, entendida como “processo e totalidade”, visa compreender os impactos da globalização na esfera cultural. Segundo Ortiz (2000, p. 31), inspirando-se no conceito de fato social total de Marcel Mauss, “o processo de mundialização é um fenômeno social total que permeia o conjunto das manifestações culturais. Para existir, ele deve se localizar, enraizar-se nas práticas cotidianas dos homens, sem o que seria uma expressão abstrata das relações sociais”.

século XX que voa para a América em contexto neoliberal e globalizado, e a Iracema do século XIX em situação de dominação colonial dos portugueses.

Segue a letra de “Iracema voou”:

Iracema voou
Para a América
Leva roupa de lã
E anda lépida
Vê um filme de quando em vez
Não domina o idioma inglês
Lava chão numa casa de chá
Tem saído ao luar
Com um mímico
Ambiciona estudar
Canto lírico
Não dá mole pra polícia
Se puder, vai ficando por lá
Tem saudade do Ceará
Mas não muita
Uns dias, afoita
Me liga a cobrar
É Iracema da América.

Do ponto de vista musical, trata-se de uma balada cuja instrumentação está composta de violões, piano, baixo, bateria e cordas friccionadas (violinos, viola e violoncelo). Os arranjos foram produzidos por Luiz Claudio Ramos, que na primeira seção da música divide o violão com Chico Buarque. Aliás, a introdução, com pouca atividade rítmica dos dois violões, corrobora o tom lamentoso de quem narra⁷. Do ponto de vista da letra, pouco sabemos da personagem, e o que se sabe – apenas pelas palavras do narrador – é que:

- 1) Iracema imigrou para os Estados Unidos, chegando de avião e levando roupas de frio (lã);
- 2) frequenta às vezes o cinema, embora não fale inglês;
- 3) trabalha limpando o chão numa casa que comercializa chá;
- 4) se relaciona com um mímico;
- 5) deseja estudar canto lírico;
- 6) está ilegal nos EUA;
- 7) sente ligeira saudade do estado do Ceará;
- 8) se comunica ligando a cobrar ao narrador quando está “afoita”.

O adjetivo “afoita” traz ambiguidade à personalidade de Iracema, pois pode denotar alguém destemido e, igualmente, carrega o sentido de uma pessoa ansiosa,

7 Agradeço a leitura crítica e as sugestões da análise propriamente musical do ensaio a Adelcio Camilo Machado. Também sou grata a Marcia Tosta Dias pela leitura minuciosa e encorajadora.

que tem pressa. O segundo sentido dialoga com outra caracterização da sua personalidade: “lépida”, que, além de apressada, pode denotar uma pessoa alegre e extrovertida. Já o narrador da canção poderia ser ex-namorado de Iracema, um amigo querido, um parente, enfim, não se sabe qual a relação da personagem central com aquele que nos fala sobre ela. A única certeza é que se trata de alguém próximo o suficiente para que ela ligue algumas vezes a cobrar. Embora a canção condense poucas informações sobre Iracema, pode-se trilhar algumas pistas.

Iracema, cearense, ou que viveu no Ceará, não se insere na classe média ou classe média alta brasileira que migrou para os Estados Unidos; o fato de não dominar o inglês poderia ser um indicativo da sua condição de classe, uma vez que entre as décadas de 1960 e 1980 houve expansão significativa dos cursos de inglês no país (MARQUES, 2021, p. 6). Contudo, ela apresenta desejos que se aproximam do gosto da classe média: gosta de filmes e pretende estudar canto lírico. Por outro lado, a cilada dessa interpretação é que Iracema, justamente por incorporar esses desejos, pode estar afetada pelos sonhos vendidos pela indústria cultural estadunidense – o consumo de cinema hollywoodiano, os musicais da Broadway etc. Ou seja, ir ao cinema algumas vezes e gostar de música erudita não lhe garante posição social entre os estratos médios e altos. O emprego subalterno e, em especial, o não domínio do inglês são marcas fortes de classe que, no entanto, não confirmam que no Brasil ela tivesse emprego subalternizado tal como nos Estados Unidos. Mas algo é certo na matéria cantada: Iracema não pretende voltar ao Ceará. Essa afirmação demonstra como as aspirações da personagem não se encontram mais em seu país de origem. A incorporação da América (EUA) condensa-se não apenas em sua subjetividade, porém, está marcada em seu nome. Segundo José Miguel Wisnik e Guilherme Wisnik:

Nos seus telefonemas afoitos, Iracema acaba por dizer, sem saber, algo que o narrador da canção, seu interlocutor virtual, talvez saiba, sem dizer, deixando-nos suspensos nesse sutilíssimo entrelugar lírico e irônico: onde quer que ela esteja, inclusive na “América” que ela tenta “fazer”, a América é ela, embaralhada nas letras de seu nome, não por alegoria, mas pelo acaso infeliz e feliz que guarda a pérola secreta do anagrama nas curvas de seu destino improvável, entre as perdas e promessas da memória ancestral e do seu ostracismo. [...] Iracema é aí o nome singular de uma pessoa-*persona* ao mesmo tempo que o nome coletivo e popular [...]. (WISNIK; WISNIK, 2004, p. 252).

A essa interpretação dos autores é possível acrescentar que a falta da vírgula no último verso da canção após o nome Iracema nos faz pressupor que não se trata apenas de uma mulher que está vivendo na América (EUA), mas é “– Iracema da América”⁸. A configuração do seu novo espaço social e agora também da sua identidade internaliza-se duplamente: como nome (Iracema é anagrama de América)

8 Para essa observação eu agradeço o diálogo com Walter Garcia.

e sobrenome (da América)⁹. Ademais, esse verso é expresso por Iracema quando ela telefona a cobrar ao narrador. Isso é bastante significativo pois revela a maneira como a personagem da canção quer ser reconhecida, quer se afirmar e imprime um traço dramático a uma canção predominantemente épica¹⁰. Se na maior parte de “Iracema voou” o gênero épico é predominante, dada a enunciação do narrador, nesse último verso sobressai a voz da própria Iracema. Esse recurso artístico materializa a ligação entre ela e o narrador e soma-se aos versos anteriores, “Uns dias, afoita/ Me liga a cobrar”, trazendo maior concretude à interlocução entre eles. Por fim, isso diz muito sobre o lugar dos Estados Unidos nos desejos e realizações da personagem, tanto que “se puder, vai ficando por lá”. E revela o não lugar que ela encontra no Brasil. Contudo, a sua permanência na América é instável.

A canção é repetida duas vezes: se na primeira seção a entonação do narrador está mais contida, percebe-se a mudança de clima na música ao cantar a palavra América. Mesmo que de forma comedida, a intervenção de outros instrumentos sugere algo que voou, porém, traz uma perspectiva ambígua de abertura, de possibilidades. Nessa condição, ao se repetir, a música, embora desacelerada, ganha um sentido diferente pelo arranjo e pela entrada mais acentuada das cordas friccionadas. Ao entoar o desejo da imigrante de “estudar canto lírico”, a intervenção das cordas friccionadas dialoga com o desejo de Iracema, ou seja, há correspondência nessa passagem com o “canto lírico”. Porque tanto o canto lírico quanto as cordas friccionadas relacionam-se com a música de concerto europeia. Portanto, a passagem das cordas friccionadas, simultânea à menção ao canto lírico, pode ser interpretada como uma representação sonora da própria letra. Também é necessário sinalizar que desde o início da segunda

9 O historiador Afrânio Peixoto lançou em 1929 a hipótese, aceita entre os críticos, de que Iracema seria um anagrama de América, tornando-se consenso entre os analistas da obra de Alencar o quanto o livro representa a subjugação dos indígenas (da América) à cultura europeia, à dominação do colonizador. Além disso, o fruto dessa submissão (Moacir) legitima-se pelo sofrimento. Deve-se lembrar de que, no contexto em que Alencar escreveu o romance, o país já tinha conquistado a sua independência de Portugal, e buscava se constituir como uma nação forte, mas sob o regime escravocrata. O indígena foi eleito como o verdadeiro representante da identidade nacional brasileira. Por meio desse raciocínio, mais do que a submissão e aculturação dos indígenas pelos europeus, Iracema também subscreve a submissão brasileira à Europa. Ademais, o romance registra a grande empreitada de fortalecimento da nação brasileira e de constituição da chamada “identidade nacional”.

10 Para a análise da teoria dos gêneros me apoio em Anatol Rosenfeld (2000), segundo o qual, no gênero lírico, ocorre a predominância do sujeito. A sua relação com o mundo (objeto) baseia-se em suas emoções, sentimentos. A representação do mundo exterior pauta-se pelo eu lírico, é projeção do seu estado emocional, passional, prevalecendo “a fusão da alma que canta com o mundo, não havendo distância entre sujeito e objeto” (ROSENFELD, 2000, p. 23). Já no épico ocorre certo equilíbrio entre sujeito e o mundo exterior. “O mundo objetivo [...] emancipa-se em larga medida da subjetividade do narrador” (ROSENFELD, 2000, p. 24). As canções de protesto geralmente filiam-se a uma narrativa épica. Por sua vez, no gênero dramático a “oposição sujeito-objeto” desaparece. Contudo, ao contrário da lírica, aqui é o mundo (a realidade exterior) que ganha autonomia, “emancipado do narrador e da interferência de qualquer sujeito, quer épico, quer lírico” (ROSENFELD, 2000, p. 27). Não existe a mediação de um narrador, mas a história decorre a partir das ações e diálogo entre os personagens.

seção de “Iracema voou” é o piano quem faz as intervenções no repouso da voz. Com isso, a proeminência das cordas friccionadas ao final da frase “canto lírico” consiste, ainda que sutilmente, em certo estranhamento para a canção, denotando como o desejo de Iracema de estudar canto lírico nos Estados Unidos também lhe é estranho ou, talvez, impossível. Assim, tal intervenção, que contradiz a possibilidade de concretização dos anseios de Iracema, nos informa como a posição de classe da personagem no Brasil não advém dos estratos médios ou altos, pois, se houvesse recursos familiares ou próprios, ela poderia estudar canto lírico no exterior. Todavia, a maior intervenção das cordas friccionadas, embora dialogue com o desejo da personagem da canção, reforça simbolicamente que isso não passa de um sonho.

A partir da situação de globalização e mundialização que objetiva a matéria cantada e possibilita a Iracema emigrar via aérea e fazer ligações ao país de origem a cobrar, podemos interpretar como a personagem expressa mudanças do sentido de Brasil como nação e de identidade nacional, diferente da Iracema do século XIX protagonista do romance de José de Alencar.

Se ao final do século XIX a *Iracema* de José de Alencar endossou questões como a relação de dominação existente entre centro e periferia, a busca de fortalecimento da nação, bem como o encontro daquilo que nos diferencia da Europa e que nos daria unidade, a personagem da canção de Chico Buarque, embora seja fruto desse processo, coloca tais problemáticas em outra perspectiva. Enquanto a “modernidade” (Martim) foi à caça da Iracema de José de Alencar, a Iracema de Chico Buarque, segundo Fischer (2004), não esperou e quis ir ao encontro dela. No entanto, a Iracema do “fim de século” XX já estava inserida na modernidade, pois o Brasil estava integrado à economia global, aliás, sempre esteve, desde o capitalismo mercantil. Iracema “voa” não para se encontrar com a modernidade já consolidada dos países centrais, tal como a avaliação de Fischer sugere, mas para se colocar como muitos daqueles que, desajustados e subalternizados dentro desse processo histórico, recebem dele “a parte que lhes cabe”, isto é: a precarização do trabalho, a ideologia de que todos podem consumir e são livres em suas decisões, dentre muitas outras consequências do capitalismo tardio.

A Iracema do século XIX abandonou a sua origem e a sua cultura por Martim e morreu sozinha, já a Iracema do século XX agiu por conta própria, com mais “liberdade” para deixar o seu país. Liberdade essa que se orienta na ideologia do neoliberalismo^{II}. A modernidade/colonialidade representada por Martim distingue-se da modernidade com a qual a nova Iracema se deparou nos Estados Unidos. Ao contrário da suposta busca pela modernidade, a Iracema do século XX já se encontrava inserida nela, entretanto, na parte periférica do processo. Em vista dessa condição, a personagem da canção de Chico foi ao encontro da nova lógica global do capitalismo nos EUA, pois a inserção/posição do Brasil nessa nova ordem não trazia correspondência aos seus anseios. Contudo, mesmo na América, a personagem, cujo nome carrega em si a tradição, “lava chão numa casa de chá”.

Logo, a canção de Chico Buarque traz camadas de sentido críticas à discussão

II A discussão sobre neoliberalismo é ampla e complexa. Para essa afirmação sintética do parágrafo tomo como referências: Dardot; Laval (2017); Arantes (2004); Schwarz (1999); Jameson (1985).

realizada pelo escritor do século XIX e as redefine. O sentido de Brasil, de povo brasileiro e de identidade nacional assume novas dimensões, tanto do ponto de vista do espaço social quanto do ponto de vista cultural e político. Nas palavras de Rubelise da Cunha:

Vemos a protagonista de Iracema situada no contexto do século XX. Da idealizada “virgem dos olhos de mel”, que representava toda a pureza associada à terra virgem, desejosa da civilização trazida pelo português, chegamos à condição da mulher de ascendência indígena no Brasil contemporâneo. (CUNHA, 2007, p. 10).

A canção não nos indica a ascendência indígena da Iracema de Chico, ainda que a alusão ao romance de Alencar possa pressupor essa possibilidade. Mas na matéria cantada isso não aparece. Portanto, o foco não se restringe à mulher de ascendência indígena, mas encontra solo nos imigrantes brasileiros assim como na nova posição geopolítica do Brasil como nação em situação de globalização. Também sobressai na canção a busca de dignidade humana sob o “amparo” de outra nação – e nisso se encontra parte da perspectiva ideológica que a canção informa. Não se coloca a intenção de fortalecimento do país, criação de uma identidade nacional ou a aposta na miscigenação, mas o desejo de consolidação/realização material e individual fora das fronteiras da nação, a qual se encontrava em grave crise econômica. A Iracema de fins do século XX, como veremos, deixa de ser “estrangeira em seu próprio país” para se tornar “ilegal na legitimidade”.

Nesse sentido, o cerne da canção preserva questões que podem ser elaboradas a partir do romance de Alencar, como, por exemplo, a assimetria entre centro-periferia. Contudo, esse centro já não está na Europa. Além do mais, a ideia de fortalecimento da nação e de constituição de uma identidade nacional, como já dito, também não é prioridade nessa agenda. Com a emergência da globalização demarcaram-se os limites do Estado-Nação, ao contrário do século XIX que pode ser considerado o século de constituição das “comunidades imaginadas”. Mas ambas as Iracemas estão sob domínio colonial: a primeira sob o evidente jugo da colonização portuguesa, e a segunda sob o domínio estadunidense, que, no entanto, é representado como possibilidades às suas realizações, e nisso encontra-se o caráter ideológico da narrativa. Entende-se, em consequência, por que a imigrante até sente saudades do Ceará, mas não pretende voltar ao país.

A saudade rarefeita do Ceará sentida por Iracema é tema presente entre aqueles que migram para o exterior. De acordo com a pesquisa de campo realizada por Gláucia de Oliveira Assis em 1994, cujo objetivo foi o de mapear o surgimento de uma comunidade brasileira nos Estados Unidos, o tema da saudade foi notável nos depoimentos e nas cartas dos imigrantes. Não obstante, esse sentimento tornava-se conflituoso quando os entrevistados relatavam a situação econômica brasileira. Nas palavras de Gláucia Assis:

As cartas e depoimentos dos imigrantes revelam como a saudade é um sentimento que acompanha o dia a dia do emigrante. Por outro lado, quando falam do Brasil, os relatos evidenciam sentimentos ambíguos ou controversos, expressando vergonha quando as notícias e imagens do país no exterior apontam para a crise econômica, a corrupção ou a violência; e orgulho, ou até ufanismo, quando os símbolos associados são o carnaval, o futebol e a alegria do povo brasileiro. (ASSIS, 2001, p. 205).

Além disso características do chamado “jeitinho brasileiro” também podem ser observadas em Iracema, pois mesmo ilegal no país ela consegue burlar a fiscalização policial e “vai ficando por lá” em busca de autorrealização. Na análise de Teresa Sales (apud Assis, 2001, p. 208), a condição clandestina dos imigrantes brasileiros é legitimada no cotidiano da sua vivência, e não constitui em impedimento “para a sua permanência enquanto trabalhador imigrante, contribuindo, inclusive, para uma permanência mais longa” no país; a isso ela denomina de “legitimidade na clandestinidade”, situação na qual podemos inserir Iracema. Às vezes tomada pela pressa (lépida), pois 1) sente frio naquela terra, a roupa de lã não a protege da temperatura baixa; 2) não pode “dar mole” para a polícia; 3) vive atarefada, tanto por conta do emprego subalternizado, quanto porque, se tem uma folga, quer aproveitar indo ao cinema, namorando etc. E igualmente pela ansiedade (afoita), pois: 1) está ilegal; 2) não domina o idioma e, por isso, tem poucas chances de socialização; 3) deseja estudar canto lírico. Iracema se comunica ligando a cobrar para o Brasil, o que pode sugerir, em conjunto com o que foi dito acima, o quanto a sua situação econômica estava ruim.

Merece destaque o fato de que Iracema apenas se coloca na história como “sujeito” pela discagem direta internacional (ligação DDI) quando se identifica ao fim da canção: “É Iracema da América”. Ao contrário, por exemplo, do protagonista da canção “Bye bye, Brasil” (1980), de *tipo aventureiro*, que, embora utilize o orelhão como meio de comunicação, tem o domínio da narrativa¹². Já em “Iracema voou” a personagem não narra a si própria, e nem mesmo o domínio da língua inglesa ela detém, tal a sua condição de subalternização. Os versos descrevem a posição e as relações de Iracema nos Estados Unidos:

Não domina o idioma inglês
Lava chão numa casa de chá
Tem saído ao luar
Com um mímico

Ora, uma estrangeira que não fala inglês, tem um trabalho precarizado, e se relaciona com um mímico, ou seja, com uma pessoa que se comunica por gestos e não por palavras. Esse verso é ambivalente, beleza e tristeza o formalizam, além de certa comicidade.

Numa leitura que considera as desigualdades de gênero, Maria Rita de Souza Silva (2008, p. 99) observa que embora a canção retrate a coragem feminina e a determinação para conquistar o seu sonho, “ainda que utópico”, Iracema ganha voz somente na última estrofe; a autora conclui a “fala restrita” das mulheres “seja qual

12 A análise de “Bye b, Brasil” pode ser conferida em Santos (2014). Inspirei-me com as devidas proporções no tipo ideal de “aventureiro” exposto na análise de Sérgio Buarque de Holanda em Raízes do Brasil, o qual demonstra como mediante esse ethos os portugueses iniciaram as empreitadas de colonização, além de deixar como herança à nossa vida nacional “o gosto da aventura”. A ética da aventura ao contrário da ética do trabalhador “[...] ignora as fronteiras. No mundo tudo se apresenta a ele em generosa amplitude e, onde quer que se erija um obstáculo a seus propósitos ambiciosos, sabe transformar esses obstáculos em trampolim. Vive dos espaços ilimitados, dos projetos vastos, dos horizontes distantes” (HOLANDA, 2003, p. 44).

for a ‘América’ à qual pertencem” (SILVA, 2008, p. 99). Mas, para além dessa questão, o não lugar de sujeito daquela que dá nome e sobrenome à canção, pois só fala em primeira pessoa no último verso, também demonstra a sua condição vulnerabilizada.

Cruzam-se em Iracema distintas formas de opressão: gênero, classe e território. A personagem não é mais do Brasil ou do estado do Ceará, porém da América – a qual se coloca como sinônimo dos Estados Unidos, conforme já exposto. Sem querer forçar o argumento, talvez se possa dizer que os rumos tomados por “Iracema voou”, além de atualizarem questões como identidade nacional e a do imigrante, apontam com sutileza para a soberania estadunidense não apenas do ponto de vista econômico, mas, sobretudo, cultural e ideológico, características que se misturam no capitalismo tardio.

Ora, segundo a reflexão de Fredric Jameson (2002, p. 46), o debate sobre a globalização apresenta uma “dimensão dupla”, a econômica e a cultural. Se iluminarmos a primeira dimensão o “conceito torna-se mais sombrio” e desaparece a “autossuficiência nacional” em prol de uma “integração forçada de nações do mundo inteiro à nova divisão global do trabalho” (JAMESON, 2002, p. 46). E com relação à hegemonia estadunidense, que na matéria da canção captura Iracema em sua identidade (nome e sobrenome), as reflexões de Jameson podem embasar o argumento. Em seus termos:

[...] Na nova cultura global não há novos pontos de partida, as outras línguas nunca vão igualar o inglês em sua função global, mesmo que se façam esforços sistemáticos para tal; do mesmo modo, as indústrias locais de entretenimento dificilmente irão suplantar Hollywood com uma forma global bem-sucedida no mundo inteiro, em especial devido ao fato de que o próprio sistema americano incorpora elementos exóticos do estrangeiro, um pouco de cultura samurai, outro de música sul-africana, o cinema de John Woo, comida tailandesa, e assim por diante. (JAMESON, 2002, p. 55).

Na contramão da matéria histórica apresentada em “Pedro pedreiro” (BUARQUE, 1966), que retrata a condição do migrante nordestino para o sudeste do Brasil, – questão em pauta no país e longamente debatida por intelectuais e também retratada nas produções culturais a partir de meados da década de 1950 (SANTOS, 2014) –, bem como na citada “Bye bye, Brasil”, em que o “sul” vai buscar as “oportunidades” no norte do país, o tema entoadado na canção de 1998 demonstra os rumos, por assim dizer, do problema dos imigrantes em contexto globalizado. Parece não haver perspectivas para a migração local em busca de trabalho, a desilusão com a condição nacional faz com que o brasileiro busque realizações fora das fronteiras da nação.

Segundo Franklin Goza (1992), data de 1954 o primeiro registro de um imigrante brasileiro para os EUA; entretanto, foi somente nos anos 1980 que os índices migratórios aumentaram significativamente entre homens migrantes, enquanto na década de 1990 observa-se a ida de mulheres, além do aumento do número de vistos do tipo não imigrante concedido pelo país. Isso colocou o Brasil em quarto lugar “no ranking de imigração, e o aumento total de brasileiros que deixaram o país nesse período foi de quase 100 mil” (SANTOS, 2014, p. 330)¹³. Como se sabe, com a crise

13 Sobre esses dados ver o relatório Brasileiros no mundo: diretório das comunidades brasileiras no exterior 2009.

econômica brasileira a partir da década de 1980, houve altos índices de brasileiros que deixaram o país e emigraram para os Estados Unidos. Sobretudo, os moradores da cidade mineira de Governador Valadares. A maioria deles (82,7%), conforme Sueli Siqueira (2007), residia nos Estados Unidos por 3 a 10 anos e trabalhava em lanchonetes, com faxina e na construção civil, ou seja, precárias condições de trabalho por estarem na ilegalidade. Esses imigrantes usavam *security* falso e trabalhavam em mais de um emprego, totalizando uma carga diária média de 9 a 12 horas de trabalho, com folga apenas uma vez por semana; ademais, 33,5% obtiveram o primeiro emprego com a ajuda de amigos e familiares que já residiam por lá.

Nessa conjuntura se insere a Iracema do século XX retratada por Chico Buarque, em cujas canções “a grande história vem sempre repassada pelas pequenas experiências, essas por sua vez reveladoras da vida coletiva de um modo inesperado” (WISNIK; WISNIK, 2004, p. 245). Mas para Chico, referindo-se ao tipo de migrante que conheceu no exterior, o brasileiro é um tipo “*sui generis*” pois de classe média. Em suas palavras:

Esses eram de uma família de comerciantes bem instalada no interior de Minas, e de repente não têm nenhuma perspectiva profissional ou pessoal. De repente, aquilo é uma aventura. Foram para a Espanha, depois para a Itália, e acabaram se estabelecendo em Paris, e fazem esses serviços, às vezes clandestinos. Garotada assim, amigos de filhas minhas [...]. Vão para lá ou para os Estados Unidos, e vão pegar no serviço pesado. Lavar chão, como essa Iracema que voou pra América, ou são garçons, coisas que não fariam aqui no Brasil vão fazer lá fora. É curioso, porque o brasileiro pobre mesmo não emigra. Não existe isso, eles não sabem o que é um passaporte. (BUARQUE, 1998b).

Na análise de Maria Rita de Souza Silva, “Iracema voou” “é uma crítica, ou melhor, uma paródia do retrato social da nação brasileira, que diante de tantas instabilidades financeiras, aliada à falta de perspectiva de uma vida melhor, considera muitas vezes como única solução a imigração” (SILVA, 2008, p. 98). Ao contrário do que afirma Silva, de que a canção realiza uma paródia, “Iracema voou” estrutura-se como uma alegoria melancólica dos brasileiros imigrantes da década de 1990 e, igualmente, da posição do Brasil diante do impacto e das consequências da globalização e do neoliberalismo. Essa canção alude não somente aos imigrantes brasileiros, por meio da experiência de Iracema, mas ao modo como o país foi se estruturando no final do século XX.

Segundo Milton Santos (2013, p. 19-20), a “globalização como fábula” encontra-se no discurso daqueles para quem:

[...] um mercado avassalador dito global é apresentado como capaz de homogeneizar o planeta quando, na verdade, as diferenças locais são aprofundadas. Há uma busca de uniformidade [...], mas o mundo se torna menos unido, tornando mais distante o sonho de uma cidadania verdadeiramente universal. Enquanto isso, o culto ao consumo é estimulado. (SANTOS, 2013, p. 19-20).

Já a “globalização como perversidade” registra o aumento do desemprego e da pobreza, a queda dos salários médios, a fome e a falta de moradia generalizadas

pelo mundo. E, por fim, a “globalização como possibilidade” sustenta-se pela utopia da “construção de um outro mundo, mediante uma globalização mais humana” (SANTOS, 2013, p. 19-20). Na matéria da canção, essa ambivalência encontra-se nos seguintes versos: em “vê um filme de quando em vez/ não domina o idioma inglês/ lava chão numa casa de chá”, temos a “globalização como perversidade”; já a “globalização como possibilidade”, do ponto de vista da Iracema, ainda que contado pelo narrador, nos trechos: “Iracema voou para a América”; “Tem saído ao luar/ com um mímico/ ambiciona estudar canto lírico/ não dá mole pra polícia/ se puder vai ficando por lá”; “É Iracema da América”.

Pela análise da canção, percebe-se que Chico Buarque toma por referência um romancista nacionalista do século XIX cujas obras representaram uma visão romantizada do indígena, para expressar uma situação nada romântica em contexto de globalização: precarização do trabalho (“Lava chão numa casa de chá”), ilegalidade (“não dá mole pra polícia, se puder, vai ficando por lá”), ignorância do idioma local (“não domina o idioma inglês”). Na mesma chave colocada por José Miguel Wisnik e Guilherme Wisnik, Fischer (2004, p. 294) considera que muitas das canções de Chico Buarque concentram “enormes narrações brevíssimas”. A matéria histórica de “Iracema voou” é uma dessas canções, pois possibilita análise crítica, ainda que com sutileza e ironia, da posição do Brasil no mundo contemporâneo e, em especial, da ação de brasileiros diante de condição vulnerável e/ou insatisfação com o país. A América que a personagem da canção representa e incorpora, sem “projeto coletivo de vida material” (SCHWARZ, 1999, p.162), voou sozinha para a América que detém a hegemonia do processo do capital.

E o Brasil? Embora com sentidos sociais e contextos distintos, a dialética de um país em transformação sociopolítica e cultural encontra-se igualmente nas canções “A banda” e “Bye bye, Brasil” (SANTOS, 2014). “Iracema voou” desmistifica a perspectiva de formação nacional na medida em que Iracema, mesmo com saudades do estado do Ceará, “mas não muita”, prefere vivenciar a possibilidade de concretização dos seus sonhos em outra nação. Há certo desprezo pelo Brasil, contudo, é para alguém do país que ela liga “afoita” e reitera a sua nova identidade: “É Iracema da América”.

SOBRE A AUTORA

DANIELA VIEIRA DOS SANTOS é pesquisadora colaboradora do Centro de Estudos de Migrações Internacionais da Universidade Estadual de Campinas (Cemi/Unicamp), coordenadora da linha de pesquisa Hip Hop em Trânsito do Cemi e diretora, em parceria, da coleção de livros Hip Hop em Perspectiva, da editora Perspectiva.
santos.danielavieira@gmail.com
<https://orcid.org/0000-0003-4202-6084>

REFERÊNCIAS

- ADONIRAN Barbosa. Iracema. Disponível em: <https://www.youtube.com/watch?v=ZOIx8p9hbN8>. Acesso em: 10 jan. 2024.
- ALENCAR, José de. (1865). *Iracema*. São Paulo: Penguin/Companhia das Letras, 2016.
- ARANTES, Paulo Eduardo. A fratura brasileira do mundo: visões do laboratório brasileiro da mundialização. In: ARANTES, Paulo Eduardo. *Zero à esquerda*. São Paulo: Conrad Livros, 2004, p. 25-77. (Coleção Baderna).
- ASSIS, Glaucia de Oliveira. Emigrantes brasileiros para os EUA e a (re)construção da identidade étnica. In: TORRES, Sonia (Ed.) *Raízes e rumos: perspectivas interdisciplinares em estudos americanos*. Rio de Janeiro: Editora 7 Letras, 2001, p. 199-211.
- BARBOSA, Adoniran. (1956). Iracema. Intérpretes: Adoniran Barbosa e Clara Nunes. In: BARBOSA, Adoniran. *Adoniran Barbosa e convidados*. Rio de Janeiro: EMI, 1975. Faixa II.
- BUARQUE, Chico. Bye bye, Brasil. In: BUARQUE, Chico. *Vida*. Philips/Polygram, CD 518 218-2, 1980.
- BUARQUE, Chico. Semana Chico Buarque. Entrevista à Rádio Eldorado. Por Geraldo Leite. Textos – Entrevistas, 1989. Disponível em: <http://www.chicobuarque.com.br/textos>. Acesso em: 10 fev. 2024.
- BUARQUE, Chico. (1980). Bye bye, Brasil. In: BUARQUE, Chico. *Vida*. Philips/Polygram, CD 518 218-2, 1993.
- BUARQUE, Chico. (1966). A banda. In: BUARQUE, Chico. *Chico Buarque de Hollanda*. RGE, CD, 1997a.
- BUARQUE, Chico. (1966). Pedro Pedreiro. In: BUARQUE, Chico. *Chico Buarque de Hollanda*. RGE, CD, 1997b.
- BUARQUE, Chico. *As cidades*. BMG/RCA, CD 7432183233-2, 1998a.
- BUARQUE, Chico. Entrevista a *Meus caros amigos*. Entrevistadores: Ana Miranda, Regina Echeverria, Plínio Marcos, José Arbex Jr., Carlos Tranjan, Marco Frenette, Jhonny, Walter Firmo, Sérgio de Souza. Textos – Entrevistas, 1998b. Disponível em: <http://www.chicobuarque.com.br/textos>. Acesso em: 10 fev. 2024.
- BRASILEIROS no mundo: diretório das comunidades brasileiras no exterior, Brasília: Fundação Alexandre de Gusmão, 2009.
- CHAKRABARTY, Dipesh. *Provincializing Europe: postcolonial thought and historical difference*. Princeton: Princeton University Press, 2000.
- COUTO, Fernando Marcílio Lopes. *Chico Buarque: música, povo e Brasil*. 2007. 163f. Dissertação (Mestrado em Teoria Literária). Instituto de Estudos da Linguagem, Universidade Estadual de Campinas, 2007.
- CUNHA, Rubelise da. O outro lado do espelho: a representação contemporânea do indígena no Brasil. In: SANTOS, Eloína Prati dos; CUNHA, Rubelise da (Org.). *Perspectivas da literatura ameríndia no Brasil, Estados Unidos e Canadá* 2. v. 2. Rio Grande: NEC-FURG, 2007, p. 1-32.
- FISCHER, Luís Augusto. A Iracema de Chico. In: FERNANDES, Rinaldo de (Org.) *Chico Buarque do Brasil*. Rio de Janeiro, Garamond/Fundação Biblioteca Nacional, 2004, p. 285-296.
- GOZA, Franklin. A imigração brasileira na América do Norte. *Revista Brasileira de Estudos Populacionais*, Campinas, v. 9, n. 1, 1992, p. 65-82. Disponível em: <https://rebeb.org.br/revista/article/view/515>. Acesso em: 10 fev. de 2024.
- GOMES, Paulo Emílio Sales. *Cinema: trajetória no subdesenvolvimento*. Rio de Janeiro: Paz e Terra, 2001.
- HALL, Stuart. *A identidade cultural na pós-modernidade*. Rio de Janeiro, DP&A Editora, 2005.
- HOLLANDA, Chico Buarque. Disponível em: <http://www.chicobuarque.com.br>. Acesso em: 10 fev. de 2024.
- HOLLANDA, Sérgio Buarque. *Raízes do Brasil*. São Paulo: Companhia das Letras, 2003.
- IANNI, Otávio. Globalização: novo paradigma das ciências sociais. *Estudos Avançados*, USP, São Paulo, v. 8, n. 21, 1994, p. 147-163. <https://doi.org/10.1590/S0103-40141994000200009>.
- IRACEMA, uma transa amazônica. Direção: Jorge Bodanzky; Orlando Senna. Brasil/Alemanha Ocidental, 1974. (91 min.).

- JAMESON, Fredric. Pós-modernidade e sociedade de consumo. Tradução de Vinícius Dantas. *Novos Estudos Cebrap*, São Paulo, n. 12, jun. 1985, p. 16-26. Disponível em: <https://novosestudios.com.br/produto/edicao-12>. Acesso em: 10 fev. de 2024.
- JAMESON, Fredric. Notas sobre a globalização como questão filosófica. In: JAMESON, Fredric. *A cultura do dinheiro: ensaios sobre a globalização*. Trad. Maria Elisa Cevasco. Petrópolis: Vozes, 2002, p. 43-72.
- MARQUES, Welisson. Aspectos históricos do ensino de língua inglesa no Brasil: uma análise discursiva do sujeito na publicidade audiovisual de cursos de idiomas. *Alfa*, São Paulo, v. 65, e8277, 2021. <https://doi.org/10.1590/1981-5794-e8277>.
- MELO, Carlos; SARRUMOR, Laert. Xingu disco. In: Língua de Trapo. *Língua de Trapo*. São Paulo: Lira Paulistana, 1982. 1 LP. Faixa 6.
- MENESES, Adélia Bezerra de. *Figuras do feminino na canção de Chico Buarque*. 2. ed. São Paulo: Ateliê, 2001.
- MIGNOLO, Walter; PINTO, Júlio Roberto. A modernidade é um fato universal? Reemergência, desocialização e opção decolonial. *Civitas*, Porto Alegre, v. 15, n. 3, 2015, p. 381-402. <https://doi.org/10.15448/1984-7289.2015.3.20580>
- ORTIZ, Renato. Diversidade cultural e cosmopolitismo. *Lua Nova: Revista de Cultura e Política*, v. 47, ago. 1999. <https://doi.org/10.1590/S0102-64451999000200005>.
- ORTIZ, Renato. *Mundialização e cultura*. São Paulo: Brasiliense, 2000.
- ORTIZ, Renato. Globalização: notas sobre um debate. *Sociedade e Estado*, v. 24, n. 1, 2009. <https://doi.org/10.1590/S0102-69922009000100010>.
- ORTIZ, Renato; MICHETTI, Miqueli; NICOLAU NETTO, Michel. *Distinção e globalização*. Belo Horizonte: Fino Traço, 2023.
- QUIJANO, Anibal. Colonialidade do poder, eurocentrismo e América Latina. In: LANDER, Edgardo (Org.). *A colonialidade do saber: eurocentrismo e ciências sociais. Perspectivas latino-americanas*. Buenos Aires: Clacso, 2005, p. 117-142. (Colección Sur Sur).
- RIBEIRO NETO, Amador. As cidades. In: FERNANDES, Rinaldo de (Org.). *Chico Buarque do Brasil*. Rio de Janeiro: Garamond/Fundação Biblioteca Nacional, 2004, p. 167-183.
- ROSENFELD, Anatol. A teoria dos gêneros. In: ROSENFELD, Anatol. *O teatro épico*. São Paulo: Perspectiva, 2000, p. 15-36.
- SANTOS, Daniela Vieira. *As representações de nação nas canções de Chico Buarque e Caetano Veloso: do nacional-popular à mundialização*. Tese (Doutorado em Sociologia). Universidade Estadual de Campinas, 2014.
- SANTOS, Milton. *Por uma outra globalização: do pensamento único à consciência universal*. Rio de Janeiro: Record, 2013.
- SCHWARZ, Roberto. Fim de século. In: SCHWARZ, Roberto. *Sequências brasileiras*. São Paulo: Companhia das Letras, 1999, p. 155-162.
- SEBE, José Carlos. Cancioneiro de um Brasil ambulante: NYC como destino. *Literatura e Sociedade*, n. 9, São Paulo: Universidade Estadual de São Paulo, 2006, p. 178-169. Disponível em: <http://revistas.usp.br/ls/issue/view/1488>. Acesso em: 22 jul. 2014.
- SILVA, Fernando de Barros e. *Chico Buarque*. São Paulo: Publifolha, 2004. (Folha explica)
- SILVA, Maria Rita de Sousa. *Iracema*, do épico ao pop: influências do Romantismo na música popular brasileira. *Crátilo: Revista de Estudos Linguísticos e Literários*. Patos de Minas: Unipam, (1), ano 1, 2008, p. 95-107.
- SIQUEIRA, Sueli. O sonho frustrado e o sonho realizado: as duas faces da migração para os EUA. *Nuevo Mundo Mundos Nuevos* [En ligne], Débats, jun. de 2007. <https://doi.org/10.4000/nuevomundo.5973>.

- TROPICÁLIA (remastered 2006). Disponível em: https://www.youtube.com/watch?v=iZiQnsm-NUk&ab_channel=CaetanoVeloso-Topic. Acesso em: 10 jan. 2024.
- VELOSO, Caetano. Tropicália. In: VELOSO, Caetano. *Tropicália ou Panis et circenses*. Philips, 1968. Lado A. Faixa 1.
- WISNIK, José Miguel; WISNIK, Guilherme. O artista e o tempo. In: WISNIK, José Miguel. *Sem receita: ensaios e canções*. São Paulo: Publifolha, 2004, p. 243-259.

Um lírico no desvario do capitalismo: “As vitrines”, de Chico Buarque

[*A lyric poet in the Madness of Capitalism: “As vitrines”, by Chico Buarque*]

Walter Garcia¹

Este artigo integra projeto de pesquisa apoiado pelo Conselho Nacional de Desenvolvimento Científico e Tecnológico – CNPq (processo: 315645/2021-0) e é dedicado à memória de Cássio Maradei.

RESUMO • O objetivo principal deste artigo é examinar os sentidos da canção “As vitrines”, de Chico Buarque (1981). O trabalho retoma textos críticos que interpretaram a canção, mas propõe uma chave de decifração original, extraída da própria forma da obra. Em perspectiva interdisciplinar e viés ensaístico, a análise mobiliza instrumentos da teoria literária, da musicologia e da teoria crítica, além de amparar-se em estudos radicados na historiografia e nas ciências sociais. • **PALAVRAS-CHAVE** • Chico Buarque; música popular brasileira; modernidade; sociedade brasileira contemporânea. • **ABSTRACT** •

The main aim of this article is to examine the meanings of the song “As vitrines”, by Chico Buarque (1981). The paper takes up critical texts that interpreted the song, but proposes an original deciphering key, extracted from the form of the work itself. With an interdisciplinary perspective and an essayistic bias, the analysis mobilizes tools from literary theory, musicology and critical theory, as well as drawing on studies rooted in historiography and the social sciences. • **KEYWORDS** • Chico Buarque; Brazilian popular music; modernity; contemporary Brazilian society.

Recebido em 4 de março de 2024

Aprovado em 17 de junho de 2024

GARCIA, Walter. Um lírico no desvario do capitalismo: “As vitrines”, de Chico Buarque. *Rev. Inst. Estud. Bras.* (São Paulo), n. 88, 2024, e10696.



Seção: Dossiê

DOI: 10.11606/2316901X.n88.2024.e10696

¹ Universidade de São Paulo (USP, São Paulo, SP, Brasil).

– Você já viu o encarte do *Almanaque*?

Eu não tinha visto senão rapidamente, quando a capa do LP não estava lacrada nas lojas. Silenciei atento, enquanto meu colega falava entusiasmado, no intervalo das aulas, sobre a letra de “As vitrines”. Coursávamos o 2º grau em um colégio particular de São Paulo, e *Almanaque*, lançado no final do ano anterior, era o disco mais recente de Chico Buarque².

O projeto gráfico do encarte, criado por Elifas Andreato, reproduzia um *Magazine Annual Ilustrado* com “Anedotas, Caricaturas, Informações, Charadas, etc.” (BUARQUE, 1981). Chico colaborou com parte do material. Para a letra de “As vitrines”, criou “um jogo de palavras, um passatempo, uma bobagem da família dos palíndromos” (BUARQUE, 1998), e o resultado sugeriu a Andreato a “solução gráfica”, um jogo de espelhos (BUARQUE, 2007).

2 Entre o final da década de 1990 e o início da seguinte, comprei diversos álbuns ou quando foram editados em CD ou quando bancas informais, na região central de São Paulo, vendiam LPs a preços muito baixos (na sua grande maioria, a R\$ 1,00 ou R\$ 2,00), pois a tecnologia digital parecia tê-los relegado à obsolescência; foi o caso do LP *Almanaque* (BUARQUE, 1981).



Figura 1 – Detalhe do encarte do LP *Almanaque*, letra de “As vitrines” (BUARQUE, 1981)

Do alto dos seus 15 anos, aquele meu colega, Cássio Maradei, havia percebido: no espelho à direita, os versos de “As vitrines” se transformavam em uma nova letra a partir da segunda estrofe, uma letra que não era cantada. E o que era mais interessante: ele notou que, linha a linha, cada novo verso era um anagrama do verso original.

Adiante irei me opor à ideia de que esse “jogo de palavras” é “uma bobagem”. Por ora, diga-se que, salvo desconhecimento meu, a composição visual não foi

publicada senão no encarte daquele LP. Desse modo, sem ignorar os limites das minhas memórias, tanto a produção do álbum quanto a percepção do meu colega apontam para a significação social da arte de Chico Buarque no início da década de 1980. Na mesma medida, o declínio dessa significação pode ser avaliado pelo posterior desinteresse do mercado fonográfico e pelo fato de que os versos espelhados migrariam de um bate-papo entre secundaristas, em 1982, para um artigo acadêmico, duas décadas mais tarde (SECCHIN, 2004)³.

De par com tal declínio, o vínculo entre a MPB e as classes médias dos grandes centros urbanos, brancas e intelectualizadas, tornou-se um incontestável lugar-comum. Ainda que esse vínculo exista e mereça atenção (NAPOLITANO, 2001), não seria justo enxergar nele o limite da significação social de Chico Buarque. Desde a década de 1960, a televisão se firmara como o principal veículo de difusão da música popular. Primeira faixa do lado A de *Almanaque*, “As vitrines” foi o tema de abertura da novela *Sétimo sentido*, da Rede Globo. De autoria de Janete Clair, e tendo Regina Duarte, Francisco Cuoco e Carlos Alberto Riccelli nos papéis principais, a novela foi exibida às 20h, de 29 de março a 8 de outubro de 1982⁴.

Durante os anos 1970 e 1980, as novelas transmitidas pela Globo “atingiram um público diversificado, em média de 40% a 60% dos domicílios com televisão, composto de homens e mulheres de todas as classes sociais e recantos do país” (HAMBURGER, 2004, p. 443-444). E, segundo o censo demográfico, a televisão estava presente em 56,1% dos domicílios brasileiros em 1980 (HAMBURGER, 2004, p. 453).

Advirta-se que não exalto o papel que a Rede Globo desempenhou na “expansão da indústria cultural no Brasil”, quando promoveu a “*integração nacional*” ao “incorporar setores marginais ao mercado, padronizar aspirações e preferências, romper com tradições regionalistas e modernizar hábitos de acordo com as necessidades dos produtores de bens de consumo supérfluos que se expandiram”, para enfim se consolidar, ao final da década de 1970, como “o produto mais bem-acabado do acordo entre militares e burguesia” – e ser “mais bem-sucedida, inclusive, que cada uma das partes a ela associadas” (KEHL, 2005a, p. 405 e 420). Tampouco encontro razões para me iludir quando observo que não apenas Chico Buarque, mas também Paulinho

3 Inspiro-me livremente em passagem de Walter Benjamin (1996, p. 187-188) quando reflete sobre as reações do público europeu diante da pintura e do cinema, na década de 1930: “Quanto mais se reduz a significação social de uma arte, maior fica a distância, no público, entre a atitude de fruição e a atitude crítica [...]. Desfruta-se o que é convencional, sem criticá-lo; critica-se o que é novo, sem desfrutá-lo”. Nessa perspectiva, não é desinteressante registrar o comentário que escutei em aula de graduação, já na década de 2010, quando apresentei “As vitrines” e sua composição visual para estudantes universitários: “O Chico devia estar com muito tempo livre!”

4 As informações sobre a novela *Sétimo sentido* foram obtidas no site Memória Globo (s. d.).

da Viola, João Bosco e Tom Jobim⁵, dentre outros exemplos, estiveram na abertura de novelas exibidas depois do *Jornal Nacional*. Afinal, tratava-se de “uma empresa praticamente monopolista” (MELLO; NOVAIS, 2004, p. 638) que pretendeu “manter-se como *critério de verdade*, como mediadora privilegiada das relações entre seu público e a realidade social” (KEHL, 2005b, p. 440). Não se deve esquecer que Chico Buarque foi vetado pela Rede Globo, “sensível às idiossincrasias da ditadura”, em seus programas durante boa parte da década de 1970 (WERNECK, 2000, p. 133).

Ocorre que a presença da chamada MPB em trilhas sonoras da Globo ainda está para ser estudada, e as pesquisas provavelmente nos levarão a reavaliar o seu consumo por classe ou grupo social. De fato, não seria nada razoável imaginar que somente as classes médias urbanas apreciassem “As vitrines” na abertura de *Sétimo sentido*, ao longo de pouco mais de seis meses. Ou que apenas uma parcela branca e intelectualizada do público se envolvesse de segunda a sábado, no horário nobre da Rede Globo, com esse samba-canção de Chico Buarque que dá voz a um sujeito que sofre porque vê a mulher que ama se afastar, passando em uma galeria da cidade⁶.

O LIRISMO DE “AS VITRINES”

Afirmo que “As vitrines” é um samba-canção, e convém explicar a fim de dar início à análise do fonograma. Em compasso quaternário, os instrumentos executam ou se orientam pela pulsação rítmica desse subgênero⁷. A tal característica, outras três se juntam, igualmente vinculadas à forma do samba-canção: andamento desacelerado; investimento na estrutura melódico-harmônica; e versos que, em chave lírica, expressam a paixão de um sujeito⁸.

Não se trata de um caso isolado na produção de Chico Buarque, haja vista “Tatuagem” (em parceria com Ruy Guerra), “Olhos nos olhos” e “Sob medida”, três

5 Refiro-me às seguintes canções: “Pecado capital”, de Paulinho da Viola, tema de abertura da novela homônima, exibida pela Rede Globo em 1975-1976; “Bijuterias”, parceria de João Bosco com Aldir Blanc, tema de abertura de *O astro*, 1977-1978; “Luíza”, de Tom Jobim, tema de abertura de *Brilhante*, 1981-1982; e “Querida”, também de Tom Jobim, tema de abertura de *O dono do mundo*, 1991-1992 (MEMÓRIA GLOBO, s. d.).

6 Sobre a “significativa [...] contribuição que as trilhas sonoras de novelas trouxeram para o setor fonográfico, sendo mesmo a elas creditado o crescimento do mercado nos anos 70”, consultar Marcia Tosta Dias (2008, p. 63)

7 Para a pulsação rítmica do samba-canção, seja em compasso binário, seja em quaternário, consultar Walter Garcia (1999, p. 28-34; 39-43; 50-57; 182-185)..

8 Para discussões sobre esses elementos do samba-canção, consultar Cláudia Neiva de Matos (2013, p. 128-132) e Zuza Homem de Mello (2018, p. 51-60).

composições da década de 1970⁹. Assim como Marcos Valle e Paulo Sérgio Valle, Edu Lobo, Paulinho da Viola, Caetano Veloso e outros compositores reunidos em torno do rótulo MPB¹⁰, Chico dava continuidade ao diálogo que a bossa nova de João Gilberto, Sylvia Telles, Tom Jobim, Aloysio de Oliveira, Vinicius de Moraes estabeleceu, ao final dos anos 1950, com o samba-canção produzido naquela e nas décadas anteriores¹¹. Como traço definidor, além das características formais acima mencionadas, a ideia de *modernidade* que músicos das classes médias – João de Barro, Alberto Ribeiro, Dick Farney, Dorival Caymmi, Nara Leão, além de Tom Jobim e Aloysio de Oliveira – associaram a essa vertente romântica do samba (GARCIA, 1999, p. 19-20; 28-31; MATOS, 2013, p. 130-131; TINHORÃO, 1991, p. 151-158).

A própria forma de “As vitrines” trazia encapsulada a ideia de *modernidade*. No plano melódico e no plano harmônico, bem como no arranjo de Francis Hime¹², a construção musical se baseava na maior complexidade que a bossa nova legara à MPB

9 “Tatuagem” e “Olhos nos olhos” foram gravadas por Chico Buarque na década de 1970 (BUARQUE, 1993a; BUARQUE, 1993c). Já “Sob medida” foi gravada no mesmo ano em que foi composta por Simone (1979), como bolero, e por Fafá de Belém (1979), como samba-canção. Chico interpretou-a como samba-canção em 2012 (BUARQUE, 2012). Na perspectiva interdisciplinar deste artigo, não cabe empreender uma análise das pulsações rítmicas de cada um desses fonogramas. Entretanto, deve-se assinalar que a gravação de “Sob medida” pelo compositor indica a permanência da pulsação rítmica do samba-canção executada desde antes da bossa nova. Na gravação de “Olhos nos olhos”, com arranjo de Francis Hime, também se percebe essa permanência, mas no baixo (Luisão) e na bateria (Papão), enquanto o piano (Hime) e o violão (Luiz Cláudio Ramos) acompanham com arpejos, subdividindo em tercina em vários momentos (essa subdivisão expande um traço rítmico da melodia). Por sua vez, “Tatuagem” desdobra o tratamento rítmico que o samba-canção passou a receber sob influxo da batida de violão criada por João Gilberto, a chamada “batida da bossa nova”. Para outro exemplo desse desdobramento, escutar a gravação que Chico Buarque realizou de “Lígia”, composição de Tom Jobim (BUARQUE, 1993b). Sobre relações entre a pulsação rítmica do samba-canção e a do bolero, bem como para um estudo da batida de João Gilberto, consultar Garcia (1999, p. 31-34; 39-43; 66-76; 189-201).

10 O que afirmei na nota de rodapé anterior sobre a pulsação rítmica de “Tatuagem” e de “Lígia” se percebe em sambas-canções gravados na década de 1960. Escutem-se, por exemplo, “Preciso aprender a ser só” (Marcos Valle/ Paulo Sérgio Valle) gravado por Elis Regina em 1965 (ELIS REGINA, 1998) e “Pra dizer adeus” (Edu Lobo/ Torquato Neto) gravado por Edu Lobo e Maria Bethânia em 1966 (LOBO; MARIA BETHÂNIA, 2003). Já “Cidade submersa”, composta e gravada por Paulinho da Viola em 1973, é outro exemplo da permanência da pulsação rítmica do samba-canção anterior à bossa nova (PAULINHO DA VIOLA, 1996). Finalmente, em “Sampa”, composta e gravada por Caetano Veloso em 1978, estão sobrepostos desdobramentos da batida criada por João Gilberto e a pulsação rítmica do samba-canção (VELOSO, 1988).

11 Para ficar em três exemplos do diálogo da bossa nova com o samba-canção, escutem-se as gravações que Sylvia Telles realizou de “Dindi” (Tom Jobim/Aloysio de Oliveira), “Demais” (Tom Jobim/Aloysio de Oliveira) e “Eu sei que vou te amar” (Tom Jobim/Vinicius de Moraes) em 1959 (TELLES, 1995). Sobre as relações entre o trabalho de João Gilberto e o samba-canção, consultar Garcia (1999).

12 Além de escrever o arranjo e reger as cordas (violinos, violas e violoncelos), Francis Hime tocou piano. Os outros músicos que participaram da gravação foram Hélio Capucci (violão), Hélio Delmiro (guitarra), Novelli (baixo), Zé Roberto Bertrami (minimoog), Paulo Braga (bateria) e Sidinho Moreira (percussão) (BUARQUE, 1981).

quando em comparação com construções da música popular brasileira produzida na primeira metade do século XX¹³: melodia com “uma variação considerável de inflexões” (TATIT; LOPES, 2008, p. 100); início na tonalidade de sol menor e modulação para a tonalidade relativa maior, si bemol maior, na terceira seção¹⁴; progressões harmônicas diversas a cada uma das cinco seções (a forma completa da canção é: A; A’; B; A’; C; B; A’); emprego de cadência de engano e de acorde interpolado; uso de baixo pedal; presença de notas de tensão nos acordes; execução de um número relativamente alto de acordes¹⁵.

No plano dos versos, “o tema da ‘mulher que passa’” desenvolvido em “As vitrines” remonta a Luís Vaz de Camões (“Descalça vai para a fonte” e “Descalça vai pela neve”) e a Charles Baudelaire (“A uma passante”), mas também a Dorival Caymmi (“A vizinha do lado”) e a Tom Jobim e Vinicius de Moraes (“Garota de Ipanema”)

13 A comparação, que logicamente implica certo grau de generalização, foi estabelecida por parte da crítica de cunho musicológico já nos anos 1960 e contribuiu para a associação entre a maior complexidade musical da bossa nova e a ideia de *modernidade*. Consultem-se, a esse respeito, os textos de Brasil Rocha Brito (“Bossa Nova”), de 1960, Júlio Medaglia (“Balanço da bossa nova”), de 1966, e de Gilberto Mendes (“De como a MPB perdeu a direção e continuou na vanguarda”), de 1968, reunidos por Augusto de Campos em *Balanço da bossa e outras bossas* (CAMPOS, 1986, p. 17-40; 67-123; 133-140). Para discussões acerca de construções musicais simples ou complexas, consultar Schoenberg (1996) e Sérgio Freitas (2010).

14 Luiz Tatit e Ivã Carlos Lopes (2008, p. 100) se equivocam ao afirmar que a modulação ocorre para mi bemol maior. Não fosse pela cadência que prepara a terceira seção e a sensação de repouso que o primeiro acorde nela executado traz (Bb/D), talvez a mera observação da melodia possa levar a tal equívoco, por conta da entoação de uma única nota lá bemol. Porém, essa nota é cantada quando a melodia se constrói com a escala do acorde executado, Dm7(b5), cuja função é a de subdominante menor do II grau, o que o encadeamento harmônico comprova:

| Dm7(b5) | G7/D | Cm7(9) | .

15 Três partituras de “As vitrines” foram publicadas. Duas delas (BUARQUE, 1997; 2008) estão um tom acima da tonalidade de sol menor (com modulação para si bemol maior), que é a da gravação que Chico Buarque realizou para o LP *Almanaque* (BUARQUE, 1981). Tomei como base para a minha análise de “As vitrines”, portanto, a única das três partituras que seguiu mais de perto, desde a tonalidade, aquela gravação: a do *Songbook Chico Buarque*, vol. 2 (BUARQUE, 1999). Para a observação da construção melódico-harmônica, bem como de cadência de engano, acorde interpolado e baixo pedal, consultar essa partitura, editada por Almir Chediak. Para exemplos e discussões dos recursos musicais, consultar Freitas (2010). É preciso advertir, todavia, que a partitura de “As vitrines” editada por Chediak não transcreve rigorosamente todas as seções musicais que escutamos no disco *Almanaque*. Além disso, há algumas diferenças entre as notas de tensão executadas por violão e piano, no arranjo de Francis Hime, e os acordes cifrados para violão no *Songbook*; e ainda há diferenças no ritmo de algumas frases melódicas cantadas por Chico Buarque e suas anotações na pauta. Trata-se afinal de uma partitura simplificada, eficaz para o propósito de divulgação da obra do compositor. De todo modo, a maior perda que houve foi a supressão da seção C, apenas instrumental, com solo de mínimo tocado por Zé Roberto Bertrami. Transcrevo aqui os acordes de seus sete compassos, a fim de comprovar a diversidade das progressões harmônicas a cada seção:

| Gm6(II) | D7/F# | Eb6(9) | Gsus7(b9) G7(b9) | Cm7(9/II) | Em7(b5) A7(#II) | Cm6(9) F7(13) |

Devo a transcrição a Gabriel Rezende, a quem cabem todos os méritos, sendo exclusivamente minha a responsabilidade por eventuais problemas.

(ROCHA, 2006, p. 89-90). Outros poemas e canções poderiam ser lembrados¹⁶, mas o fundamental é analisar a construção dos versos cantados por Chico Buarque a fim de compreender-lhe os sentidos em articulação com a modernidade brasileira do início da década de 1980, o que significa apontar-lhe as especificidades.

No encarte do LP *Almanaque*, o primeiro verso é “Eu te vejo sair por aí” (ver Figura 1). Todavia, não só nessa como em todas as gravações que viria a fazer, Chico Buarque canta “Eu te vejo sumir por aí”. Não sei se foi um erro de transcrição ou se o autor modificou a letra no estúdio, enquanto gravava¹⁷. Seja como for, ainda que os sentidos sejam próximos, há dois motivos para considerar o verbo cantado melhor do que aquele que se lê no encarte. O primeiro é que “vejo sumir” é uma antítese, “vejo sair”, não. A canção, portanto, ganhou em fatura literária. O segundo motivo é que “ver sumir” sugere um desaparecimento, uma imagem mais forte, mais afim com o choque provocado pelas tensões do acorde de dominante que ouvimos na introdução, D7(b5/b9), e mais afim com o relato do sujeito. Pois escutaremos, conforme a análise buscará demonstrar, que a sua visão embaraçada não conseguirá ou não quererá enxergar ações concretas da mulher, a qual desaparecerá para ser substituída por uma imagem que o sujeito teme e/ou deseja.

Mas não nos adiantemos. Onde é “por aí” está indicado no segundo verso, “Te avisei que a cidade era um vão”. Como se percebe, trata-se de um lugar perigoso, já que é chamado metaforicamente de “um vão”: enquanto “buraco/ausência”, a cidade pode ser preenchida por “qualquer coisa” (SECCHIN, 2004, p. 180); ou, de modo mais categórico, a cidade é um vazio no qual a mulher pode cair e se perder. O segmento melódico com o qual é entoado esse segundo verso permanece em uma região mais aguda do que a do segmento melódico anterior (“Eu te vejo sumir por aí”) e finaliza no VI grau da escala (nota mi bemol). No plano da harmonia, é executada uma cadência de engano, a qual expande o campo harmônico de sol menor: os acordes (Bbm7 – Bbm6) preparam a resolução no grau bII (acorde de sexta napolitana), que, no entanto, não ocorre¹⁸. Os recursos musicais reforçam a tensão desse segundo verso e a certeza de que o conselho à mulher, feito no passado (“Te avisei”), não surtiu efeito.

Porém, não se sabe se os quatro versos a seguir, iniciados com travessão (“– Dá tua mão/ – Olha pra mim/ – Não faz assim/ – Não vai lá não”), recordam esse momento anterior, quando do aviso, ou se o sujeito fala consigo mesmo (LEITE; MANICA; PRUSCH, 2021, p. 202), dizendo baixinho o que aquela mulher, que gradativamente

16 Sobre o assunto, consultar Tatit e Lopes (2008, p. 122-125), que identificam evocações do poema “Brincava a criança”, de Fernando Pessoa, e da canção “Arranha-céu”, de Sílvio Caldas e Orestes Barbosa, na letra de “As vitrines”; e Leite, Manica e Prusch (2021, p. 205), que se referem a “Chão de estrelas”, canção também composta por Sílvio Caldas e Orestes Barbosa. Diga-se de passagem, essas obras apontam para outros temas desenvolvidos em “As vitrines” em junção com o da “mulher que passa”.

17 A jornalista Cleusa Maria (1981), em reportagem sobre *Almanaque* publicada em 20 de novembro de 1981, no Caderno B do *Jornal do Brasil*, escreveu que Chico Buarque “costuma modificar as letras até no estúdio de gravação”. A prática se manteve até os anos 2000, como se pode acompanhar no documentário *Desconstrução*, que registrou a gravação do álbum *Carioca* (BUARQUE, 2006).

18 A função do acorde Bbm7 é a de subdominante menor de Ab. E a função de Bbm6 (com as notas sol e ré bemol formando um trítone), a de dominante de Ab. Sobre o acorde de sexta napolitana, consultar Freitas (2010).

“deixa de estar ao alcance dos dedos para estar apenas ao alcance da vista” (SECCHIN, 2004, p. 180), não escuta. O certo é que os versos denotam proximidade, e, até aqui, não temos razões para duvidar de que há uma relação íntima entre o sujeito da canção e a personagem a quem ele se dirige.

Na segunda estrofe (no plano musical, seção A'), a cidade entra em cena com força, e escutamos dois versos que constituem uma chave de escuta, ou seja, de decifração: “Os letreiros a te colorir/ Embaraçam a minha visão”. Os letreiros coloridos anunciam lojas e mercadorias. Suas luzes incidem sobre a mulher, e pode-se entender que essas luzes passam a colorir as roupas e o corpo dela com tal fulgor que a visão do sujeito se embaraça. Essa é a chave de decifração adotada neste artigo: se as luzes coloridas dos letreiros atrapalham, dificultam, perturbam a visão do sujeito, então será uma visão turvada, confusa que expressará não exatamente o que o sujeito enxerga, mas a sua perturbação, os seus medos e quem sabe, por trás deles, os seus desejos¹⁹, os afetos provocados pela incidência de anúncios publicitários iluminando a mulher.

Como em um passatempo de almanaque, mas conjugando o que é lúdico com o exercício da crítica, trata-se de uma *senha*, de posse da qual poderemos escutar o sujeito, enveredar pelo relato e buscar sentidos no percurso. Contudo, também se trata de uma advertência. Se devemos levar em conta que versos líricos expressam a alma do sujeito, atravessada em maior ou menor grau por pessoas e fatos que lhe são exteriores e que, portanto, possuem autonomia (ROSENFELD, 2000), agora ficamos sabendo que o lirismo de “As vitrines” é a expressão não exatamente daquilo que o sujeito vê, mas, sim, de coisas que imagina, teme ou deseja; de coisas que o sujeito se põe a criar a partir do momento em que a mulher, aos seus olhos, sumiu encoberta por letreiros publicitários, um “signo associado ao mesmo tempo à modernidade e ao consumo” (SECCHIN, 2004, p. 180). Note-se, aliás, que os segmentos melódicos semelhantes reforçam que os pares de versos “Eu te vejo sumir por aí/ Te avisei que a cidade era um vão” e “Os letreiros a te colorir/ Embaraçam a minha visão” contam um mesmo assunto, o desaparecimento da mulher aos olhos do sujeito.

Nessa chave, não podemos ter certeza de que o tempo verbal no pretérito, nos versos seguintes (“Eu te vi suspirar de aflição/ E sair da sessão, frouxa de rir”), indica efetivamente ações que aconteceram no passado. Será que o sujeito recorda um comportamento da mulher no cinema que o levou a considerar que “a cidade era um vão”? Nessa linha, podemos nos perguntar se o diálogo da primeira estrofe (“– Dá tua mão/ – Olha pra mim/ – Não faz assim/ – Não vai lá não”) não teria sido lido na tela. “Os letreiros” seriam os do filme e, lendo-os, a mulher teria se iluminado. O sujeito enxergaria nas reações da sua amada o desejo de levar uma vida fantasiosa, de preencher o vazio de sentido da cidade com agonias e satisfações cinematográficas, perdendo-se dele²⁰. No canto, a última sílaba da palavra “aflição”, prolongada, é a nota mais aguda que escutamos até o momento, o que encapsula e potencializa o sentimento – o qual não é derramado, mas contido, segundo a dicção de Chico Buarque formada na bossa nova.

Adotar como chave de decifração os olhos embaraçados do sujeito nos permite

19 Inspiro-me em Freud (1938, p. 82): “A angústia é uma das reações do ‘eu’ contra desejos recalçados violentos”.

20 Devo a sugestão a Maria Luísa Rangel De Bonis, em conversa informal.

entrar no jogo poético e imaginar cenas. Contudo, a nossa única certeza é que o suspiro, a aflição, o riso, a frouxidão são gestos ou estados que surgem para o sujeito tão logo a sua visão deixou de ser nítida. Assim, o que há de seguro é que o personagem masculino acredita que a mulher, no passado, se mostrou aflita ou alegre durante e ao final de uma sessão de cinema. No limite, não ficaremos sabendo da personagem feminina ao escutar a canção. Mas saberemos do sujeito lírico, que expressa uma visão confusa como resultado dos letreiros que coloriram a mulher com o fascínio que as mercadorias exercem²¹.

A estrofe seguinte marca o retorno do tempo e do modo verbal para o presente do indicativo e ecoa o primeiro verso da canção, ao entoar “te vejo”. No plano musical, escutamos a seção B, contrastante em relação às duas anteriores (A; A’) por causa da modulação para si bemol maior²². Embora a passagem da tonalidade menor para a maior sugira a transfiguração do que é soturno em algo mais alegre, essa sugestão se enfraquecerá logo no segundo segmento melódico, quando a harmonia progredir na região do II grau, ou seja, dó menor²³. Além disso, na seção B a melodia permanecerá “no registro agudo do campo da tessitura” e os segmentos melódicos se organizarão com curvas ascendentes (TATIT; LOPES, 2008, p. 107-108). Todos esses recursos intensificam a expressão passional do sujeito, a sua angústia (reitere-se, exprimida por uma dicção formada na bossa nova). E contribuem para que o verbo “ver” adquira um novo significado.

Salvo engano, a crítica considerou unanimemente que o primeiro verso dessa terceira estrofe, “Já te vejo brincando, gostando de ser”, nos diz que o sujeito agora avista a mulher se divertindo. É evidente que o sentido é plausível. Todavia, em meio ao relato de alguém cuja visão está embaçada, “já te vejo” exprime uma suposição dirigida ao futuro, um conhecimento antecipado que não resulta do que o sujeito enxerga, mas do que pensa adivinhar. Entre parênteses, “Já te vejo brincando” é uma construção poética mais acertada do que seria, por exemplo, “Já te imagino brincando”, tanto, como se disse, por ecoar o verbo do verso inicial, quanto por sugerir a força com que o sujeito acredita no que supõe, antecipa, teme ou deseja.

Parênteses fechados, no devaneio do sujeito, a mulher está “brincando, gostando de ser/ Tua sombra a se multiplicar”. Desde o diálogo que escutamos na primeira

21 Ao adotar como chave de escuta a confusão do sujeito, radicalizo observações de Meneses (2000, p. 133-134), Tatit e Lopes (2008, p. 119-120) e Leite, Manica e Prusch (2021, p. 207) acerca da impossibilidade de termos acesso direto à personagem feminina e ao mundo à sua volta.

22 Interessante notar que as rimas externas dos versos acompanham a modulação da harmonia. Na primeira, na segunda e na quarta estrofes, cantadas nas seções A, A’ e A”, as rimas são feitas com -í, -im, -ir, -ia, -ão. Na terceira estrofe, cantada na seção B, há duas outras terminações: -er, -ar.

23 Baseio-me em Freitas (2010, p. 24-26). Para os acordes executados, ver a nota de rodapé 14.

estrofe, há certa infantilização da personagem feminina²⁴. Esse traço se acentua agora, mas não devemos esquecer que “brincando” também sugere, sobretudo após “suspirar de aflição” e “frouxa de rir”, o ato sexual. E a pausa entre os segmentos melódicos provoca um efeito interessante: tal um chiste, o sujeito parece vislumbrar que a sua amada alcançará “um grau de plenitude ou satisfação existencial” (SECCHIN, 2004, p. 181). Embora o predicativo seja cantado a seguir, a intransitividade permanecerá na lembrança, aguçando a imaginação do sujeito: para ele, o futuro da mulher na cidade será gozar a brincadeira de tornar-se uma imagem reprodutível, como é da natureza das mercadorias, espalhando-se em uma legião de vultos.

Então chegamos aos versos que deram título à canção. O plano da melodia perfaz uma “elevação gradativa” (TATIT; LOPES, 2008, p. 108), e a inquietude do sujeito atinge o ponto máximo: “Nos teus olhos também posso ver/ As vitrines te vendo passar”. Ao pé da letra, os versos relatariam que o sujeito se encontra a tal distância da amada que seria capaz de ver os objetos refletidos nos olhos dela. A distância de quem está “gostando de ser uma sombra” multiplicada da mulher, o que implicaria “uma dupla interpretação” dos versos anteriores (TATIT; LOPES, 2008, p. 121)²⁵. A ideia só não é de todo inverossímil se considerarmos que, em seu desvario, o sujeito expressa um desejo semelhante ao que se canta no bolero “Besame mucho” (TUERO, 1963), o de mirar-se nos olhos da pessoa amada – o que só intensificaria o sofrimento de não ser visto por ela.

Ocorre que é um lugar-comum dizer que os olhos são “a janela da alma” ou “o espelho da alma”. Chico Buarque trabalha na encruzilhada da poesia popular com a poesia moderna, o que faz com que a composição adquira maior densidade. As vitrines guardam e deixam ver produtos e também refletem a mulher como um espectro. Ao personificá-las, o sujeito coloca a mulher que ele ama no mesmo nível de manequins e mercadorias que “veem com os olhos que as veem” (SARAMAGO, 1999, p. 302)²⁶.

Em síntese, na projeção desse homem que tem a visão embaraçada, a alma da personagem feminina irradiará a passagem dela em frente às vitrines, a admiração

24 Antes de mim, Leite, Manica e Prusch (2021, p. 208) notaram que se trata de “uma mulher infantilizada pelo olhar do eu-cancional”. No entanto, os autores acrescentaram “a ideia de que talvez a passante seja uma criança” e o sujeito, portanto, um “pedófilo”. De um lado, a hipótese fortalece o entendimento de que o jogo poético de “As vitrines” nos convida a imaginar para além do que escutamos. Mas, de outro, penso que a ideia não se sustenta frente à dicção do intérprete, que nada trai da perversão, e, de modo mais amplo, frente à matéria sonora do fonograma, em seu diálogo com a tradição do samba-canção.

25 A polissemia dos versos se ancora em duas interpretações possíveis da oração reduzida de gerúndio “gostando de”. Na primeira, considera-se que seja oração subordinada adverbial modal, introduzindo o modo como a mulher está brincando. Na segunda, “gostando de” é oração coordenada aditiva, e os versos cantados significam: “Eu já te vejo brincando e eu gosto de ser tua sombra a se multiplicar”.

26 A personificação das vitrines foi notada por Meneses (2000, p. 133), Tatit e Lopes (2008, p. 108; 121) e Leite, Manica e Prusch (2021, p. 206-207), sem que a identificação entre a mulher, os manequins e as mercadorias, vislumbrada pelo olhar confuso do sujeito, fosse colocada no centro da interpretação da canção.

de se ver multiplicada em formas impalpáveis²⁷ e, por meio da “sobreposição de imagens” (MENESES, 2000, p. 133), a ilusão de ser tão desejável quanto manequins e mercadorias que se oferecem ao consumo. Saliente-se que o canto não exprime contentamento, mas certa angústia que vem se intensificando ao longo dessa seção B e que se estenderá até o primeiro verso da estrofe seguinte, entoado já na seção A”, a qual retornará à tonalidade de sol menor. As indicações “por aí” e “a cidade”, mais ou menos incertas, bem como a metáfora “um vão”, ganharão um contorno bem definido: “Na galeria”, verso cantado com um segmento melódico construído com dois saltos ascendentes (ré – si bemol, 6ª menor; fá suspenso – lá, 3ª menor) e com a nota mais aguda da tessitura, recursos que condensam o sofrimento.

No relato do sujeito, trata-se de um lugar onde cada loja lança ao corredor uma iluminação intensa e, tal como o tempo cronológico, precisa. A ação subsequente, em harmonia com o efeito dos letreiros e o fascínio das vitrines, é que se instaura nos corredores um espaço de exibição de produtos e/ou obras de arte: “Cada clarão/ É como um dia depois de outro dia/ Abrindo um salão”. Quase de modo pleonástico, o sujeito se dirige à mulher para lhe dizer, utilizando o presente do indicativo, “Passas em exposição”²⁸. É quando o canto, em região menos aguda, diminui a expressão angustiada. Tem início um movimento que revelará o encontro do sujeito não exatamente com a mulher, mas com a imagem que a visão dele, embaraçada desde que os letreiros a coloriram, passou a criar. A imagem de uma mulher-mercadoria, que, se é uma obra de arte, é porque se identificou com outras, tornando-se semelhante a elas.

Vale a pena estabelecer uma breve comparação. Em “Festa da vinda”, samba de Cartola e Nuno Veloso, escutamos o sujeito dizer: “Misturada entre as pedras/ Preciosas do mundo/ Com um simples olhar/ A você, não confundo” (CARTOLA, 1974). Radicado no romantismo e na ética cristã, o lirismo distingue entre as qualidades da mulher e o brilho das riquezas mundanas. Ao comparar e elogiar a amada, ele reafirma a sua singularidade e a sua superioridade. Já em “As vitrines”, a mente do sujeito vislumbra a mulher amada identificar-se com o poder de sedução da galeria. Se isso o faz enxergá-la como uma modelo, que anuncia mercadorias em seu corpo, ou como uma prostituta, cujo corpo é uma mercadoria, é uma questão menos interessante do que a pergunta sobre as relações sociais que conferem verossimilhança ao devaneio do sujeito. E que lhe permitem finalizar o canto de

27 Sob inspiração do conto “O espelho”, de Machado de Assis (1998, p. 402), podemos afirmar que a angústia do sujeito decorre da sua visão de que a alma interior da mulher, aquela “que olha de dentro para fora”, se encontrará com a alma exterior, aquela “que olha de fora para dentro”, quando ela se vir refletida nas vitrines.

28 A mera leitura dos versos “Na galeria/ Cada clarão/ É como um dia depois de outro dia/ Abrindo um salão/ Passas em exposição” poderia levar à ideia de que a personagem feminina (tu) é o sujeito de “Abrindo um salão” (oração subordinada adverbial modal reduzida de gerúndio). No entanto, as inflexões do plano melódico não deixam dúvida de que o verso “Abrindo um salão” conclui um período, e “Passas em exposição” inicia outro. Assim, “Cada clarão” é o sujeito de “Abrindo um salão” (oração coordenada aditiva reduzida de gerúndio, equivalente à forma “E abre um salão”). Afirimo que o verso “Passas em exposição” é enunciado de modo quase pleonástico porque, depois da estrofe anterior, já seria de esperar que o salão instaurado pelas luzes da galeria fosse um espaço para a mulher se expor – sem esquecer que tudo se passa na imaginação do sujeito.

modo melancólico mas algo apaziguado, por tomar enfim da mulher alguma coisa para si: “Passas sem ver teu vigia/ Catando a poesia/ Que entornas no chão”.

Retomarei a crítica de “As vitrines”. Salvo desconhecimento meu, Adélia Bezerra de Meneses (2000, p. 132-134) foi a primeira a notar a aproximação, acima referida, entre a letra de Chico Buarque e “A uma passante”, de Charles Baudelaire, a partir da leitura de Walter Benjamin (2000, p. 42-43). A relação foi adensada por Carlos Augusto Bonifácio Leite, Pedro Baumbach Manica e Vinicius de Oliveira Prusch (2021, p. 202-208), em ensaio que não só aprofunda o cotejo da letra de Chico e do soneto de Baudelaire, como considera outros temas trabalhados por Benjamin. Um deles interessa particularmente à análise que apresento, o do *homem das multidões*, observado na novela homônima de Edgar Allan Poe (2001). Não custa reiterar, entretanto, que tomo por base a consideração de que não escutamos um testemunho, e, sim, o relato de um sujeito que imagina a mulher amada passando pela cidade, o que faz com que haja pontos de contato deste artigo com críticas anteriores de “As vitrines”, mas também, divergências substanciais.

Walter Benjamin (2000, p. 38) afirma que a novela de Poe “é algo como a radiografia de um romance policial”. A personagem que interessa para esta análise é a do narrador, *flâneur* que “se torna sem querer detetive”. Através das vidraças de um café em Londres, desde o entardecer, o seu olhar “penetrante” é “atraído pelo magneto da massa que o unge incessantemente” (BENJAMIN, 2000, p. 45-46). Já avançando a noite, “os estranhos efeitos da luz” dos lampiões a gás, lançando “sobre todas as coisas um clarão espasmódico e lustroso”, levam-no “a um exame das faces individuais”. Parece-lhe que “podia frequentemente ler, mesmo naquele breve intervalo de um olhar, a história de longos anos”. Até que ele se depara com a fisionomia de um velho. Uma fisionomia singular, que faz nascer em seu espírito várias ideias, de modo confuso e paradoxal (POE, 2001, p. 395).

Saindo do café, ele passa a vigiá-lo obstinadamente. O velho caminha por Londres “para lá e para cá”, buscando sempre desaparecer em meio à turba. A perseguição irá durar até a noite seguinte, e o narrador não é percebido nem mesmo quando, detendo-se em frente ao velho, encara-o fixamente. Nesse momento, ele renuncia à perseguição, concluindo que aquele homem “é o tipo e o gênio do crime profundo. Recusa estar só. É o homem das multidões” (POE, 2001, p. 400).

Retomemos os três versos finais de “As vitrines”. O primeiro deles, “Passas sem ver teu vigia”, ecoa a perseguição oculta a uma pessoa extraordinária. Contudo, a novela de Poe se estrutura como uma narração e, enquanto tal, gera interesse ao nos convencer de que os dois personagens agiram daquela maneira na realidade ficcional. Já no samba-canção de Chico, como venho argumentando, o sujeito que se intitula “teu vigia” está falando do papel dele em um futuro que antevê. Se as ações e os sentimentos se passam dentro da sua alma, há motivo para colocar em dúvida até mesmo se existiria qualquer relação íntima entre ele e a mulher que ama. Nos dois versos seguintes, será indicada a espécie de vigilância que o sujeito imagina exercer. A fim de analisá-la, vejamos uma segunda diferença entre “O homem das multidões” e “As vitrines”.

Ela diz respeito aos sistemas de iluminação e seus efeitos. Na Paris da década de 1840, a rua havia se tornado “moradia para o *flâneur*”, e “os letreiros esmaltados e

brilhantes das firmas” haviam sido “um adorno de parede tão bom ou melhor que a pintura a óleo no salão do burguês”. Mas “a *flânerie* dificilmente poderia ter-se desenvolvido em toda a plenitude sem as galerias”, “um meio-termo entre a rua e o interior da casa” (BENJAMIN, 2000, p. 34-35). Já na Londres do início da década de 1840, assim como na Paris do Segundo Império (1852 a 1870), a iluminação a gás, se “fez a multidão em plena rua sentir-se, também à noite, como em sua própria casa”, contribuía para ninguém ser visto “nem totalmente nítido nem totalmente opaco”, e a multidão “aparece sombria e confusa como a luz na qual se move” (BENJAMIN, 2000, p. 47; 46; 48). Daí o anonimato e a indistinção dos passantes que o olhar do detetive perscruta. Durante a perseguição, a novela de Poe ainda irá registrar o “derradeiro refúgio do *flâneur*”, a “forma decadente” da galeria (BENJAMIN, 2000, p. 51): “um vasto e rumoroso mercado” onde o velho, “loja após loja”, durante uma hora e meia, “nada apreciava”, limitando-se a olhar “para todos os objetos com um olhar vazio e estranho” (POE, 2001, p. 398).

Um século adiante, “entre 1967 e 1979”, as “altas taxas de crescimento” levariam a economia brasileira à oitava posição no mundo capitalista (MELLO; NOVAIS, 2004, p. 635). Em 1980, mais da metade da população habitava cidades grandes ou médias (MELLO; NOVAIS, 2004, p. 586). O país combinava “concentração gigantesca de riqueza e mobilidade social vertiginosa, concentração de renda assombrosa e ampliação rápida dos padrões de consumo moderno” (MELLO; NOVAIS, 2004, p. 635). Convertendo-se no “campeão mundial do endividamento” externo, mantendo altos os índices de inflação e diminuindo o valor real do salário mínimo, o Brasil era o resultado de “anos carregados de terror e medo, porém preches de fantasias esfuziantes” (REIS FILHO, 2014, p. 122-123; 91). “Paralelamente à integração econômica das diversas regiões”, a indústria cultural se consolidara, e “o progresso tornou-se presente, com suas promessas e decepções” (ORTIZ, 2014, p. 119; 125-126).

Em chave lírica, a cidade que é “um vão”, cantada por Chico Buarque (presumivelmente o Rio de Janeiro, se pensarmos no imaginário de grande parte de suas composições, mas não há comprovação nos versos), ostenta letreiros coloridos e luzes que conferem à mulher o fascínio das mercadorias e que turvam, pelo excesso, a visão do sujeito. A galeria faz do seu espaço interior um local de exposição pública, no qual a existência é pautada pela “visibilidade espetacular” de imagens industriais (KEHL, 2004, p. 49). Daí a angústia do sujeito pela “perda da singularidade das produções subjetivas” (KEHL, 2004, p. 51). E pelo ciúme, sentimento que não deixa de ser lógico no universo do samba-canção.

Ainda assim, os dois últimos versos de “As vitrines” acenam com uma relativa satisfação do desejo do sujeito. Há uma terceira diferença entre a composição de Chico e a novela de Poe. Em “O homem das multidões”, o vigia pressente um criminoso, “tanto mais suspeito na massa quanto mais difícil é encontrá-lo” (BENJAMIN, 2000, p. 45). Em “As vitrines”, não se trata disso. O desaparecimento da mulher “por aí” ocorre porque o sujeito se põe a imaginá-la multiplicada em sombras e em reflexos que a coisificam. Na alma do sujeito, forma-se a certeza de que a alma da mulher há de se tornar semelhante à alma das mercadorias, cujo feitiço foi descrito por Baudelaire no poema em prosa “As multidões”, conforme apontou Walter Benjamin (2000, p. 52-53): “Aquilo a que os homens chamam amor é muito pequeno, muito limitado e muito

frágil, comparado a essa inefável orgia, a esta sagrada prostituição da alma que se dá inteira, poesia e caridade, ao imprevisto que surge, ao desconhecido que passa” (BAUDELAIRE, 1980, p. 39)²⁹.

Por isso o sofrimento do ciúme em “As vitrines”. No entanto, como assinalei, a angústia do sujeito se converte em melancolia e, em certa medida, fica apaziguada nos últimos versos. É quando o sujeito recolhe “a poesia” entornada no chão pela mulher, que passa “em exposição”, mas sem vê-lo, uma cena semelhante à que escutamos na versão em inglês de “Garota de Ipanema”, escrita por Norman Gimbel³⁰. Já que o sujeito vislumbra a mulher ignorá-lo às luzes da galeria, é compreensível que a tristeza se mantenha. E para que o canto expresse certa tranquilidade, contribuem os segmentos melódicos com suas inflexões em direção ao acorde de tônica, Gm(II), alcançado com a nota sol, quando se entoa “chão”.

Mas talvez a contradição entre o sentimento de falta e certa tranquilidade possa ser mais bem interpretada a partir de duas formas de poesia que seriam apanhadas pelo sujeito em sua imaginação. A primeira seria a poesia de uma mulher que provou “os segredos do livre mercado” e exala “instrumentos de poder” (BENJAMIN, 2000, p. 53). Nesse sentido, a visão dela passando “em exposição” talvez tenha até mesmo intensificado o desejo do sujeito que, como o de todo mundo, “na verdade não é tão *individual* quanto parece”, mas “social” à medida que vigia o que outras pessoas também desejam (KEHL, 2004, p. 61). O “efeito da multidão inebriada e murmurante” (BENJAMIN, 2000, p. 53) não é descrito, mas está pressuposto. Tal conformação do desejo não deixaria de ter parte com as memórias que, duas décadas adiante, seriam cantadas por Chico Buarque em “As atrizes”, evocando a sensualidade feminina no cinema captada por “olhos infantis” (BUARQUE, 2006). Se a correspondência faz sentido, a infantilização da mulher, em “As vitrines”, espelha um sujeito lírico infantilizado.

A segunda forma de poesia seria a de quem recorda uma história de vida que se interrompeu, uma auréola caída, para usar a imagem de Baudelaire em outro poema em prosa, “Perda de auréola”. O sujeito atribuiria a si o papel de guardião de tudo o que a mulher despiu e lançou ao chão, como se murmurasse, à sua passagem na galeria, que ela permaneceria sendo a mesma de antes para ele, longe “da crápula”. Nessa perspectiva, a leitura de Baudelaire ironicamente nos diz que a vigilância melancólica do sujeito seria a de um “mau poeta”, feliz de ter encontrado certas insígnias que haviam sido perdidas “no caos movediço” (BAUDELAIRE, 1980, p. 112) – ou “no vão” da cidade.

CAPITALISMO, DESVARIO

A análise e a interpretação de “As vitrines” que apresentei posicionam esse samba-canção em uma série de produções de Chico Buarque nas quais um dos

29 A repetição da palavra “alma”, no parágrafo, é intencional e busca sugerir o espelhamento construído no jogo poético de “As vitrines”.

30 “*When she passes I smile/ But she doesn't see*” (GILBERTO; GETZ, 1989).

elementos de construção fundamentais é o relato de devaneios, de suposições ou de sonhos pelo sujeito lírico ou pelo narrador, junto dos sentimentos revelados ou provocados por essa matéria. Sem pretender uma lista exaustiva, mas a título de exemplo, também participam da série as canções: “Você vai me seguir” (1973), em parceria com Ruy Guerra; “Beatriz” (1982), “Valsa brasileira” (1985) e “A moça do sonho” (2001), em parceria com Edu Lobo; “Não sonho mais” (1979); “Pelas tabelas” (1984); “Morro Dois Irmãos” (1989); “Outra noite”, em parceria com Luiz Cláudio Ramos (1993); “Futuros amantes” (1993); “Sonhos sonhos são” (1998); “Xote de navegação”, em parceria com Dominginhos (1998); “Outros sonhos” (2006); “As caravanas” (2017). E os romances *Estorvo* (1991), *Benjamim* (1995), *Leite derramado* (2009)³¹.

Ao mesmo tempo, o lirismo de “As vitrines” se coloca ao lado de produções de Chico que refletiram sobre o processo de modernização capitalista no Brasil. Novamente apenas a título de exemplo, citem-se as canções: “Pedro pedreiro” (1965); “A televisão” (1967); “Essa moça tá diferente” (1969); “Construção” (1971); “Deus lhe pague” (1971); “Bye bye, Brasil” (1979), em parceria com Roberto Menescal; “Bancarrota blues” (1985), em parceria com Edu Lobo; “Baticum” (1989), em parceria com Gilberto Gil; “Carioca” (1998). As peças teatrais *Roda viva* (1968), *Gota d’água* (1975), em parceria com Paulo Pontes, *Ópera do malandro* (1978). E os três romances acima referidos³².

No caso específico de “As vitrines”, como procurei demonstrar, a intersecção das duas séries se dá nas imagens que o sujeito entrevê. A angústia, a inquietude, a melancolia, certo apaziguamento, são afetos que expressam o desejo de alcançar uma mulher que se esfumaça e se materializa na galeria tal como os fotogramas de filme ou as fotos de revista. Aliás, não custa lembrar que, apesar da censura, o cinema, as editoras e a indústria fonográfica participaram do processo de expansão do mercado cultural durante a ditadura militar que se manteve com apoio civil (ORTIZ, 2014; DIAS, 2008; NAPOLITANO, 2001). Quanto à escolha da canção como tema de abertura de *Sétimo sentido*, não tenho informação dos motivos. Mas suponho que não estejam para além do apelo comercial de Chico Buarque e da beleza da gravação. Ainda que seja irônico, não terá sido a primeira vez que a grande circulação no mercado ignora e acaba por esconder significados mais profundos de uma obra artística.

Falta analisar os versos do encarte de *Almanaque* que entusiasmaram meu colega Cássio Maradei, em 1982. Antonio Carlos Secchin (2004, p. 182) notou-lhes a “atmosfera onírica bastante oposta à limpidez narrativa da letra matriz”. Embora a minha análise não corrobore a ideia de que a narrativa do sujeito seja límpida, concordo que a fragmentação e as lacunas dos versos brancos, compostos com anagramas, se distanciam bastante da organização interna das quatro estrofes cantadas. E radicalizarei a percepção da “atmosfera onírica”, pois considero que lemos a recordação de um sonho. Uma vez mais, a minha interpretação acabará divergindo de críticas anteriores. Para facilitar a leitura, seguem as duas letras lado a lado – com o primeiro verso, por assim dizer, corrigido (BUARQUE, 1981).

31 Retomo e amplio análise da obra de Chico Buarque apresentada em Walter Garcia (2013, p. 213-230).

32 Ainda retomo e amplio Garcia (2013, p. 19-41; 162-173).

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

Os letreiros a te colorir
Embaraçam a minha visão
Eu te vi suspirar de aflição
E sair da sessão, frouxa de rir

Já te vejo brincando, gostando de ser
Tua sombra a se multiplicar
Nos teus olhos também posso ver
As vitrines te vendo passar

Na galeria
Cada clarão
É como um dia depois de outro dia
Abrindo um salão
Passas em exposição
Passas sem ver teu vigia
Catando a poesia
Que entornas no chão

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

Ler os letreiros aí troco
Embaçam a visão marinha
Vi tuas fúrias e predileção
Errar sisuda, sã fora de eixos

Doce vento, grandes beijos do jantar
Um militar saber tuas polcas
Bem postos meus veros antolhos
Patinavas, sorvetes, diners

Na alegria
A cara do clã
Um doutor doido me cedia poesia
Um absalão rindo
Pião, sexo, asa, espaço
Ês súpita virgem avessa
A asteca do piano
Quão sonha no center

Conforme Maradei havia percebido, o ponto de mudança se dá na segunda estrofe. Ao “ler os letreiros” que “embaçam a visão”, como se abrisse os olhos dentro do mar, o sujeito passa a trocar as letras. A metalinguagem é evidente. E o “jogo de palavras” criado por Chico Buarque não deixa de chamar atenção para a chave de decifração adotada neste artigo. Não esqueci que o compositor afirmou se tratar de “uma bobagem da família dos palíndromos” (BUARQUE, 1998). Mas não é o que parece.

Tal “impressões da véspera” que se sucedem em um sonho (FREUD, 1938, p. 79), os anagramas dos versos tornam mais explícito o que o sujeito imaginou, temeu ou desejou enquanto devaneava acordado. Os verbos no pretérito predominam. A mulher aparece com “fúrias e predileção”, e as imagens fragmentadas desfiguram e revelam um jantar em um lugar parecido com um bordel, onde ela, “A asteca do piano”, se apresentava tocando polcas³³. Não seria um despropósito dizer que “asteca” nos dá uma pista sobre a cor da sua pele – ao menos, no sonho.

“Um militar” seria um dos seus principais clientes. Tempos históricos se misturam (“polcas”; “diners”; “súpita”, forma antiga de “súbita”; shopping “center”), e certa infantilização da mulher permanece, já que ela patinava e tomava “sorvetes”. Talvez todos os comensais (“diners”) também tomassem sorvete, “na alegria”. Certo é que mantinham a conduta atrevida (“a cara”) de quem se comporta em sociedade como se estivesse no círculo familiar (“do clã”), reinando. Além do militar e do próprio sujeito, rebaixado a animal pois usava “veros antolhos” (os quais limitavam seu olhar e evitavam que se espantasse), dois homens são recordados: “um doutor doido”, poeta;

33 Sobre a polca no Brasil e suas relações com outros gêneros musicais, de 1845 às primeiras décadas do século XX, consultar José Ramos Tinhorão (1991, p. 47-110).

e um “absalão”, tipo capaz de fazer intrigas, guerrear contra seu pai, usurpar, defender a honra de mulheres, mas também, violentá-las³⁴.

Uma enumeração anuncia a ideia latente (“Pião, sexo, asa, espaço”), num percurso que vai do brinquedo infantil ao “sexo”, e daí à liberdade. Então os verbos passam para o presente do indicativo. A figura de linguagem (lítotes), sugerindo o oposto do contrário, mal encobre a visão da mulher no inconsciente: “És [tão] súpita virgem avessa” quão seu vigia “sonha no center”. Uma brincadeira séria do autor que, além de dar prova (como se necessário fosse) do seu virtuosismo com as palavras, aprofunda os sentidos de “As vitrines”. Talvez com um único defeito, o dos anagramas não se encaixarem na melodia – mas realmente seria exigir demais.

SOBRE O AUTOR

WALTER GARCIA é docente do Instituto de Estudos Brasileiros da Universidade de São Paulo (IEB/USP) e do Programa de Pós-Graduação em Música da Escola de Comunicações e Artes da Universidade de São Paulo (ECA/USP).

waltergarcia@usp.br

<https://orcid.org/0000-0002-0455-4831>

REFERÊNCIAS

- ASSIS, Machado de. (1882). O espelho: esboço de uma nova teoria da alma humana. In: ASSIS, Machado de. *Contos: uma antologia*. Seleção, introdução e notas de John Gledson. 1. reimpressão. São Paulo: Companhia das Letras, 1998, p. 401-410.
- BAUDELAIRE, Charles. (1869). *Pequenos poemas em prosa*. Trad. Aurélio Buarque de Holanda Ferreira. 4. ed., revista. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 1980.
- BENJAMIN, Walter. A obra de arte na era de sua reprodutibilidade técnica. In: BENJAMIN, Walter. *Magia e técnica, arte e política: ensaios sobre literatura e história da cultura*. Trad. Sérgio Paulo Rouanet. 7. ed. 10. reimpressão. São Paulo: Brasiliense, 1996, p. 165-196.
- BENJAMIN, Walter. *Charles Baudelaire: um lírico no auge do capitalismo* (Obras Escolhidas III). Trad. José Martins Barbosa e Hemerson Alves Baptista. 3a ed. 2ª reimpressão. São Paulo: Brasiliense, 2000.
- BUARQUE, Chico. *Almanaque*. Ariola, 201 640, 1981. 1 LP.
- BUARQUE, Chico. (1973). *Chico canta*. Philips/PolyGram, 510 008-2, 1993a. 1 CD.

34 Para a análise da letra de “As vitrines” e dos versos espelhados, consultei Houaiss e Villar (2001). O sentido do verso “Um absalão rindo” se apoiou na História de Absalão, narrada no Segundo Samuel (1989). Além das referências citadas ao longo do artigo, me baseei em Sérgio Buarque de Holanda (2001) e em Roberto Schwarz (1991) para interpretar a obra de Chico Buarque à luz do processo histórico-social brasileiro.

- BUARQUE, Chico. (1974). *Sinal fechado*. Philips/PolyGram, 518 217-2, 1993b. 1 CD.
- BUARQUE, Chico. (1976). *Meus caros amigos*. Philips/PolyGram, 842 013-2, 1993c. 1 CD.
- BUARQUE, Chico. As vitrines. In: HOLLANDA, Chico Buarque. *Chico Buarque: letra e música 2*. Transcrição em partitura realizada por Luiz Claudio Ramos. 7. reimpressão. São Paulo: Companhia das Letras, 1997, p. 122-123.
- BUARQUE, Chico. Entrevista exclusiva. [Entrevista concedida a] Canivello Comunicação (Por O Editor). nov. 1998. Disponível em: <https://www.chicobuarque.com.br/textos>. Acesso em: 17 nov. 2023.
- BUARQUE, Chico. As vitrines. In: BUARQUE, Chico. *Songbook Chico Buarque, v. 2. 4.* ed. Produzido por Almir Chediak. Rio de Janeiro: Lumiar, 1999, p. 61-63.
- BUARQUE, Chico. *Carioca*. Biscoito Fino, BF-645, 2006. 1 CD e 1 DVD.
- BUARQUE, Chico Buarque. Almanaque Brasil: Papo cabeça pra pensar. [Entrevista concedida a] Elifas Andreato. ago. 2007. Disponível em: <https://www.chicobuarque.com.br/textos>. Acesso em: 17 nov. 2023.
- BUARQUE, Chico. As vitrines. In: BUARQUE, Chico. *Cancioneiro Chico Buarque, v. 3: obras escolhidas, 1980-2008*. Coordenação musical de Paulo Jobim. Rio de Janeiro: Jobim Music, 2008, p. 242-244.
- BUARQUE, Chico. *Na carreira*. Biscoito Fino/Canal Brasil, BF 173-3, 2012. 1 DVD.
- CAMPOS, Augusto de (Org.). *Balanço da bossa e outras bossas*. 4. ed. São Paulo: Perspectiva, 1986.
- CARTOLA. Festa da vinda. Compositores: Cartola; Nuno Veloso. In: CARTOLA. *Cartola*. Discos Marcus Pereira, 10029, 1974. 1 CD. Faixa 8.
- DIAS, Marcia Tosta. *Os donos da voz: indústria fonográfica brasileira e mundialização da cultura*. 2. ed. São Paulo: Boitempo, 2008.
- ELIS REGINA. (1965). *Samba, eu canto assim*. Philips/PolyGram, 811 218-2, 1998. 1 CD.
- FAFÁ DE BELÉM. *Estrela radiante*. Philips/ PolyGram, 6349 417, 1979. 1 LP.
- FREITAS, Sérgio Paulo Ribeiro de. *Que acorde ponho aqui? Harmonia, práticas teóricas e o estudo de planos tonais em música popular*. Tese (Doutorado em Música). Universidade Estadual de Campinas, 2010.
- FREUD, Sigmund. *Cinco lições de psicanálise*. Trad. Durval Marcondes; J. Barbosa Corrêia. São Paulo: Companhia Editora Nacional, 1938.
- GARCIA, Walter. *Bim Bom: a contradição sem conflitos de João Gilberto*. São Paulo: Paz e Terra, 1999.
- GARCIA, Walter. *Melancolias, mercadorias: Dorival Caymmi, Chico Buarque, o pregão de rua e a canção popular-comercial no Brasil*. Cotia (SP): Ateliê Editorial, 2013.
- GILBERTO, João; GETZ, Stan. (1963). *Getz/Gilberto*. Verve/ PolyGram, 810048-2, 1989. 1 CD.
- HAMBURGER, Esther. Diluindo fronteiras: a televisão e as novelas no cotidiano. In: SCHWARCZ, Lilia Moritz (Org.). *História da vida privada no Brasil: contrastes da intimidade contemporânea*. 3ª reimpressão. São Paulo: Companhia das Letras, 2004, p. 439-487.
- HOLANDA, Sérgio Buarque de. O homem cordial. In: HOLANDA, Sérgio Buarque de. *Raízes do Brasil*. 26. ed., II. reimpressão. São Paulo: Companhia das Letras, 2001, p. 139-151.
- HOUAISS, Antônio; VILLAR, Mauro de Salles. *Dicionário Houaiss da língua portuguesa*. Rio de Janeiro: Objetiva, 2001.
- KEHL, Maria Rita. O espetáculo como meio de subjetivação. In: BUCCI, Eugênio; KEHL, Maria Rita. *Videologias: ensaios sobre televisão*. São Paulo: Boitempo, 2004, p. 43-62.
- KEHL, Maria Rita. (1979). Um só povo, uma só cabeça, uma só nação. In: NOVAES, Adauto (Org.). *Anos 70: ainda sob a tempestade*. Rio de Janeiro: Aeroplano/Senac Rio Editora, 2005a, p. 405-424.
- KEHL, Maria Rita. (1979). Novelas, novelinhas e novelões: mil e uma noites para as multidões. In: NOVAES, Adauto (Org.). *Anos 70: ainda sob a tempestade*. Rio de Janeiro: Aeroplano/Senac Rio Editora, 2005b, p. 425-443.
- LEITE, Carlos Augusto Bonifácio; MANICA, Pedro Baumbach; PRUSCH, Vinícius de Oliveira. A nação tute-

- lada em As Vitrines, de Chico Buarque. *Criação e Crítica*, n. 31, 2021, p. 197-211. <https://doi.org/10.11606/issn.1984-1124.i31p197-211>.
- LOBO, Edu; MARIA BETHÂNIA. (1966). *Edu e Bethânia*. Universal Music, 73145120532, 2003. 1 CD.
- MARIA, Cleusa. Chico Buarque, Ariola e Polygram. “Não troquei um bandido por um mocinho”. *Jornal do Brasil*, 20 nov. 1981, p. 1.
- MATOS, Cláudia Neiva de. Gêneros na canção popular: os casos do samba e do samba-canção. *ArtCultura*, v. 15, n. 27, 2013, p. 121-132. Disponível em: <http://www.seer.ufu.br/index.php/artcultura/article/view/29339>. Acesso em: 10 abr. 2023.
- MELLO, João Manuel Cardoso de; NOVAIS, Fernando A. Capitalismo tardio e sociabilidade moderna. In: SCHWARCZ, Lília Moritz (Org.). *História da vida privada no Brasil: contrastes da intimidade contemporânea*. 3. reimpressão. São Paulo: Companhia das Letras, 2004, p. 559-658.
- MELLO, Zuza Homem de. *Copacabana: a trajetória do samba-canção (1929-1958)*. 2. ed. São Paulo: Editora 34/Edições Sesc São Paulo, 2018.
- MEMÓRIA GLOBO. Novelas. Disponível em: <https://memoriaglobo.globo.com/entretenimento/novelas/>. Acesso em: 25 fev. 2024.
- MENESES, Adélia Bezerra de. Do Eros politizado à *Polis* erotizada. In: MENESES, Adélia Bezerra de. *Figuras do feminino na canção de Chico Buarque*. Cotia (SP): Ateliê Editorial; São Paulo: Boitempo, 2000, p. 119-142.
- NAPOLITANO, Marcos. “*Seguindo a canção*”: engajamento político e indústria cultural na MPB (1959-1969). São Paulo: Annablume/Fapesp, 2001.
- ORTIZ, Renato. Revisitando o tempo dos militares. In: REIS, Daniel Aarão; RIDENTI, Marcelo; MOTTA, Rodrigo Patto Sá (Org.). *A ditadura que mudou o Brasil: 50 anos do golpe de 1964*. 1. reimpressão. Rio de Janeiro: Zahar, 2014, p. 112-127.
- PAULINHO DA VIOLA. (1973). *Nervos de aço*. EMI, 852506 2, 1996. 1 CD.
- POE, Edgar Allan. (1840). O homem das multidões. In: POE, Edgar Allan. *Ficção completa, poesia e ensaios: em um volume*. Trad. Oscar Mendes; Milton Amado. 4. reimpressão. Rio de Janeiro: Nova Aguilar, 2001, p. 392-400.
- REIS FILHO, Daniel Aarão. *Ditadura e democracia no Brasil: do golpe de 1964 à Constituição de 1988*. Rio de Janeiro: Zahar, 2014.
- ROCHA, Daniella Arreguy Marques da. *Lirismo dramático, vozes e máscaras nas canções de Chico Buarque de Holanda*. Dissertação (Mestrado em Letras). Universidade Federal de Minas Gerais, 2006.
- ROSENFELD, Anatol. A teoria dos gêneros. In: ROSENFELD, Anatol. *O teatro épico*. 4. ed. São Paulo: Perspectiva, 2000, p. 13-36.
- SARAMAGO, José. *Ensaio sobre a cegueira*. 11. reimpressão. São Paulo: Companhia das Letras, 1999.
- SCHOENBERG, Arnold. *Fundamentos da composição musical*. Trad. Eduardo Seincman. São Paulo: Edusp, 1996.
- SCHWARZ, Roberto. *Um mestre na periferia do capitalismo: Machado de Assis*. 2. ed. São Paulo: Duas Cidades, 1991.
- SECCHIN, Antonio Carlos. “As vitrines”: a poesia no chão. In: FERNANDES, Rinaldo de (Org.). *Chico Buarque do Brasil*. Rio de Janeiro: Garamond/Fundação Biblioteca Nacional, 2004, p. 179-183.
- SEGUNDO SAMUEL. In: *A Bíblia de Jerusalém*. Trad. Jorge Cesar Mota. 9. ed., 4. reimpressão. São Paulo: Edições Paulinas, 1989, p. 466-505.
- SIMONE. *Pedaços*. EMI, 31C 064 422848D, 1979. 1 LP.
- TATIT, Luiz; LOPES, Ivã Carlos. “As vitrines” – carência e prazer. In: TATIT, Luiz; LOPES, Ivã Carlos. *Elos de melodia e letra: análise semiótica de seis canções*. Cotia (SP): Ateliê Editorial, 2008, p. 99-127.

- TELLES, Sylvia. (1957, 1958, 1959). *O talento de Silvia Telles*. EMI, 790948 2, 1995. 1 CD.
- TINHORÃO, José Ramos. *Pequena história da música popular: da modinha à lambada*. 6. ed., revista e aumentada. São Paulo: Art Editora, 1991.
- TUERO, Emilio. Besame mucho. Composição: Consuelo Velásquez. RCA Victor Mexicana, 1963. Disponível em: <https://www.youtube.com/watch?v=qouDOyRURhI>. Acesso em: 29 fev. 2024.
- VELOSO, Caetano. (1978). *Muito (dentro da estrela azulada)*. Philips/PolyGram, 836 012-2, 1988. 1 CD.
- WERNECK, Humberto. Gol de letras. In: BUARQUE, Chico. *Chico Buarque, letra e música, v. I*. 2. ed. 4. reimpressão. São Paulo: Companhia das Letras, 2000, p. 9-33; 61-83; 119-139; 249-263.

A arte como testemunho: texto, cena e contexto em *Roda viva* (1967-1968)

[*Art as testimony: text, scene and context in Roda viva* (1967-1968)]

Miliandre Garcia¹

RESUMO • Em 1967, Chico Buarque já era considerado ídolo nacional aclamado pelo público brasileiro. Se isso lhe garantiu um lugar privilegiado na indústria fonográfica e televisiva, por outro lado era fonte de grande frustração artística e profissional. Com apenas 23 anos, tomou uma decisão arriscada e convidou o diretor José Celso Martinez Corrêa para dirigir seu primeiro texto dramaturgico. Sob vários aspectos, *Roda viva* é uma referência na história do teatro brasileiro e também na trajetória dos artistas da sua geração. Para analisá-la, tomamos como ponto de partida a ideia de arte como testemunho sob múltiplas dimensões (texto, cena e crítica teatral). • **PALAVRAS-CHAVE** • *Roda viva*; Chico Buarque; José Celso Martinez Corrêa; teatro brasileiro.

• **ABSTRACT** • In 1967, Chico Buarque was already considered a national idol acclaimed by the Brazilian public. While this guaranteed him a privileged place in the phonographic and television industry, it was also a source of great artistic and professional frustration. At just 23 years old, he made a risky decision and invited director José Celso Martinez Corrêa to direct his first dramaturgical text. In many ways, *Roda viva* is a milestone in the history Brazilian theater and also in the trajectory the artists of its generation. To analyze it, we take as our starting point the idea of art as testimony in multiple dimensions (text, scene and theater criticism). • **KEYWORDS** • *Roda viva*; Chico Buarque; José Celso Martinez Corrêa; Brazilian theater.

Recebido em 13 de novembro de 2023

Aprovado em 11 de março de 2024

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.



Seção: Dossiê

DOI: 10.11606/2316901X.n88.2024.e10688

¹ Universidade Estadual do Paraná (Unespar, Curitiba, PR, Brasil).

*Mas o poeta se queixou
E ninguém ouviu
[...]
Se alguém ouviu
Logo fingiu
E desconversou
E disse dos oitent'anos
Oitenta pesados anos
Que o poeta então cumprira
E pra bem dos meus enganos
Dormiu comigo a mentira
De que o poeta nesses anos
Perdera a lira
O poeta se queixou
Amargamente
Mas o poeta não é amigo do rei
E o espetáculo continuou
Normalmente
[...].
(Chico Buarque, Roda viva, 1968).*

Tomo de empréstimo, no título deste artigo, a ideia da arte como testemunho/a da crítica de Clóvis Levi (1968), e dos trabalhos de Ivana Guilherme Simili e Débora Pinguello Morgado (2015), Márcio Seligmann-Silva (2004; 2008) e Andrea Siqueira D'Alessandri Forti (2020). Segundo Levi (1968), a arte só poderia ser fiel a si mesma se espelhasse “as angústias, as neuroses, as frustrações, o noticiário dos jornais, o amor (quase findo, mas ainda vivo), os mitos e, enfim, as necessidades do homem”, se assumisse, portanto, o papel de “testemunha de acusação do [seu] tempo”. E a única maneira de fazê-lo era ser “participante” como *Roda viva*, que, “partindo do mito Chico Buarque de Holanda, explorando esse mito e as aspirações místicas do povo, conseguiu ir mais além” (LEVI, 1968). Trata-se, como afirma Forti (2020, p. 23), da “produção e [d]a circulação de uma arte que se tornou testemunho de uma

determinada situação, produtores que foram vítimas de contextos de violência política e mesmo assim desenvolveram várias estratégias de resistência, sem essa ser entendida em todos os casos como confronto direto”.

Em 1967, com 23 anos, Francisco Buarque de Hollanda escreveu *Roda viva* em tempo recorde, 25 dias. A história lhe ocorreu inteira, com começo, meio e fim. Era só ir “passando pro papel”, afirmou o artista (apud PAULINO, 1967). Nesses dias, disse ele, não pensava e nem fazia outra coisa, todo tempo era dedicado à conclusão do texto que chamou de “comédia musical”, uma forma de diferenciá-la dos musicais da Broadway (PROGRAMA da peça..., 1967, p. 19), mas também dos musicais do Teatro de Arena de São Paulo e do Teatro Opinião no Rio de Janeiro, populares na época. Além disso, buscava distanciar-se das convenções cênicas centradas na dramaturgia escrita para ser encenada no palco italiano, espaço consagrado dos teatros tradicionais frequentados por classes mais abastadas que podiam arcar com os altos preços dos ingressos. Complementar a isso, afirmou José Celso Martinez Corrêa, *Roda viva* era uma farsa que nada tinha de realista, como almejava ser o teatro engajado de então (CHICO Buarque fala..., 1967)². É, portanto, fruto da “observação do meio [...], uma farsa, uma caricatura do que acontece ou poderia acontecer”, considerou Chico Buarque (apud RACHEL, 1968).

Como afirmou o autor, a peça não era “nem tragédia, nem cômica, [era] mais um *happening* passado num auditório de televisão”. Ele desejava que o texto servisse apenas de roteiro para que a peça fosse se construindo paulatinamente: “Não quero que meu texto fique estático. Todos contribuirão para que ele evolua, transforme-se” (CHICO Buarque fala..., 1967). “Os atores não são máquinas, eles participam, contribuem” (EIS que chega..., 1968). “Até mesmo depois da peça montada, as reações do espectador servirão de guia para futuros melhoramentos e ampliações” (CHICO Buarque fala..., 1967). Também não era autobiografia, embora não tivesse como dissociá-lo plenamente da sua trajetória individual. Ou seja: era um “desabafo” que não chegava a ser “autobiográfico” (CHICO Buarque fala..., 1967). “Meu personagem é um inconsciente. Eu escolho o seu caminho” (RODA-VIVA: um samba..., 1968)³.

No segundo ato da peça, Chico Buarque cita o “habitante de Pasárgada”, lá onde era “amigo do rei”, que, no ano anterior, havia completado 80 anos. O aniversário de Manuel Bandeira, no entanto, fora ofuscado pela turbulência do momento. No Brasil, o regime ditatorial avançava contra o meio artístico e intelectual. Na mesma proporção, os artistas, intelectuais, estudantes e professores reagiam com manifestos, cartas abertas, telegramas, greve geral dos teatros, passeatas, mandados

2 Numa crítica de época, Roberto Vignati (1968), que participou do elenco do Teatro Oficina, afirmou que “José Celso encontrou o texto ideal para extravasar toda uma loucura e histeria armazenadas durante os anos de teatro realista e inicialmente brechtiano que realizou com o Oficina [...]. Há no espetáculo aplicação de realismo crítico, exorcismo, masoquismo, surrealismo e vários ‘ismos’ que demonstram o caos em que nos encontramos e a luta que estamos travando para achar a verdadeira e autêntica linguagem do teatro”.

3 Ver também: Chico Buarque fala... (1967).

de segurança e abaixo-assinados (GARCIA, 2012). Entre 1967 e 1968, o mundo estava em convulsão – enquanto a parcela mais combativa da juventude lutava por um “mundo novo”, representantes da velha ordem reagem com a habitual truculência. Como afirmou Zé Celso: “a coisa não depend[ia] de mim nem dele [referia-se ao deputado Wadih Helu] – mas da História que já colocou essas figuras no *Panteon* do Ridículo e da Hipocrisia” (RESPOSTA de Chico..., 1968). Nesse contexto em ebulição, o jovem artista dos festivais não se sentia confortável em receber mais homenagens que o estimado poeta, amigo da família⁴. Para o artista, havia algo de errado na consagração imediatista de ídolos pré-fabricados, em contrapartida ao esquecimento de expoentes da cultura nacional.

Cinquenta e seis anos se passaram desde então, e agora é Chico Buarque quem completa 80 anos, infelizmente em um tempo, no Brasil e no mundo, não menos turbulento que a década de 1960. Também, hoje, jovens reivindicam o direito à liberdade de expressão enquanto defensores extemporâneos da moral e dos bons costumes ressignificam mecanismos de controle como a censura (DIAS; GARCIA, no prelo), legitimados por *tradições inventadas* e bem assentadas na longa duração. Comparadas as duas conjunturas, uma das diferenças entre elas talvez seja o fato de Chico Buarque de Hollanda ter rompido com a tese mais conhecida de Sérgio Buarque de Holanda (1995, p. 139-151) sobre o *homem cordial*, esta assimilada indiretamente nos primeiros álbuns do artista.

Aos 26 anos, o compositor retratava nossa *Gente humilde* (título do álbum de 1970 com canção homônima no lado A) submetida a precárias condições de vida, mas que seguia “em frente sem nem ter com quem contar”. Na mesma época, após 14 meses no exílio, à espera de *Quando o carnaval chegar* (álbum de 1972), reconhecia-se, ele mesmo, em “Baioque” (canção do lado A do LP), *residual* do *homem cordial*.

Quando eu canto
Que se cuide
Quem não for meu irmão
O meu canto
Punhalada
Não conhece o perdão
[...]
Quando eu amo
Eu devoro
Todo o meu coração
Eu odeio
Eu adoro
Numa mesma oração
[...]
(BUARQUE, 1972).

4 No texto de *Roda viva*, bem como nas entrevistas de época (O ÍDOLO..., 1968), Chico Buarque mencionou as inúmeras homenagens que recebeu das prefeituras das cidades de Recife, Belo Horizonte, Porto Alegre, Salvador, Curitiba, entre outras.

Aos 30 anos, de cara com o *Sinal fechado* (álbum de 1974), “qualquer desatenção [podia] ser a gota d’água” (canção-tema do musical *Gota d’água*, escrito em parceria com Paulo Pontes, de 1975) e “aquela esperança de tudo se ajeitar, [podia] esquecer” (canção em parceria com Francis Hime, do álbum *Chico Buarque*, de 1978)...

No transcorrer da redemocratização, que chega incompleta aos nossos dias, pode-se afirmar que, aos 75 anos, com o lançamento do livro *Essa gente* (2019), Chico Buarque matou simbolicamente o pai, isto é, enterrou definitivamente qualquer *resíduo* de cordialidade, esta que como “tipo ideal” oscila entre o bem e o mal, mantendo como eixo central estímulos emocionais (HOLANDA, 1995). Constata-se que, com o passar do tempo, o escritor parece ter rompido o elo com essa construção social antes imaginada pelo autor de *Raízes do Brasil*. Muito provavelmente porque, diante de segmentos significativos da classe média – a considerar que estes reproduzem a visão de mundo das elites dominantes ao mesmo tempo que a projetam sobre as classes populares – perderam a capacidade de reagir com compaixão diante das injustiças, estão cada vez mais anestesiados com os acontecimentos e costumam responder com violência ao menor indício de divergência.

Identificamos esse fenômeno social no romance *Essa gente*, uma espécie de antítese daquela sociabilidade identificada nas raízes mais profundas de certo tipo de brasilidade. Ao que parece, o processo civilizador no Brasil encontrou obstáculos relevantes desde que setores conservadores da sociedade brasileira optaram por eufemizar diferentes formas de opressão e dominação e por não enfrentar diretamente os problemas estruturais; por subentender que racismo, autoritarismo, patriarcalismo e machismo não existem e, se não existem, não há por que deles se ocupar. *Roda viva* é sintoma desses momentos de crise os quais atravessou e atravessa a sociedade brasileira e de onde, de tempos em tempos, irrompem monstros.

Mas, se no texto da peça a referência a Manuel Bandeira tem a função mais imediata de registrar o natalício de um dos mais proeminentes poetas da língua portuguesa e a importância que “se dá ou não se dá” a um dos maiores autores da poesia brasileira, menos óbvio é o lugar que Manuel Bandeira ocupava no movimento modernista. Dessa forma, há que se considerar que Chico Buarque pode ter se apropriado do episódio para nele se inscrever num cenário de conflitos marcado por acentuadas dicotomias entre direita e esquerda, Rio de Janeiro e São Paulo, cultura *nacional-popular* e contracultura, nacionalistas e internacionalistas, ressonâncias polarizadas de Mário de Andrade e Oswald de Andrade, entre outras.

O convite feito a José Celso, que naquele ano ganhou projeção nacional com a encenação de *O rei da vela*, no Teatro Oficina⁵, não deve ser visto como um alinhamento de Chico Buarque ao modernismo oswaldiano, uma vez que demarcava distância da releitura de Mário de Andrade realizada por dramaturgos do *nacional-popular*, a maioria ligada direta ou indiretamente ao Partido Comunista Brasileiro (PCB) (CONTIER, 1998).

Dessa forma, entendemos que o convite para dirigir *Roda viva*, quando ainda reverberava o impacto da encenação de *O rei da vela* sobre uma geração de artistas

5 É importante mencionar que, embora José Celso tenha dirigido o espetáculo *Roda viva*, este não foi produzido pelo Teatro Oficina, em São Paulo, mas pelo Teatro Princesa Isabel, no Rio de Janeiro, que era e ainda é propriedade de Orlando Miranda, um dos fundadores da Associação Carioca de Empresários Teatrais (Acet), em 1969, e diretor do Serviço Nacional de Teatro (SNT) a partir de 1974.

e intelectuais, visava aproximá-lo do que havia de mais experimental no teatro brasileiro. Mas era também uma maneira de demarcar sua autonomia artística diante das rivalidades da época, principalmente no que concerne ao modernismo, como fizera Manuel Bandeira nos anos 1920 (GOMES, 1993, p. 67-68) e como indireta ou inconscientemente fazia Chico Buarque no início da carreira, inserindo-se em uma espécie de “terceira via” na trajetória do “longo modernismo” que ressoava nos setores mais progressistas dos anos 1960, divididos entre Mário e Oswald de Andrade, tema de pesquisa ao qual Marcos Napolitano (2022) tem se dedicado atualmente.

A pergunta que nos orienta neste artigo é: por que Chico Buarque, quando quis examinar criticamente o lugar do músico, do intérprete e do compositor populares no *mainstream* da indústria fonográfica e televisiva brasileira, se aproximou do teatro e não de outra linguagem artística com igual ou maior representatividade na época? A essa pergunta podem ser formuladas provisoriamente diferentes respostas. Uma delas é que o artista tinha mais *afinidade* com o mundo das letras, trajetória consolidada ao longo das décadas, do que com as artes do vídeo ou mesmo as artes plásticas. No entanto, consideramos que a principal hipótese está relacionada ao diálogo estabelecido entre a música e o teatro naquele contexto, representado pela produção icônica de *shows* musicais pelos teatros e grupos de teatro da época (GARCIA, 2017), e também ao papel do teatro como “polifonia das polifonias” (MALETTA, 2010, p. 34).

A partir desse diálogo entre diferentes linguagens artísticas, o teatro brasileiro, antes mesmo do golpe de 1964, passou por um processo de nacionalização temática e estética e reuniu/formou simultaneamente um público específico para a arte engajada⁶. A música popular brasileira, por sua vez, durante todo o século XX suplantou o papel representado pela literatura no século XIX como expressão genuína da identidade nacional e veículo da comunicação com público mais amplo. Através da música popular, urbana ou rural, nos reconhecemos brasileiros e somos reconhecidos como tais. Essa representação social data do século XX, quando a música popular se tornou mais permeável socialmente que a literatura. Heloísa Maria dos Santos Toledo afirma que a música popular é

[...] a manifestação artística que, especialmente a partir da segunda metade do século XX, mais interage com praticamente todas as outras formas da produção cultural, associando-se ao rádio, ao cinema, ao teatro, à televisão, às agências publicitárias, etc., possibilitando que *o espaço de atuação da indústria fonográfica se expanda para outros setores da produção cultural*. (TOLEDO, 2010, p. 23 – grifos nossos).

Nessa via de mão dupla, o teatro, que se nacionalizou a partir do contato com a música popular, incorporando todo potencial comunicativo, da mesma maneira alterou sua construção narrativa. Isso foi tão significativo que criou uma linguagem própria, a dos musicais, a partir da experiência com os *shows* musicais, que não eram

6 Sobre a formação de público, ver: Napolitano (2001).

mais nem teatro nem música, e nos quais a música popular brasileira também não era simplesmente coadjuvante em relação ao texto, mas protagonista ao seu lado⁷.

A canção popular, por sua vez, passou por um processo de politização de seus temas e assimilação performática (GARCIA, 2018, p. 6)⁸. A associação música e teatro foi tão impactante que modificou a própria arte dramática, passando os donos de teatros a preferir montar *shows* musicais porque gastavam menos e ganhavam mais⁹. Além disso, essa associação atraiu o interesse do mercado fonográfico, que estabelecia recordes de vendas (GARCIA, 2017, p. 275), mesmo quando se tratava de registros em áudio das encenações ao vivo que não primavam pela qualidade técnica das gravações de estúdio, mas captavam a reação do público, que se sentia participante da construção de um “mundo novo” e ao mesmo tempo era confrontado com a realidade da ditadura militar brasileira.

Em *Roda viva* essa modificação foi tão significativa que no programa do espetáculo José Celso afirmou: “sua peça testemunha a mesma força comunicativa de suas músicas” (PROGRAMA da peça..., 1967, p. 18). A comunicação com o público (real e em potencial) é um dos pilares do campo artístico nessa época e central no redirecionamento dos interesses do compositor. Se o mercado fonográfico lhe garantia um público mais amplo, potencializado pela aproximação com a televisão, porém não necessariamente crítico, no teatro, Chico Buarque buscava um público mais seletivo, porém politizado. Em várias entrevistas sobre *Roda viva*, entre 1967 e 1968, afirmou que naquele momento preferia “dizer mais coisas a menos gente” (BUARQUE apud HALFOUN, 1968), pois almejava “um meio de comunicação com o público, além da música” (O ÍDOLO..., 1968).

A mudança da palavra “público” (na “gravata” dessa matéria) para “povo” (no corpo do texto) pode parecer um detalhe insignificante nos dias de hoje, mas nos anos 1960 não era. Povo e público permeavam o imaginário da arte engajada e geralmente eram de estratos sociais diferentes (GARCIA, 2007). Nina Nussenzweig Hotimsky (2018, p. 134) é perspicaz ao observar essa mudança na apreensão da categoria “povo”, transformado em “público”, em *Roda viva*, uma vez que “povo” não era mais o agente da transformação brasileira (SODRÉ, 1962), mas havia se transformado em garoto-propaganda da sociedade de consumo.

A dramaturgia daquele contexto não pode ser examinada independentemente da cena e da música, e outras instâncias igualmente importantes, pois foi do cruzamento de múltiplas influências que *Roda viva* emergiu. Tratava-se, portanto, da elaboração

7 Sobre o processo de criação de *Arena conta Zumbi*, Gianfrancesco Guarnieri disse que Edu Lobo chegou no Teatro de Arena achando que iria musicar um texto pronto. Para sua surpresa, não tinha nada, nem o tema do espetáculo que foi escolhido a partir de uma música apresentada por ele (ARENA vai..., 1965).

8 Antes mesmo do golpe de 1964, Carlos Lyra evidenciava que não fazia mais sentido compor baseado nas suas experiências pessoais, pois isso aumentava a chance de fazer músicas sobre “o amor, o sorriso e a flor”. Por isso, naquele momento, buscava compor a partir de situações dramáticas, em cooperação com o teatro e o cinema, método de criação artística que acreditava servir como antídoto para a despolitização das canções (CONVERSA com..., 1963).

9 Ver: Programa da peça... (1967, p. 20).

de uma nova linguagem pautada pela perspectiva dialógica com as experiências anteriores, em perspectiva crítica com a produção contemporânea.

Cabe salientar que essa característica dialógica não consistia em simplesmente “copiar” experiências precursoras, mas apresentar novas possibilidades a partir de múltiplas referências. Como afirmara Paulo Emílio Sales Gomes, não sendo nem europeus nem americanos do norte, para nós brasileiros “nada nos é estranho, pois tudo o é”. Dessa forma, “a penosa construção de nós mesmos se desenvolve na dialética rarefeita entre o não ser e o ser outro” (GOMES, 1996, p. 90).

A produção artística de meados do século XX, a exemplo do cinema brasileiro, não pode, portanto, ser considerada imitação da metrópole nem tampouco expressão do populismo regionalista, argumentou Maurice Capovilla (1962). Era resultado da nossa genuína “incompetência criativa em copiar”, afirmou Paulo Emílio Sales Gomes (1996, p. 90), “parte de uma corrente mais larga e profunda que se exprimiu igualmente através da música, do teatro, das ciências sociais e da literatura”, considera ele (EMÍLIO, 1973, p. 62).

José Celso (1968) afirmou algo semelhante a isso ao abordar o teatro brasileiro, cuja falta de estabilidade como empreendimento dava-lhe “um lado patético e desesperado que tem sido, entretanto, um dos fatores de sua vitalidade e de sua importância na vanguarda da revolução cultural brasileira”.

Como no tropicalismo musical, “o resultado deste trabalho antropofágico levou a um redimensionamento da estrutura da canção” (FAVARETTO, 2000, p. 36), transformada em “um dos objetos de consumo mais presentes no cotidiano, submetendo as pessoas a um banho contínuo de sons e mensagens, tornando-se o suporte ideal para a circulação da ideologia, já que esta não se liga tanto ao objeto musical, mas aos lugares e momentos em que circula” (FAVARETTO, 2000, p. 138).

Aos 23 anos, com uma carreira relativamente precoce e com pouco mais de 25 composições – muitas de grande sucesso –, a inexperiência do artista não o impediu de compreender o lugar da canção e do compositor popular na sociedade de massas. Em entrevista ao jornal *Última Hora*, Chico Buarque afirmou: “um mês depois de composto, meu samba já não é meu. É mercadoria exposta ao consumo” (HALFOUN, 1968)¹⁰. José Celso, por sua vez, se empolgava com a “oportunidade rara” de se debruçar sobre “o fenômeno Chico e seu público!”, o “material mais consumido da [sua] geração” (PROGRAMA da peça..., 1967, p. 19).

¹⁰ Ver também: Roda-viva: um samba... (1968).

O TEXTO¹¹

Roda viva não foi a primeira experiência de Chico Buarque nos palcos brasileiros. Como compositor, já havia participado da trilha sonora de *Morte e vida severina*, adaptação do poema de João Cabral de Melo Neto pelo diretor do Teatro da Universidade Católica de São Paulo (Tuca), Roberto Freire (CARVALHO, 2006, p. 19). *Roda viva*, no entanto, foi sua primeira experiência no teatro como dramaturgo, a primeira de uma série de espetáculos que marcou sua trajetória no teatro e também a história do teatro brasileiro¹².

Para Chico Buarque, *Roda viva* não representava um rompimento com seu trabalho anterior, “essencialmente musical”, mas “um passo à frente” (RODA-VIVA, um samba..., 1968). Isto é, um passo adiante na direção de ter voz ativa e no seu destino mandar, uma vez que não desejava mais alimentar a imagem de “bom moço” que o mercado fonográfico e televisivo havia criado em torno dele, nem tampouco se conformava em ser mais um produto inanimado dessa complexa engrenagem.

A narrativa bíblica da Via Sacra, associada à estrutura do mito das tragédias gregas, adequou-se perfeitamente à construção do ídolo moderno. *Roda viva*, que não é nem peça teatral nem *show* musical, trata da invenção de um ídolo da sociedade de consumo que muda de *persona* artística conforme as demandas do mercado e cuja trajetória musical pode ser associada tanto à Via Sacra de Jesus Cristo, quanto aos destinos trágicos dos mitos gregos.

O crítico teatral Marco Antônio de Menezes, entusiasmado com o resultado cênico da direção de José Celso e favorável ao ingresso de mais autores como Chico Buarque no teatro, apontou essa relação com o sagrado em *Roda viva*. Conforme Menezes (1968), José Celso compreendeu “que tinha em mãos não uma ‘comédia musical’, como o programa anuncia, mas sim a matéria-prima para um espetáculo religioso”. O texto de Chico Buarque, “estruturalmente defeituoso como é – com mínimas possibilidades de criação de personagens, ritmo dramático muito pobre – é um exorcismo”, uma “Missa Negra”, considerou Menezes. Segundo ele, a direção de José Celso tinha, portanto, “a função de executar o exorcismo”, de reconhecer a paixão e morte de um homem comum, “uma caricatura da paixão e morte de Cristo” (MENEZES, 1968).

Para confirmar seus argumentos, o crítico destacou as cenas em que “Ben Silver se reencontra com a esposa coroado de espinhos, nu, como o Cristo” e, no fim do primeiro ato, “deitado sobre uma cruz de madeira, nu, cansado sob o peso do próprio sucesso” (MENEZES, 1968). Em outra cena, quando representa “a tentativa de salvar o ídolo da decadência [...] encenada como uma procissão, liderada pelo Capeta”; também “a primeira cena entre Benedito e sua mulher é uma caricatura da Visitação de Nossa

11 Nossa referência textual é a versão mimeografada apresentada ao Serviço de Censura de Diversões Públicas (SCDP), em 18 de dezembro de 1967 (PROCESSO..., 1967-1968). Entre esta e o texto consultado por Nina Nussenzweig Hotimsky percebemos algumas diferenças. Por exemplo, o verso “De Geraldo Vanderbilt, Alberto Al e Maria Botânica”, da versão mimeografada, foi modificado para “Geraldo Vanderbilt, Chico Pedreiro e Maria Botânica”, na publicação de 1968, pela editora Sabiá (apud HOTIMSKY, 1968, p. 16).

12 Depois de *Roda viva* (1968), Chico Buarque escreveu *Calabar: o elogio da traição* (1973), com Ruy Guerra; *Gota d'água* (1975), com Paulo Pontes; e *Ópera do malandro* (1978).

Senhora”; por fim, “um espetáculo que pode revolucionar o teatro brasileiro. Se esta bela *Roda viva* continuar a girar”, vaticinava Menezes (MENEZES, 1968)¹³.

A primeira parte da comédia musical é dedicada à emergência e consagração do artista: como ele deve se vestir, como ele deve se comportar, o que deve falar e o que deve ocultar. A segunda é voltada para o declínio e morte do ídolo, seguido por sua rápida substituição.

A peça, como previa o crítico Franco Paulino, ia dar o que falar... Paulino (1967) referia-se à crítica do ambiente musical e televisivo e à submissão dos ídolos à indústria do entretenimento. E nisso ele acertou, deu realmente o que falar, mas não pelos motivos elencados por ele. É realmente intrigante que, mesmo sendo possível identificar características desse ou daquele artista ou personalidade pública na criação de personagens – Roberto Carlos, a Jovem Guarda, Maria Bethânia, Ronnie Von, Carlos Alberto, Ted Boy Marino, Geraldo Vandré, Chico Buarque, músicos nordestinos, entre outros –, a caricatura dos astros, a paródia dos eventos foram o que menos causou polêmica (PROGRAMA da peça..., 1967, p. 12). No meio fonográfico e televisivo, todos se sentiam de alguma maneira parte da roda-viva, principalmente o autor da peça. Como Chico Buarque afirmou na ocasião: “eu também caí na roda viva” (CHEGOU a roda..., 1968).

A música-título “que já [tinha dado] samba e agora d[dava] peça” (A RODA começa..., 1968) não era inédita. *Roda viva* havia sido apresentada no mais polêmico Festival de Música Popular Brasileira da TV Record. A terceira edição, de 1967, realizada em quatro etapas (três eliminatórias e uma final), entre os dias 30 de setembro e 21 de outubro, recebeu inscrições de mais de 4 mil canções. A vencedora foi *Ponteio*, parceria de Edu Lobo e Capinam, defendida/interpretada por Edu Lobo e Marília Medalha, que concorreu com outras canções emblemáticas como *Alegria, alegria*, de Caetano Veloso, *Roda viva*, de Chico Buarque, e *Domingo no parque*, de Gilberto Gil.

Ao contrário das motivações iniciais dos grupos de teatro que adotaram o formato de arena e diferentemente também das definições mais gerais do “teatro pobre” de Jerzy Grotowski (1976), a montagem de *Roda viva* foi considerada “dispendiosa” (RODA-VIVA: um samba..., 1968). Para imitar “com exagero, um auditório de TV” era necessário “uma fatura de recursos audiovisuais [...] para obrigar o espectador a participar dos problemas expostos” (RODA-VIVA: um samba..., 1968), bem como dispor de “uma equipe de 39 pessoas, entre atores, técnicos e músicos” (AMORIM, 1968).

O elenco era formado por jovens atores e também músicos. Um dos núcleos mais expressivos era composto de músicos iniciantes que participaram de uma das cenas mais impactantes de *Roda viva*. A direção musical de Carlos Castilho foi apontada por Marco Antônio de Menezes (1968) como responsável pela transformação do espetáculo em “um dos momentos mais importantes do teatro brasileiro”. Isso porque conseguiu reunir músicos que se destacavam pela versatilidade musical e interpretação de diferentes gêneros musicais, de ritmos mais antigos a repertório contemporâneo, entre os quais: iê-iê-iê, ária, ópera, paródia, música sacra, música engajada, samba-jazz, foxtrote, desafio de repente, chorinho, samba-canção, bolero, incelença, baião, queixada e marchinha carnavalesca.

13 Outros críticos teatrais fizeram menção a esse aspecto religioso. Ver: Machado (1968), entre outros.

Além disso, José Celso conseguiu transformar o texto – uma “obra aberta”, como planejou desde o início Chico Buarque (CARVALHO, 2006, p. 61) – num espetáculo de grande densidade cênica. Por exemplo, a modificação estrutural do coro de bonecos idealizado pelo autor num coro vivo composto de 12 estudantes do Conservatório Nacional de Teatro (PROGRAMA da peça..., 1967, p. 19). Segundo José Celso, em entrevista a Hotimsky, Chico Buarque “tinha criado um coro de quatro pessoas. Mas era um coro tipo musical, tipo *backing vocal*... Pra dançar, pra cantar [...]. Abri testes para escolher as quatro pessoas. Mas resolvemos ficar com todas que apareceram. Porque elas chegaram e invadiram aquele teatro” (CORREIA, 2012, p. 6 apud HOTIMSKY, 2018, p. 132).

Transformado em “espinha dorsal da peça”, o coro abria e fechava as cenas de maior impacto, bem como garantia o clima geral do espetáculo (MENGOZZI, 1988), protagonizando uma das cenas mais lendárias do teatro brasileiro na qual devoravam um fígado de boi cru no palco, que acabava respingando na plateia bem vestida do teatro, em alusão ao processo de transformação do artista em alimento para consumo da indústria cultural¹⁴. Como afirmou Roberto Vignati (1968), os “jovens recém-saídos do conservatório [...] se entregaram totalmente ao diretor, executando tudo com garra e sem um laivo sequer de inibição, que faz inveja aos atores acostumados com o palco”.

Em busca de “um lugar ao sol” no mercado de bens culturais, o músico Benedito Silva é transformado por empresários do ramo no excêntrico Ben Silver. Como a roda-viva gira, a consagração do ídolo rapidamente se esgota, e o músico popular se vê obrigado a incorporar uma nova figuração: a de Benedito Lampião. Interpretado por Heleno Prestes, agredido no palco durante as apresentações de *Roda viva* (NOTA, 1968), posteriormente substituído por Rodrigo Santiago¹⁵, Benedito Lampião era considerado um dos personagens mais difíceis de representar no espetáculo musical, pois, além de performar três ídolos musicais com estilo muito distintos, “o ator [era] obrigado a ter boa voz, para cantar desde iê-iê-iê até ópera, passando pelo samba-canção, bolero, samba de protesto e marchinha de carnaval”, afirmou José Celso (CHICO Buarque fala..., 1967).

A escolha de um nome artístico estrangeirado não é aleatória, busca adequar-se às demandas do mercado interno, que consumia o ser do outro, isto é, os “produtos enlatados” dos Estados Unidos. Para um dos intelectuais brasileiros mais influentes nessa época, o consumo do ser do outro era o retrato da alienação cultural, pois “importar o produto acabado é impor o ser, a forma, que encarna e reflete a cosmovisão daqueles que a produziram” (CORBISIER, 1958, p. 69). Não se tratava apenas de importar objetos e mercadorias, “mas também todo um complexo de valores e de condutas que se acham implicados nesses produtores” (CORBISIER, 1958, p. 69). Quando não mais correspondeu aos anseios do público, dos contratantes,

¹⁴ Para o cartaz da peça, José Celso sugeriu a imagem de Chico Buarque num açougue com os dois olhos verdes boiando como dois ovos numa posta de fígado cru. Como isso não foi possível, o fígado cru foi incorporado à cena citada acima (RODA VIVA na palavra..., 1968).

¹⁵ Para o papel principal outros nomes haviam sido sugeridos: o de Antônio Pedro, Paulo Cesar e David José, este indicado por Chico Buarque, que teve que recusar o papel devido a compromissos com a televisão paulista (CHICO Buarque fala..., 1967).

dos empresários, da imprensa e do *Instituto Brasileiro de Opinião Pública e Estatística* (Ibope), Ben Silver se metamorfoseou mais uma vez, só que agora em Benedito Lampião, isso para atender à emergência da canção de protesto como produto de consumo que se nutria das referências às raízes da cultura nacional, estas localizadas naquele momento nas manifestações tradicionais.

No espetáculo, Juliana é a namorada de Benedito Silva. No primeiro ato, ela tem dificuldade de aceitar as novas mudanças que transformaram seu companheiro em um outro praticamente irreconhecível. No segundo ato, após a morte do ídolo e adaptada ao mundo do *show business*, ela própria assume seu lugar como legítima herdeira, evidenciando o quão descartáveis são as relações pessoais na sociedade de consumo. Na encenação carioca, quem interpretava Juliana era Marieta Severo, no palco italiano do Teatro Princesa Isabel. Porém, em virtude do contrato que assumira com uma emissora de televisão, não pôde acompanhar a peça em turnê para São Paulo. Foi então substituída por Marília Pêra na temporada no Teatro Galpão, sala em formato de arena do Teatro Ruth Escobar. Se não havia nenhuma polêmica relacionada à substituição das atrizes, não deixa de ser intrigante a ironia metalinguística que confirma que ninguém é insubstituível no templo da arte como mercadoria, nem mesmo a companheira do ídolo popular que se converte também em objeto.

O sambista Mané representa o amigo mais antigo de Benedito Silva, o único que restara das relações sociais anteriores ao estrelato. Também músico popular, sua carreira artística seguiu na direção contrária à de Ben Silver. Por isso, eles mantêm a relação de amizade, mas esta nutrida por certa rivalidade, ainda que dissimulada. Ben Silver, por exemplo, sensibiliza-se com a sucessão de fracassos da vida do amigo e ao mesmo tempo sente desprezo por sua trajetória fracassada como artista. Em *Roda viva*, embora o personagem Mané tenha poucas falas, as cenas em que ele fica em silêncio são muito simbólicas, como se a encenação do silêncio dissesse mais que todas as palavras então escritas. O ator que o interpretou no espetáculo, Paulo César Pereio, afirmou que o censor Walter Mello, no exame do ensaio geral, inúmeras vezes, pediu-lhe que não pronunciasse mais determinado palavrão, mas Pereio relatava que tinha tão poucas falas que, quando chegava o momento de pronunciá-lo, fazia-o com sincero entusiasmo, que era para não passar despercebido pelo público. Enchia boca e soltava um “PORRA!!!”, bem sonoro que ecoava pela sala do teatro (PEREIO ludibriava..., 1990)¹⁶. A expressividade foi reconhecida pelo crítico Marco Antônio

16 Cabe mencionar que há abundância de fontes nos jornais impressos contra e a favor dos palavrões na dramaturgia da época. Ver: Wolff (1968), Penido (1968), Amorim (1968), Resposta de Chico... (1968), Afonso (1968), entre outros. Com relação aos dramaturgos, havia quem os defendesse aguerridamente. José Celso, por exemplo, afirmava que não era possível viver no Brasil daquela época sem essa válvula de escape (RODA VIVA, na palavra..., 1968). Havia também quem os condenasse com a mesma intensidade, decretando-o sintoma da decadência na qual o teatro brasileiro estava mergulhado naquele contexto. Ver, por exemplo, Gustavo Corção, que afirmou, “com ironia”, que não havia “palavrão no teatro porque o que não” havia era “o próprio teatro” (A RODA VIVA, 1968). O excesso de palavrões em *Roda Viva* também é apontado em várias situações, por sujeitos diferentes, no processo de censura (PROCESSO..., 1967-1968).

de Menezes (1968), que afirmou que tanto ele quanto Heleno Prestes “conseguiram construir personagens onde – no texto – havia apenas um esboço delas”.

Os encontros de Ben Silver e Mané aconteciam frequentemente nas mesas dos bares que eles costumavam frequentar em tempos idos, estes transformados em oportunidade para o artista exteriorizar suas crises existenciais.

Há também os personagens dos anjos, que nada têm de angelicais. Cada um à sua maneira consegue ser bem diabólico de modo bastante peculiar. Não há espaço para ingenuidades no mundo do *show business*, nem mesmo entre os anjos – conforme Chico Buarque e José Celso fazem acreditar. O Anjo da Guarda (Antônio Pedro) representa o *manager* do *show business*, disposto a vender a alma dos artistas e dele próprio desde que consiga alçá-los a astros do entretenimento e ganhe 20% de tudo conquistado pelo artista. Porém, não há sucesso que dure para sempre, e a indústria do entretenimento representada por Chico Buarque segue um roteiro de tradição milenar de ascensão e queda do mito. À maneira de Mefistófeles, o Capeta (Flávio São Tiago), cujo bordão “Extra! Extra!” anuncia a sua chegada, representa um jornalista da “imprensa marrom” que obtém lucro sobre a exploração da desgraça alheia. Também detém o poder de elevar o artista às paradas de sucesso, da mesma forma que pode tirá-lo de lá. Tudo varia de acordo com o preço que o artista esteja disposto a pagar. Também o Ibope é um personagem à parte, pois, apesar de ser o Instituto Brasileiro de Opinião Pública e Estatística, isto é, uma empresa de pesquisas de mercado, opinião e política fundada no Brasil em 1942, em *Roda viva* representa a “mão invisível” do mercado, que tem pleno poder sobre o destino dos artistas.

Pelo exposto acima, é importante sublinhar que, se partíssemos apenas do texto escrito para analisar *Roda viva*, em perspectiva dialógica com o contexto histórico, não teríamos material para entender por que a comédia musical gerou tanta polêmica na época. Com referência apenas ao texto, nem mesmo os agentes da censura puderam prever o impacto que a peça causaria em parcela da sociedade, pelo menos entre aquela frequentadora de teatro, por isso e inicialmente o texto foi liberado pelo Serviço de Censura de Diversões Públicas (SCDP) (PROCESSO..., 1967-1968).

A CENA

No meio teatral dessa época costumava-se dividir os grupos teatrais em dois núcleos bem precisos: 1) os que davam maior atenção ao texto dramaturgico e a cena era decorrência disso e 2) os que partiam de algum texto, mas este não era mais importante que a *performance*. Embora teoricamente essa dualidade entre dramaturgia *versus* cena possa servir de baliza para algumas experiências, na prática é bem mais complexo setorizar os grupos teatrais dessa maneira, pois a investigação mais detida dessas produções artísticas indica que os experimentos teatrais mais destacados da época nutriram-se dessa dupla preocupação: com a palavra e a *performance*.

Desde o início, a intenção de José Celso era criar um mal-estar generalizado. O contexto ditatorial exigia uma tomada de posição, e o meio teatral reagia e se organizava contra a ditadura militar (GARCIA, 2012). Não era mais possível defender a “arte pela arte”, exceto pela série de críticas de Alberto D’Aversa a *Roda viva*

publicadas na época. Quem não se posicionava era considerado alienado ou, então, conivente com o sistema. Não havia meio-termo: ou se estava contra ou a favor do regime ditatorial. Não fosse essa a motivação inicial, os produtores de *Roda viva* não teriam apresentado o texto para exame do SCDP com a inscrição na capa: “Abaixo o conformismo e a burrice – PEQUENOS BURGUESES! Tire a bunda da cadeira e faça a uma guerrilha teatral, já que você não tem peito de fazer uma real, PORRA!!!” (PROCESSO..., 1967-1968).

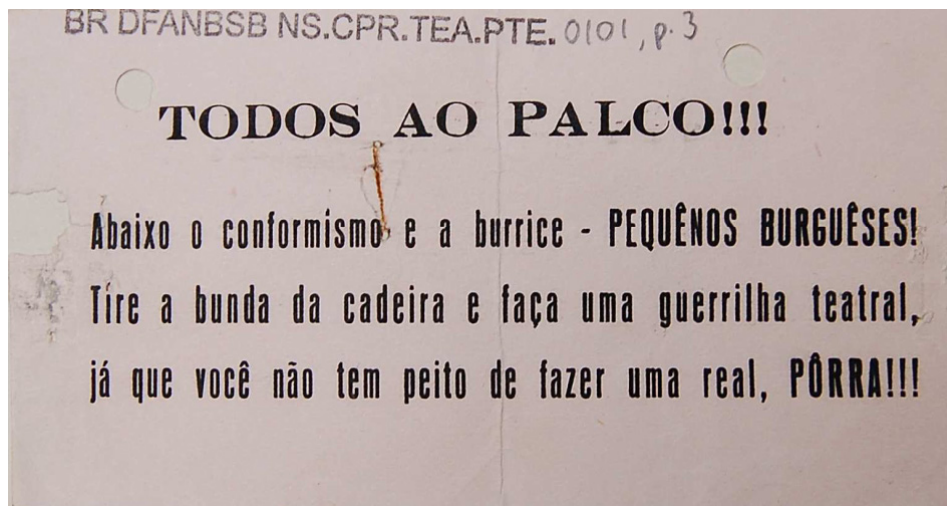


Figura 1 – Panfleto distribuído ao público de *Roda viva* em 1967 e 1968. Apesar da mensagem assertiva, esta evidencia que a expressão “guerrilha teatral” pode ser entendida como um manifesto à revolução estética e cultural em curso e não adesão às táticas de guerrilha e à luta armada como muitas vezes foi interpretada sem as devidas mediações (PROCESSO..., 1967-1968, p. 3)

Naquela conjuntura, no Brasil e no mundo, as expressões “guerrilha cultural”, “guerrilha teatral” ou “arte de guerrilha” podiam ser adotadas de diferentes modos: 1) como metáforas, 2) sem intenção real de pegar em armas, ou 3) como um chamamento à luta armada. A opção por uma delas dependia da interpretação realizada acerca da “teoria do foco” desenvolvida pelo filósofo francês Régis Debray em *Revolução na revolução* (1967). Na Itália, por exemplo, Germano Celant, um dos mentores da *arte povera*, que até 1967 a definia em oposição à “arte rica” a partir de um vocabulário ligeiramente político, a partir desse ano associou-a à arte de guerrilha, bem como definiu o artista como “guerrilheiro engajado” no artigo-manifesto “Arte povera: appunti per una guerriglia”, publicado na revista *Flash Art* em novembro-dezembro de 1967 (CELANT, 1967; GALIMBERTI, 2022, p. 18).

Nos escritos de Germano Celant, o chamado à violência tinha sentido figurado, traduzia a lógica das guerrilhas para o campo artístico, mas não defendia a sua assimilação no campo literalmente (GALIMBERTI, 2022, p. 23). Da mesma forma, no

Brasil, a luta dos artistas era também contra o sistema capitalista. As proposições de Germano Celant no mesmo ano de produção de *Roda viva* evidenciavam a convergência de diferentes lutas em escala global: “o ser humano vem em primeiro lugar, e o sistema, em seguida, ou assim era na Antiguidade. Hoje, entretanto, a sociedade pretende fabricar seres humanos pré-embalados, prontos para consumo” (apud GALIMBERTI, 2022, p. 18).

Essa *estrutura de sentimento* que atravessa a produção artística na segunda metade do século XX (WILLIAMS, 1979, p. 130-137) é tão surpreendente que Germano Celant parecia referir-se aos programas de televisão e ao ídolo da música *pop* criado por Chico Buarque, em agosto de 1967. No mesmo ano, a indústria cinematográfica lançava a comédia-drama britânica *Privilégio*, de Peter Watkins, ficção científica musical que tratava da fabricação da cultura de massa (MENGOZZI, 1988). Num artigo sobre *Roda viva*, Roberto Vignati (1968) mencionou que o filme inglês havia sido exibido em São Paulo naquela época¹⁷.

No caso de José Celso, a adoção da expressão “guerrilha teatral” não tinha apenas o objetivo de criar polêmica, como apontava parte de crítica nos jornais da época, mas fazia parte do programa estético defendido pelo diretor do Teatro Oficina, também da Tropicália e do tropicalismo musical, que não se pautava por uma única e exclusiva referência cultural, mas por uma multiplicidade de influências que ressoou na produção do espetáculo. O próprio diretor José Celso, no material de divulgação de *Roda viva*, afirmou: “não acredito hoje em dia em separação de gêneros de arte – teatro aqui, cinema lá etc. Hoje tudo se mistura numa linguagem impura e mista de comunicação, em que vale tudo”. “O artista pode entrar por todas as linguagens e gêneros que quiser. No teatro então, isto é particularmente óbvio. O teatro como representação de uma ação vital, parte do princípio que tudo é representável” (RODA VIVA, na palavra..., 1968)¹⁸.

Para o crítico G. de A. (1968), “tudo é apresentado de maneira impressionante, num revezar constante do profano com o religioso”. Segundo Marco Antônio de Menezes (1968), elementos cristãos apontados anteriormente foram misturados a rituais pagãos, como o fígado de Prometeu e as orgias de Dionísio, e com referências políticas, como a foice e o martelo e o chapéu nordestino de Benedito Lampião¹⁹. “No plano cultural”, afirmou Federico Mengozzi (1968), “o Brasil engolia influências e gerava um produto híbrido que investia contra o gosto estabelecido e as regras da grande arte; era preciso derrubar as prateleiras, as estantes, as estátuas, e Chico faria a sua parte”. De acordo com Celso Favaretto (2000, p. 40), era necessário “misturá-los,

17 Pouco tempo depois, Chico Buarque exilou-se com a família na Itália, onde lançou seu quarto disco: *Chico Buarque de Hollanda na Itália*, de 1969. Neste inclui a versão italiana de “A televisão” (1967a), repertório do seu segundo disco, de 1967, no qual expressa melancolicamente os dilemas existenciais do “homem da rua”, que prefere sambar sozinho, que “samba só com seus botões”, à espera por “sua gente [que] está aprendendo humildemente, um batuque diferente que vem lá da televisão”; que se rende, porém, aos botões do televisor assistindo à “própria vida [...] sentar sentida vendo a vida mais vivida que vem lá da televisão”.

18 Ver também: Programa da peça... (1967, p. 18).

19 Ver também: Penido (1968).

fazendo-os perder a identidade, tudo fazia parte de uma experiência radical da geração dos [19]60, em grande parte do mundo ocidental”.

Ao tecer uma observação sobre a situação do teatro contemporâneo, José Celso (“RODA-VIVA” vezes..., 1968) evidenciou a diferença entre os “teatros de repertório” na Europa, resultado da “boa herança da cultura ocidental”, que obedeciam à “exigência de um bom serviço público e da transmissão da chamada cultura humanista”, bem diferente a seu ver do teatro de entretenimento no Brasil, expressão do “mundo subcapitalista”, que estava submetido à “necessidade de vida e morte de comunicação”, bem como “à tendência de tudo ser deglutido pela política de consumo”.

Diante desse quadro complexo, José Celso defendia a mudança de tática, isto é, “descobrir a sensibilidade histórica de um momento e ferir com ela o espectador, obrigando-o a assumir uma nova sensibilidade perante um novo fenômeno social”. Era “o momento do teatro se radicalizar no sentido de se tornar fiel às suas raízes” pré-jesuíticas e colocar-se “em estado de revolução selvagem” (“RODA-VIVA” vezes..., 1968), revelando assim suas “influências artaudianas” (CARVALHO, 2006, p. 32-35). Era importante que a coletividade agisse, reagisse a partir da destruição dos seus mitos fundadores e da demolição das barreiras entre palco-plateia. Só a partir disso seria possível estruturar “uma nova maneira de pensar o mundo”, na qual o teatro representaria a manifestação da vida, da ação, não um “ritual morto”, “um enterro”, ainda seja pela teatralização da sua revolta (“RODA-VIVA” vezes..., 1968).

A CRÍTICA TEATRAL

Na outra ponta desse processo revolucionário da dramaturgia brasileira estava a crítica conservadora a *Roda viva*, que pode ser sintetizada na entrevista de Gustavo Corção à revista *Jóia*. Para o escritor udenista, com ampla inserção no jornalismo carioca, a revolução dos costumes, fruto do rebaixamento moral e espiritual, estava atrelada a um fenômeno mais amplo de desestabilização das sociedades em esfera global, por meio da dissolução da família e cooptação da juventude. Para defender seus argumentos mais conservadores, o referido jornalista não economizava palavras de ordem. Nessa entrevista de abril de 1968, Corção explicava à jornalista que “no passado tudo era mais bonito e espontâneo”. Dizia isso apontando para o álbum de família: “Veja essas mocinhas aqui na varanda. Todas bonitinhas com seus vestidos compridos, bem femininos, tomando chá, bordando e conversando sobre assuntos de acordo com sua idade e condição de mulher. Se fosse hoje, estariam fumando, bebendo e talvez com os pés na mesa” (A RODA viva, 1968). Em artigo ao jornal *O Globo*, de 19 de fevereiro de 1970, citava a recomendação descontextualizada de Vladimir Lênin: “desmoralizem a juventude de um país e a Revolução está ganha” (apud FAGUNDES, 1974, p. 333). Por esses e outros motivos, defendia a censura à *Roda viva* e espetáculos similares, nos jornais impressos, mas também na tribuna do Conselho Federal de Cultura (CFC), do qual era membro, e considerava que “essa espécie de teatro”, defendida pelos intelectuais “esquerdizantes”, adeptos de “modismos” e das “liberdades liberticidas”, por isso “merecia simplesmente ser fechada pela polícia de costumes” (A RODA viva, 1968).

João Etienne Filho (1968) também não entendia como a censura podia ser tão severa com Sófocles e Tchecov, e ao mesmo tempo tão permissiva com *Roda viva*. “Chega a ser revoltante”, desabafou. A hipótese mais plausível, segundo ele, estava na encenação de José Celso, pois o texto de Chico Buarque não parecia querer “fazer esquerdismo, participação e coisas que tais”. “O jogral de Chico Buarque, um trovador, só pare[ci]a ter querido dizer apenas: deixem o cantor cantar, deixem o músico compor”.

Não só os expoentes do conservadorismo brasileiro não reconheceram na encenação de *Roda viva* o compositor popular de canções de coreto – e por isso tentaram isentá-lo das consequências negativas, creditando toda a responsabilidade à encenação a José Celso. Para Yan Michalski, um dos primeiros críticos a ter acesso ao texto, juntamente com Vinicius de Moraes (RODA-VIVA: um samba..., 1968), ambos lhe teceram comentários favoráveis: “a impressão que o espetáculo me deixou é a de que se trata[va], antes de mais nada, de uma *catarsis* particular do diretor, de sua luta pessoal contra os seus demônios interiores, com o qual o público tem muito pouco a ver” (MICHALSKI, 1968a).

Dessa forma, considerou *Roda viva* “um dos espetáculos mais alienantes e alienados dos últimos tempos. E Chico Buarque, coitado, [...] não [tinha] culpa nenhuma dessa alienação”, pois se tratava de um “magnífico material teatral”, de uma “excitante promessa de uma grande festa dramática [que] ficaram gravemente prejudicados, para não dizer quase anulados, pela óbvia imaturidade intelectual e emocional do diretor” (MICHALSKI, 1968a). Por fim, comparou a direção de José Celso em *Roda viva* às travessuras “de uma criança de três anos que faz xixi no meio do salão cheio de visitas e fica espiando com curiosidade a reação refletida no rosto dos pais e dos convidados” (MICHALSKI, 1968b).

Entre as críticas mais polêmicas – afirmamos isso porque ela aparece no processo de censura como embasamento para a atuação censória (PROCESSO..., 1967-1968) –, Rubem Braga (1968) descreve que havia se deslocado ao Teatro Princesa Isabel para assistir a *Roda viva*. Tudo indicava que o texto era “coisa séria”, com “valor como teatro e como atitude humana”, “uma sátira interessante à fabricação de ídolos da televisão, ao comercialismo desenfreado que os índices do Ibope orientam”, mas, e para sua surpresa, deparou-se apenas com a interpretação que José Celso fez da peça. Braga (1968) achou que “o diretor dirigiu demais [...], eu preferiria um diretor que fosse mais humilde perante o autor” e concluiu com a sugestão a Chico Buarque de que montasse “uma versão mais amena, mais tranquila”, com “menos grosserias”, e valorizasse mais a parte musical.

Van Jafa (1967), incrédulo, sintetizou tanto os argumentos de Yan Michalski quanto os de Rubem Braga: “É inacreditável tanto quanto inexplicável que um compositor do talento de Chico Buarque de Holanda emprestasse o seu renome a esta imbecilidade do diretor José Celso Martinez Corrêa que é *Roda viva*”, que “se expõe cada vez mais às suas fixações”, angústia e “instabilidade emocional”. Dessa forma, é “lamentável que se use o renome de Chico Buarque para atrair um público que o ama por outros valores e que não o identificará dentro deste equívoco perverso” (Jafa, 1967).

Paulo Mendonça (1968) seguia a mesma linha de raciocínio, isto é, “o original [...] foi

somente ponto de partida para a elaboração de uma montagem submetida aos valores e aos objetivos propostos pela direção e demais intérpretes”; apesar disso, concluía o raciocínio dizendo que “as fronteiras, em tais casos, nem sempre são fáceis de fixar”.

Alberto D’Aversa (1968) também demonstrou insatisfação com o resultado de *Roda viva*, à qual dedicou uma série de críticas e aconselhou o “jovem diretor” a “voltar para leituras mais meditadas onde poderá descobrir, se não tem pressa, os critérios de uma autonomia de criação crítica”. Isso, acreditava, acabaria com sua

[...] estabanaada teimosia de querer impor como fulgurantes iluminações, propostas e conquistas que a cultura assimilou, há tempo, com pacífica ou tumultuada digestão [...] propostas [...] já demoradamente mastigadas e tristemente reformuladas pela melancolia das vanguardas provincianas. (D’AVERSA, 1968).

Consciente ou inconscientemente, a crítica teatral hegemônica, independentemente se o crítico era considerado conservador ou progressista, depositava toda a culpa na direção de José Celso, considerando o jovem Chico Buarque marionete nas mãos de tão “perturbado” diretor. O “diretor consegue ser obsceno e grosso e ser erótico, resultado digno de ser analisado freudianamente”, resumiu Ney Machado (1968). O problema dessa hipótese é que ela não se sustentou por muito tempo, principalmente porque Chico Buarque assumiu em mais de uma entrevista a coparticipação na encenação²⁰.

Segundo ele, “essa imagem de menino bonzinho não fui eu que inventei” (apud MOTTA, 1968). “Eu acho que vale a pena romper às vezes com a própria imagem” (PROGRAMA da peça..., 1967, p. 14). “Os que falaram mal da direção de José Celso e ‘livraram a minha cara’ não entenderam nada” (RESPOSTA de Chico..., 1968).

Também não creio que eu seja os “olhos verdes” de Zé Celso. Quanto ao fato de minha peça ser agressiva, eu participo da opinião de Zé. Eu detestaria ter escrito uma comedinha que todo mundo achasse engraçadinha e fosse para a casa dormir sossegado. Não à agressão pela agressão, mas eu acho muito bom para o tipo de coisa que eu quis dizer, esta obrigação que o espectador sente de tomar um partido violento a favor ou contra. (apud MOTTA, 1968).

José Celso complementava: “é muito cedo para Chico ser uma imagem coagulada e definitiva” (PROGRAMA da peça..., 1967, p. 18). “O espetáculo é todos nós”, concluía José Celso (PROGRAMA da peça..., 1967, p. 19).

Nada, porém, do que Chico Buarque ou José Celso falassem em inúmeras entrevistas convencia os críticos teatrais detratores, para os quais “essa baboseira toda pode ser tudo menos teatro. Pode ser o que quiser, um culto, uma festa *hippie*, menos uma peça de teatro”, afirmou Van Jafa (1967).

Quem mais se aproximou de um entendimento mais complexo acerca da intenção estético-política da encenação de *Roda viva* foi o crítico Luiz Alberto Sanz (1968), que, na

20 Em artigo já citado, Hotimsky (2012) parte dessa hipótese para desenvolver a tese de complementaridade entre texto/autor e cena/diretor.

ocasião, ponderou: “se é bom ou ruim, é uma questão ultrassubjetiva”. Em todo caso, “os moldes não cabem na análise de *Roda viva*, não são os mesmos critérios os empregados para examinar o realismo de Ibsen e o realismo de Chico Buarque de Holanda” (SANZ, 1968). O jornalista português João Apolinário (1968), exilado desde 1963, quando chegou ao Brasil fugindo do Estado Novo em Portugal, publicou um artigo no jornal *Última Hora* e no título fez a seguinte pergunta: “Estaremos preparados para criticar *Roda viva*?”.

João Apolinário (1968), ameaçado de morte pelo Comando de Caça aos Comunistas (CCC), considerava o “nariz arrebitado dos burgueses senis, senhores de uma arte senil, alimentada pelo rape da autossuficiência e que, ameaçados, privados do seu vício predileto, do seu prestígio e do seu privilégio” que “proclama[vam] que esse movimento de renovação que aí est[ava] no teatro, no cinema ou nas artes plásticas, [era] somente cópia ou imitação dos prestígios e privilégios que chegam do outro lado do mundo”. Estes não entendiam que “a gramática [era] outra, e h[avia] que racionalizar tudo sem contar mais com a nomenclatura ensebada em que se apoiam os velhos padrões” (APOLINÁRIO, 1968). Ao fim da análise sobre os problemas estéticos de peças como *O rei da vela*, *Viúva, porém honesta* e *Roda viva*, Apolinário (1968) recomendava aos mais jovens que fossem assistir à *Roda viva* e examinassem “os problemas de consciência que [naquele] momento histórico todos temos o dever de tentar assumir”, e ao mesmo tempo alertava os colegas de profissão: “a crítica não será omissa. Ela assumirá também a responsabilidade que tem pelo teatro”.

Em relação à crítica a *Roda viva*, percebe-se que, por mais renomado que fosse o crítico teatral, falhou quem tentou buscar esse lastro exclusivamente na história da dramaturgia universal, sem considerar a multiplicidade de referências estéticas e políticas que atravessavam a arte contemporânea na segunda metade do século XX, especialmente o trabalho artístico de Chico Buarque e a direção cênica de José Celso. Como afirmou o diretor do espetáculo:

Uso o mesmo processo de comunicação, empregado pela televisão, dos rituais milenares da igreja, para buscar o oposto. A inatividade atual da plateia me obriga a provocá-la. Uso os mesmos métodos da publicidade: erotismo, uma de suas maiores armas, sons, músicas, cartazes, cores na busca de envolver visceralmente o espectador. Vou buscá-lo através de seus próprios mitos, inclusive do fenômeno-Chico. Só que, enquanto o método convencional de comunicação é usado para fazer o espectador esquecer-se permanentemente, eu o obrigo a participar: assinar manifesto, levar paulada da polícia, tirar mendigos de entre as pernas.

Quando ele está totalmente envolvido, amarrado e atado por todos os seus mitos, eu e Chico o profanamos. Assim, em vez de um distanciamento crítico [como recomendava Bertolt Brecht], ele leva uma bofetada. É por isso que ninguém consegue assistir ao espetáculo quieto, muda de lugar, reclama, comenta, faz o diabo. E sai do seu estado de torpor para uma reação individual. É obrigado a agir. (apud LAMARE, 1968).

Por fim, afirmou José Celso: “a crítica atual não tem nada a ver com o novo teatro que vai surgir no Brasil porque ela está muito apavorada. A única coisa que nós, que criamos realmente, temos medo, é de perder a coragem” (apud LAMARE, 1968).

Dessa forma, qualquer reação do público ou mesmo da crítica teatral podia ser

entendida como sinal de vitalidade do teatro e até mesmo almejada pelos movimentos de renovação teatral. Como observou o crítico Clóvis Levi (1968),

[...] quando os artistas são espancados e raptados, quando uma crítica gagá fica sem saber o que dizer da peça e prefere classificá-la de imoral, quando as tradições da família brasileira são abaladas, quando o público briga com os atores durante o espetáculo e quando o público vaia e quando o público aplaude delirantemente e quando a censura proíbe e libera, libera e proíbe, o objetivo teatral de *Roda viva* é alcançado: o público para de cochilar na plateia e, de repente, acorda.

Porém, os ataques físicos ao elenco de *Roda viva* em São Paulo e em Porto Alegre levaram à reflexão sobre a função da violência simbólica até então entendida como sinal de vitalidade do teatro brasileiro. Isso porque a ação violenta dos membros do CCC colocava em risco a integridade física de artistas, mas não só deles, também os fundamentos de sociabilidade pós-processo civilizador. Segundo José Celso, o “teatro agressivo” era uma invenção da imprensa, pois o Teatro Oficina nunca incitou a violência física:

Eu me lembro que falávamos nessa estória de dar uma, duas, três, muitas bofetadas no gosto do público. Mas é no gosto do público e não na cara do público. Torceram tudo e disseram que era na cara do público. Ou não entenderam nada ou estavam a fim de derrubar o trabalho, porque ele questiona, revoluciona essa de teatro cultural, de postura acadêmica diante da arte e do conhecimento. (CORRÊA, 1979, p. 200).

O considerável aumento dos “ensaios de terrorismo” (LOPES, 2014) assustava até expoentes do conservadorismo brasileiro. Após os ataques à *Roda viva*, a escritora Rachel de Queiroz despontou como uma das vozes mais lúcidas do momento. Nas páginas de jornal de Porto Alegre, conclamava a restituição da ordem democrática. Em contraposição à arbitrariedade da censura oficial, defendia o direito de escolha do público, pois “não há companhia teatral, no mundo, que resista representar para uma plateia de cadeiras vazias” (QUEIROZ, 1968). Em relação à transitoriedade de todos os governos, entre eles as ditaduras, que traziam “dentro de si o germe da sua própria destruição”, considerava o cidadão vítima e não cúmplice dos regimes políticos. Da mesma forma lamentava a adesão da população ao radicalismo político.

O assustador, o horrível, o difícil de acabar, é quando esses processos de repressão ideológica pelo braço armado partem de dentro do próprio povo. É quando uma parcela da população, contaminada de radicalismo, resolve impor aos demais as suas ideias, a pau e a corda. É esse estado espírito coletivo, bestial e incontrolável, que leva à execução da chamada “lei de Lynch”.

Aliás, nem se trata propriamente de uma lei de Lynch, porque essa supõe uma explosão em massa, um paroxismo de ódio coletivo que leva a toda espécie de brutalidades. Os crimes de grupos punitivos devidamente organizados são ainda piores que os linchamentos; não têm por si sequer a dirimente da privação de sentidos, da violência irracional da turba. São premeditados, são friamente articulados, são preparados como uma operação de guerrilha. (QUEIROZ, 1968).

Se atacavam sob a alegação de defesa da segurança nacional, representavam igualmente “a mais repugnante ameaça a essa mesma segurança. São como uma carga de dinamite, de pavio aceso, ameaçando a estabilidade das instituições”. Por isso, “essa espécie de crimes tem que acabar. Apelamos para todas as autoridades nacionais”, concluía Rachel de Queiroz (1968).

Infelizmente, a voz de uma mulher, ainda que reconhecida escritora de língua portuguesa e integrante do Conselho Federal de Cultura (CFC), não ecoava naquele contexto de crônicas de mortes anunciadas. O sinal estava fechado para *Roda viva* e para os jovens daquela geração.

Como vimos, a realização do espetáculo envolveu direta ou indiretamente toda a sociedade brasileira, como idealizavam autor e diretor. De acordo com Wolff (1968), “ninguém da[va] uma entrevista no rádio, na televisão ou em jornal sem meter no assunto em questão a sua opinião sobre *Roda viva*”, “um espetáculo de teatro [que] ganha[va] a dimensão de um jogo de futebol” e tinha “quase tanta importância como a dispensada à crônica policial”. O que não se podia prever era que a representação da violência no palco fosse interpretada como chancela para uma série de agressões fora dele.

Entendemos que, mesmo não tratando de tema político diretamente, a destruição de todos os mitos da civilização cristã e ocidental, “a sátira maior se volta contra a TV, esse monstro sagrado da nossa pseudocivilização, sua máquina de fazer ídolos à custa da ignorância popular” (AFONSO, 1968), foi o que gerou esse o ataque generalizado a *Roda viva*. A estratégia discursiva amplamente difundida na comunidade de informações de que se tratava de um plano de expansão do comunismo internacional infiltrado nos meios de comunicação e no setor artístico reverberou em outros espaços, institucionais ou não²¹.

Roda viva, portanto, foi vinculada arbitrariamente a projeto mais amplo de desestabilização da sociedade a partir da destruição das suas instituições mais tradicionais: “a televisão e os seus ídolos, a caridade, a propriedade, os políticos, as senhoras marchadeiras, os sentimentos místicos de religiosidade barata, a imprensa, o Ibope, a opinião pública, autores como Gustavo Corção e as macacas de auditório. E, por fim, ela atinge o mito denominado lucro” (AFONSO, 1968).

Em alguma medida, a crítica de Chico Buarque à sociedade de consumo tinha dimensão política, porém denunciava uma estrutura muito mais complexa, que incidia sobre todas as esferas da vida, na qual o indivíduo era transformado em mercadoria. Assim todos os esforços foram mobilizados para contê-la, e estes não partiram somente das Forças Armadas, do CCC, da Tradição, Família e Propriedade (TFP), do SCDP ou da Polícia Federal, como era esperado e aconteceu, mas também da crítica teatral estabelecida cuja *utensilagem mental* (FEBVRE, 1989) não lhes oferecia ferramentas analíticas para compreender o fenômeno *Roda viva* no contexto ditatorial.

21 Sobre isso, consultar o pedido de busca nº 715/68 intitulado “O teatro e a subversão”, elaborado pelo Ministério do Exército, I Exército - IIª RM, Quartel General 2ª SEC/EMR-II, e difundido para diversos setores públicos, que integra o processo de censura de *Roda viva* (PROCESSO..., 1967-1968, p. 138).

SOBRE A AUTORA

MILIANDRE GARCIA é docente e coordenadora do Curso de Licenciatura em Artes Visuais do *Campus* de Curitiba I/Embap da Universidade Estadual do Paraná (Unespar).

miliandregarcia@gmail.com

<https://orcid.org/0000-0002-7679-0112>

REFERÊNCIAS

- A RODA começa a girar. *Jornal do Brasil*, Rio de Janeiro, Caderno B, 14 jan. 1968, p. 2.
- A RODA viva. Rio de Janeiro, *Jóia*, n. 176, abr. 1968, p. 91-95.
- A., G. de. Chico e a sua “Roda-Viva”. *O Jornal*, Guanabara, 2º Caderno, 25 jan. 1968, p. 4.
- ANDRADE, Oswald. (1933). *O rei da vela*. Direção: José Celso Martinez Corrêa. Direção (assistente): Frei Betto. São Paulo, Teatro Oficina, 1967.
- AFONSO, Antonio Tadeu. Roda viva para acordar. *O Estado de S. Paulo*, São Paulo, 28 jul. 1968.
- AMORIM, Mauro J. O atual teatro brasileiro. A roda viva de Chico Buarque. *O Estado*, Florianópolis, 16 jun. 1968.
- APOLINARIO, João. Estaremos preparados para criticar “Roda viva”. *Última Hora*, São Paulo, 20 maio 1968.
- ARENA vai contar a verdade sobre Zumbi. *Folha de S. Paulo*, São Paulo, 27 abr. 1965.
- BRAGA, Rubem. “Roda-Viva”. *Diário de Notícias*, Guanabara, 23 jan. 1968, p. 2.
- BUARQUE, Chico. Roda viva. Interpretação: Chico Buarque, MPB-4. III Festival de Música Popular Brasileira. TV Record. São Paulo, Teatro Record Centro, 1967.
- BUARQUE, Chico. A televisão. Interpretação: Chico Buarque. In: BUARQUE, Chico. *Chico Buarque de Hollanda*. V. 2. Rio de Janeiro, RGE – Som Livre, 1967a. Faixa 9.
- BUARQUE, Chico. (1967). *Roda viva*. Peça em dois atos. Direção: José Celso Martinez Corrêa. Cenografia: Flávio Império. Com Marieta Severo, Heleno Prestes, Antônio Pedro. Rio de Janeiro, Teatro Princesa Isabel, 1968.
- BUARQUE, Chico. Baioque. In: BUARQUE, Chico. *Quando o carnaval chegar*. Rio de Janeiro: Phonogram, 1972. Faixa 2.
- BUARQUE, Chico. Gota d’água. In: *Chico Buarque e Maria Bethânia ao vivo*. Gravado no Canecão, Rio de Janeiro, 1975. Faixa 9.
- BUARQUE, Chico. *Ópera do malandro*. Baseado na *Ópera dos três vinténs*, de Bertolt Brecht e Kurt Weill. Direção: Luiz Antonio Martinez Corrêa. Com Ary Fontoura, Maria Alice Vergueiro, Marieta Severo, Otávio Augusto e outros. Produção: Teatro dos 4. Rio de Janeiro, Teatro Ginástico, 1978.
- BUARQUE, Chico. *Essa gente*. São Paulo: Companhia das Letras, 2019.
- BUARQUE, Chico; GAROTO; MORAES, Vinicius. (1969). Gente humilde. In: BUARQUE, Chico. *Chico Buarque de Hollanda, vol. 4*. Rio de Janeiro: Universal Music, 1970. Faixa 5.
- BUARQUE, Chico; GUERRA Ruy. *Calabar*. Direção: Fernando Peixoto. Produção: Fernando Torres e Fernanda Montenegro. São Paulo, Teatro São Pedro, 1973.

- BUARQUE, Chico; HIME, Francis. Trocando em miúdos. In: BUARQUE, Chico. *Chico Buarque*. Rio de Janeiro: Phonogram, 1978. Faixa 3.
- BUARQUE, Chico; PONTES, Paulo. *Gota d'água*. Direção: Gianni Ratto. Com Bibi Ferreira, Oswaldo Loureiro, Luiz Linhares, Roberto Bonfim, Bete Mendes e outros. Rio de Janeiro, Teatro Dulcina, 1975.
- CAPOVILLA, Maurice. O culto do herói messiânico. *Brasiliense*, São Paulo, n. 42, jul./ago. 1962, p. 136-138.
- CARVALHO, Jacques Elias de. *Chico Buarque e José Celso: embates políticos e estéticos na década de 1960 por meio do espetáculo Roda viva (1968)*. Dissertação (Mestrado em História). Universidade Federal de Uberlândia. Uberlândia, 2006.
- CELANT, Germano. Arte povera: Appunti per una guerriglia. *Flash Art*, cidade, n. 5, nov./dez. 1967.
- CHEGOU a roda viva de Chico. *Jornal da Tarde*, São Paulo, 16 maio 1968.
- CHICO Buarque fala da estreia teatral. *O Estado de S. Paulo*, São Paulo, 17 dez. 1967.
- CONTIER, Arnaldo Daraya. Edu Lobo e Carlos Lyra: o nacional e o popular na canção de protesto (os anos 60). *Revista Brasileira de História*, São Paulo, v. 18, n. 35, 1998, p. 13-52. <https://doi.org/10.1590/S0102-01881998000100002>.
- CONVERSA com Carlos Lyra. *O Jornal*, Rio de Janeiro, 3º Caderno, 1º dez. 1963, p. 4.
- CORBISIER, Roland. *Formação e problema da cultura brasileira*. Rio de Janeiro: ISEB, 1958.
- CORRÊA, José Celso Martinez. [Entrevista concedida a] Maria Inês Correia da Costa. "RODA-VIVA" vezes cem. *Jornal do Brasil*, Caderno B, Rio de Janeiro, 11 abr. 1968, p. 2.
- CORRÊA, José Celso Martinez. [Entrevista concedida a] José Arrabal. *Encontros com a Civilização Brasileira*, Rio de Janeiro, v. 20, p. 189-215, 1979.
- CORRÊA, José Celso Martinez. O tempo rodou num instante: depoimento. [Entrevista concedida a] Nina Nussenzweig Hotimsky. *Traulito #5*, São Paulo, 2012, p. 5-9.
- D'AVERSA, Alberto. "Roda Viva" – I. *Diário de São Paulo*, São Paulo, 4 jun. 1968.
- DEBRAY, Régis. *Revolução na revolução*. Havana: Casa de Las Americas, jan. 1967.
- DIAS, Jennifer; GARCIA, Miliandre. O Movimento Escola sem Partido (MESP): entre o controle da atividade docente e as tentativas inconstitucionais de retomada da censura. *Revista Brasileira de Educação*, no prelo.
- EIS que chega a Roda-Viva. *A Tribuna*, Santos, 24 jul. 1968.
- EMÍLIO, Paulo. Cinema: trajetória no subdesenvolvido. *Argumento*, Rio de Janeiro, n. 1, out. 1973, p. 55-67.
- ETIENNE FILHO, João. Literária. *O Diário*, Belo Horizonte, 21 mar. 1968.
- FAGUNDES, Coriolano de Loyola Cabral. *Censura e liberdade de expressão*. São Paulo: Edital, 1974.
- FAVARETTO, Celso. O procedimento cafona. In: FAVARETTO, Celso. *Tropicália: alegoria, alegria*. 3. ed. São Paulo: Ateliê Editorial, 2000.
- FEBVRE, Lucien. *Combates pela história*. Lisboa: Editorial Presença, 1989.
- FORTI, Andrea Siqueira D'Alessandri. Arte na prisão: documentos-testemunhos das experiências de presos políticos de São Paulo durante a ditadura militar. Tese (Doutorado em História). Programa de Pós-Graduação em História Social da Cultura, Departamento de História, Universidade Católica do Rio de Janeiro. Rio de Janeiro, 2020.
- GALIMBERTI, Jacopo. Uma arte terceiro-mundista? A invenção de Germano Celant da Arte Povera. Tradução de Daniela Barcellos Amon e Marina Câmara. *Revista Brasileira de História da Arte*, v. 7, n. 8, dez. 2022, p. 12-50. Disponível em: <https://seer.ufrgs.br/index.php/icone/article/view/130869>. Acesso em: 18 out. 2023.
- GARCIA, M. Entre o palco e a canção: afinidades eletivas entre a Música Popular Brasileira (MPB) e o Teatro Engajado na década de 1960. *Modos*. Campinas, v. 1, n. 3, p. 264-283, set. 2017. Disponível em: <http://www.publionline.iar.unicamp.br/index.php/mod/article/view/892>. Acesso em: 18 out. 2023.

- GARCIA, Miliandre. “Contra a censura, pela cultura”: a construção da unidade teatral e a resistência cultural à ditadura militar no Brasil. *ArtCultura*, Uberlândia, v. 14, n. 25, jul.-dez. 2012, p. 103-121. Disponível em: <https://seer.ufu.br/index.php/artcultura/article/view/26199>. Acesso em: 18 out. 2023.
- GARCIA, Miliandre. *Do teatro militante à música engajada: a experiência do CPC da UNE*. São Paulo: Fundação Perseu Abramo, 2007.
- GARCIA, Miliandre. *Show Opinião: quando a MPB entra em cena (1964-1965)*. São Paulo, *História (São Paulo)*, v. 37, 2018, p. 1-33. <https://doi.org/10.1590/1980-4369e2018036>.
- GIL, Gilberto. Domingo no parque. Interpretação: Gilberto Gil, Os Mutantes. III Festival de Música Popular Brasileira. TV Record. São Paulo, Teatro Record Centro, 1967.
- GOMES, Angela de Castro. Essa gente do Rio... os intelectuais cariocas e o modernismo. *Estudos Históricos*, Rio de Janeiro, v. 6, n. 11, 1993, p. 62-77. Disponível em: <https://periodicos.fgv.br/reh/article/view/1954/1093>. Acesso em: 18 out. 2023.
- GOMES, Paulo Emílio Sales. *Cinema: trajetória no subdesenvolvimento*. São Paulo: Paz e Terra, 1996.
- GROTOWSKI, Jerky. *Em busca de um teatro pobre*. 2. ed. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 1976.
- HALFOUN, Eli. Chico Buarque no rol dos debochados. *Última Hora*, Rio de Janeiro, 13 jan. 1968.
- HOLANDA, Sérgio Buarque de. *Raízes do Brasil*. São Paulo: Companhia das Letras, 1995.
- HOTIMSKY, Nina Nussenzweig. Aspectos da escrita cênica de *Roda viva*. *Revista Aspas*, v. 8, n. 2, 2018, p. 122-141. <https://doi.org/10.11606/issn.2238-3999.v8i2p122-141>.
- JAJA, Van. *Roda viva*. *Correio da Manhã*, Rio de Janeiro, Segundo Caderno, 24 jan. 1967, p. 2.
- LAMARE, Germana de. *Roda viva*. *Correio da Manhã*, Segundo Caderno, Rio de Janeiro, 27 jan. 1968, p. 1.
- LEVI, Clóvis. O objetivo de *Roda viva*. *O Dia*, Rio de Janeiro, 13 out. 1968.
- LOBO, Edu; CAPINAM. Ponteio. Interpretação: Edu Lobo; Marília Medalha. III Festival de Música Popular Brasileira. TV Record. São Paulo, Teatro Record Centro, 1967.
- LOPES, Gustavo Esteves. *Ensaio de terrorismo: história oral da atuação do Comando de Caça aos Comunistas*. Salvador: Editora Pontocom, 2014.
- MACHADO, Ney. Duas frases do “Seu” Mané. *Diário de Notícias*, Guanabara, 2ª Seção, 27 jan. 1968, p. 2.
- MACHADO, Ney. Show. *Diário de Notícias*, Guanabara, 2ª Seção, 31 jan. 1968, p. 2.
- MALETTA, Ernani. Imagens sonoras: a música no Grupo Galpão como criadora de espaços cênicos-dramáticos. In: PARANHOS, Kátia Rodrigues; LEHMKUHL, Luciene; PARANHOS, Adalberto (Org.) *História e imagens: textos visuais e práticas de leituras*. Campinas: Mercado das Letras, 2010, p. 33-51.
- MENDONÇA, Paulo. Texto e direção. *Folha de S. Paulo*, São Paulo, 26 maio 1965.
- MENEZES, Marco Antônio de. *Roda viva*, de Francisco Buarque de Hollanda. São Paulo, *Jornal da Tarde*, 2 fev. 1968.
- MENGOZZI, Federico. Há 20 anos, “Roda viva” sofria a ira do sistema. *Jornal do Commercio*, Rio de Janeiro, 20 jan. 1988, p. 13.
- MICHALSKI, Yan. A voz ativa de “Roda-Viva” (II). *Jornal do Brasil*, Caderno B, Rio de Janeiro, 18 jan. 1968a, p. 2.
- MICHALSKI, Yan. Primeira crítica. *Roda-Viva*. *Jornal do Brasil*, 1º Caderno, Segundo Clichê, Rio de Janeiro, 31 jan. 1968b, p. 10.
- MOTTA, Margarida R. P. Chico Buarque, menino mau. *Correio da Manhã*, Segundo Caderno. Rio de Janeiro, 6 mar. 1968, p. 1.
- NAPOLITANO, Marcos. A arte engajada e seus públicos (1955/1968). *Estudos Históricos*, Rio de Janeiro, v. 2, n. 28, 2001, p. 103-124. Disponível em: <https://periodicos.fgv.br/reh/article/view/2141/1280>. Acesso em: 18 out. 2023.

- NAPOLITANO, Marcos. O longo modernismo: reflexões sobre a agenda político-cultural do século XX brasileiro. *Revista Vórtex*, v. 10, n. 3, 2022, p. 1-23. <https://doi.org/10.33871/23179937.2022.10.3.6948>.
- NOTA. *Jornal do Brasil*, Rio de Janeiro, 19 mar. 1968, p. 10.
- O ÍDOLO de Chico começa a sua Roda viva. *Jornal da Tarde*, São Paulo, 11 jan. 1968.
- PAULINO, Franco. “Roda-Viva” de Chico vai ao palco. *Jornal do Brasil*, Caderno B, Rio de Janeiro, 26 out. 1967, p. 1.
- PENIDO, José Márcio. Roda viva: via o Chico. *Estado de Minas*, Belo Horizonte, 21 abr. 1968.
- PEREIRO ludibriava censor. *Folha de S. Paulo*, São Paulo, 3 jun. 1990.
- PROCESSO de censura referente à peça teatral *Roda viva*, de Chico Buarque. Brasília, 1967-1968. Arquivo Nacional/DF, Fundo Divisão de Censura de Diversões Públicas, Seção Censura Prévia, Série Teatro, Subsérie Peças Teatrais. Caixa 10.
- PROGRAMA da peça teatral *Roda viva*, com entrevista do autor Chico Buarque de Holanda e do diretor José Celso Martinez Corrêa. Rio de Janeiro: Teatro Princesa Isabel, 1967.
- QUEIROZ, Rachel de. Sangue em Porto Alegre. *O Jornal*, Rio de Janeiro, 13 out. 1968, p. 4.
- RACHEL, Vera. A Roda Viva de Chico Buarque. *Manchete*, 27 jan. 1968.
- RESPOSTA de Chico à censura. Ele e Zé Celso atacam inimigos de Roda viva. *Folha da Tarde*, São Paulo, 21 jun. 1968.
- RODA VIVA, na palavra do diretor. *Folha da Tarde*, Porto Alegre, 12 set. 1968.
- RODA VIVA. A *Tribuna*, Santos, 20 jul. 1968.
- RODA-VIVA: um samba que Chico não fez. *Diário de Notícias*, 4ª Seção, Rio de Janeiro, 7 jan. 1968, p. 3.
- “RODA-VIVA” vezes cem. *Jornal do Brasil*, Rio de Janeiro, 11 abr. 1968. SANZ, Luiz Alberto. De Chico Buarque. A Roda realista. *Última Hora*, Rio de Janeiro, 23 jan. 1968.
- SELIGMANN-SILVA, Márcio. Imagens de Terezin: a arte entre o testemunho e a resistência. *Revista 18*, São Paulo, ano 3, n. 9, p. 32-33, set./nov. 2004.
- SELIGMANN-SILVA, Márcio. Narrar o trauma – a questão dos testemunhos de catástrofes históricas. *Psic. Clin.*, Rio de Janeiro, v. 20, n. 1, p. 65-82, 2008. <https://doi.org/10.1590/S0103-56652008000100005>.
- SIMILI, Ivana Guilherme; MORGADO, Débora Pinguello. Tecidos, linhas e agulhas: uma narrativa para Zuzu Angel. *Revista Tempo e Argumento*, Florianópolis, v. 7, n.15, p. 177-201, maio-ago. 2015. <https://doi.org/10.5965/2175180307152015177>.
- SODRÉ, NELSON WERNECK. *Quem é o povo no Brasil?*. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 1962.
- TOLEDO, Heloísa Maria dos Santos. Som Livre e trilhas sonoras das telenovelas: pressupostos sobre o processo de difusão da música. In: GUERRINI JR., Irineu; VICENTE, Eduardo. *Na trilha do disco: relatos sobre a indústria fonográfica no Brasil*. Rio de Janeiro: E-papers, 2010, p. 23-40.
- VELOSO, Caetano. Alegria, alegria. Interpretação: Caetano Veloso, Beat Boys. III Festival de Música Popular Brasileira. TV Record. São Paulo, Teatro Record Centro, 1967.
- VIGNATI, Roberto. Roda viva de Chico e Celso. *Diário Popular*, São Paulo, 25 maio 1968.
- WILLIAMS, Raymond. *Marxismo e literatura*. Tradução de Waltensir Dutra. Rio de Janeiro: Zahar Editores, 1979.
- WOLFF, Fausto. Roda viva. *Tribuna da Imprensa*, Rio de Janeiro, 5 fev. 1968, p. 8.

DIAS, Cícero. Violão e mulher, 1928
- guache sobre papel, 25,4 x 19,3 cm.
Coleção Mário de Andrade, Coleção de
Artes Visuais do IEB/USP, MA-0158



ARTIGOS • ARTICLES)

128
ao Museu Paulista
de São Paulo
e ao Paulo Mezzalana,
Ferreira e Pires 29-3-21

Os fornos quentes, de Reinaldo Guarany Simões: sobrevivência, exílio e melancolia

[Os fornos quentes, by Reinaldo Guarany Simões: survival, exile and melancholy

Marcos Aparecido Lopes¹

Rogério Silva Pereira²

RESUMO • Este artigo é um estudo sobre *Os fornos quentes*, romance autobiográfico do ex-guerrilheiro Reinaldo Guarany Simões, que cobre seu exílio na Alemanha Ocidental nos anos 1970 ao lado de sua companheira, a também ex-guerrilheira Maria Auxiliadora Lara Barcelos, que ali veio a falecer. Articulam-se aqui as noções de sobrevivência (AGAMBEN, 2008) e melancolia (AGAMBEN, 2007; FREUD, 1992), objetivando entrever, na escritura do livro, certo esforço de apagamento do sobrevivente, o próprio Guarany Simões, e a correspondente iluminação de Maria Auxiliadora, vítima das mazelas inerentes ao exílio (BOYM, 2017; SAID, 2003). • **PALAVRAS-CHAVE** • Reinaldo Guarany Simões;

sobrevivência; exílio. • **ABSTRACT** • This article is a study on *Os fornos quentes* by the ex-guerrilla fighter Reinaldo Guarany Simões, an autobiographical novel about his experience in West Germany in the 1970s, where he lived with his companion, Maria Auxiliadora Lara Barcelos, also a former guerrilla fighter who died there. We articulated notions of survival (AGAMBEN, 2008) and melancholy (AGAMBEN, 2007; FREUD, 1992), trying to capture the writer's effort to erase the survivor, Guarany Simões himself, and the corresponding illumination of Maria Auxiliadora, victim of the toils of the exile (BOYM, 2017; SAID, 2003). • **KEYWORDS** • Reinaldo Guarany Simões; survival; exile.

Recebido em 30 de junho de 2023

Aprovado em 23 de abril de 2024

LOPES, Marcos Aparecido; PEREIRA, Rogério Silva. *Os fornos quentes*, de Reinaldo Guarany Simões: sobrevivência, exílio e melancolia. *Rev. Inst. Estud. Bras.* (São Paulo), n. 88, 2024, e10694.



Seção: Artigo

DOI: 10.11606/2316901X.n88.2024.e10694

1 Universidade Estadual de Campinas (Unicamp, Campinas, SP, Brasil).

2 Universidade Federal da Grande Dourados (UFGD, Dourados, MS, Brasil).

Ihre Klage sind Anklagen
[Queixar-se é dar queixa].
(Sigmund Freud, “Luto e melancolia”)³.

Glória, a todas as lutas inglórias que,
através da nossa história,
não esquecemos jamais.
(Aldir Blanc e João Bosco,
“O mestre-sala dos mares”, 1977).

Romance de única edição, *Os fornos quentes (OFQ)*⁴, de 1978, de Reinaldo Guarany Simões, é pioneiro do chamado “memorialismo dos jovens”, os já conhecidos relatos das experiências de ex-guerrilheiros sobre a luta contra a ditadura militar (1964-1985), “que na primeira mocidade já têm experiências terríveis para contar [...] sobre tortura, cárcere e exílio” (GALVÃO, 2005, p. 352).

O romance aborda parte do período do exílio do autor. No enredo, predominam eventos transcorridos na República Federal Alemã (RFA), a Alemanha Ocidental dos tempos da Guerra Fria, anterior à queda do muro de Berlim (1989), lugar de exílio do autor (1974-1976). Nesse país também se inicia a escrita do livro, finalizado em Estocolmo, Suécia, para onde o autor se muda em 1976.

É publicado no Brasil, dois anos antes do regresso de Guarany Simões (1980) – que, mesmo com a decretação da Lei de Anistia (1979), retarda seu retorno ao país. A obra tem repercussão internacional, sendo finalista do prêmio Casa de Las Américas (Cuba) na categoria “testemunho”, também em 1978.

Uma cronologia sumária ajuda a situá-la dentro da produção de então. Em 1977, aparece *Em câmara lenta (ECL)*⁵, de Renato Tapajós, pela editora Alfa-Omega, inaugurando a safra memorialística dos ex-guerrilheiros. *ECL* é a “primeira obra de ficção nacional a trabalhar o tema da luta guerrilheira dos anos 60 e 70 por um dos

3 Na tradução de Marilene Carone (FREUD, 1992, p. 134).

4 Doravante, usa-se o acrônimo.

5 Doravante, usa-se o acrônimo.

seus participantes” (GORENDER, 1987, p. 205 – grifos nossos), sendo, pois, a “primeira autobiografia sobre a luta armada” (ROLLEMBERG, 2006, p. 191). Publicado em 1978, *OFQ* aparece como o segundo livro dessa safra.

No ano seguinte, publica-se um dos livros mais exemplares do gênero, dentre os vindos a lume na sequência: *O que é isso companheiro* (1979), de Fernando Gabeira, que é uma espécie de centro da constelação desse memorialismo que, como se aludiu, foi produzido por ex-guerrilheiros retornados – beneficiados que foram pelos processos de abertura dos anos Geisel (1974-1979), incluídos o fim da censura institucional (1978) e a Lei de Anistia (1979).

Tomem-se, contudo, as obras de Tapajós e Guarany *em conjunto*, o que ajuda a situar certo pioneirismo de *OFQ* – em qualquer caso, útil aqui. Destaque-se, inicialmente, que ambos abordam trajetórias de duas mulheres, ex-guerrilheiras, presas e torturadas. No caso de *ECL*, trata-se de Aurora Maria Nascimento Furtado (1946-1972), morta sob tortura. Já em *OFQ*, trata-se de Maria Auxiliadora Lara Barcelos (1945-1976), morta no exílio na RFA. Mas há outras convergências. Primeiro: os dois livros foram publicados pela Alfa-Omega, iniciativa do editor de livros de esquerda Fernando Mangarielo (MAUÉS, 2015). Ambos, além disso, se declaram ficção. *ECL* traz em subtítulo a palavra “romance”. *OFQ*, também na capa, se diz “ficção política”. Antonio Candido destaca no livro de Tapajós o aspecto ficcional (apud MAUÉS, 2008, p. 35-37). A leitura rápida dessas obras não deixa dúvidas sobre sua ficcionalidade, alicerçada, sobretudo, em narradores que, muitas vezes, se articulam como se estivessem, na falta de melhor definição, em delírio ou alucinando. Tais narradores são produtos emblemáticos de uma ficção experimental, como muitos dos romances brasileiros dos anos 1960 e 1970 (DALCASTAGNÈ, 1996). Estruturando-se assim, *OFQ* compõe-se com enredo fragmentado, deliberadamente construído por certa desarticulação, o que se pode dizer também de *ECL*. De fato, o livro de Guarany Simões aproxima-se deste último, “embora não realize os recursos formais propostos por Renato Tapajós com o mesmo sucesso, ainda que igualmente os utilize: repetição de cenas, fluxo de consciência, *flashbacks*, desenrolar progressivo de um mesmo fato repetido, histórias paralelas etc.” (SILVA, 2006, p. 176). Ambos são, além disso, obras híbridas que, por assim dizer, se constroem na fronteira entre autobiografia e ficção. Com efeito, alguns críticos chegam a tratá-los como “ficção autobiográfica” e mesmo puramente “autobiografia” (ROLLEMBERG, 2006, p. 190 ss.; SILVA, 2006, p. 90).

Outras afinidades surgem quando se relacionam as duas obras dentro de seu contexto político-legal específico – que, como se sabe, é comum. Ambas, com efeito, se fazem editar num momento em que a chamada “abertura” do regime militar ainda estava vacilante. Em ambas, os rótulos de capa (“ficção” e “romance”) enunciam algo mais que simples indicações de gênero e de estilo dos escritores. São cautela de editor e autores ante a censura ditatorial: os livros se fizeram publicar num período de indefinição quanto à censura e à repressão, submetidos a ameaça de confisco, processo e prisão. É, de fato, o que padecem Tapajós e o editor Mangarielo quando da publicação de *ECL* (MAUÉS, 2008) – ficando Guarany Simões, entretanto, poupado disso.

Assim, os romances devem ser vistos como experimentos de forma escritural e editorial. No momento de sua publicação, dado o assunto espinhoso e a condição de ex-guerrilheiros de seus autores, não se teria ainda à disposição códigos consagrados

com que se configurar; com que se comunicar com o público; e com que se haver com a censura. Pode-se especular que esse aludido amálgama entre ficção e autobiografia que os define desemboca nessa imprecisão de forma. Trata-se de experimentação artística, mas também de experimentação editorial. E não é ilícito dizer que, após tais experimentos, outros ex-guerrilheiros escritores e as empresas editoriais ficaram mais à vontade quanto a consolidar suas estratégias de publicação de textos, para os quais, já se sabia, havia forte demanda – num contexto, ainda, de intensa censura oficial.

É notável, por exemplo, que, com a Lei de Anistia (de agosto de 1979), Fernando Gabeira ostente nas primeiras edições do seu *O que é isso companheiro?* o subtítulo de “depoimento”. Seu livro se inscreve sem receio no terreno dos gêneros não ficcionais. A relação é válida: as tentativas de Tapajós e Guarany Simões, textos que nascem de um esforço memorialístico, disfarçando-se, porém, de ficção, foram plataforma de lançamento para o impulso francamente não ficcional dos que vieram em seguida – Gabeira incluído.

Até aqui, por conveniência, os textos de Tapajós e Guarany Simões foram colocados lado a lado. Mas é preciso singularizar o texto de Guarany Simões. *OFQ*, em seu aspecto experimental, vai além de *ECL*. Este último se fixa na sua própria luta guerrilheira, num detalhismo realista mesclado a uma dicção por vezes delirante/alucinatória (como dito), a serviço de importante autocrítica quanto a sua participação na guerrilha (CURY; PEREIRA, 2018). Guarany Simões, diferentemente, passa ao largo de qualquer autocrítica, mal tangencia sua própria luta como guerrilheiro, indo fundo na experiência traumática do exílio. E mais: sua opção é por radicalizar certo viés onírico, com pouco compromisso realista. O resultado estético é fortemente solipsista, onde o leitor patina. O livro “se assemelha a um *sonho* [...] onde lugares distantes se aproximam” (ROLLEMBERG, 2006, 192 – grifo nosso).

Um sonho? Trata-se, com efeito, de algo aparentado a pesadelo. No entrecho, isso aparece como consequência da já mencionada morte da companheira de Guarany Simões, a ex-guerrilheira Maria Auxiliadora Lara Barcelos, a Dora, que se joga sob um trem, em Berlim Ocidental.

Na narrativa, a fria Berlim, onde Dora e Guarany Simões estão exilados, é verdadeiro inferno. Ali transcorre a maior parte da ação, até seu epílogo trágico. O título, “Os fornos quentes”, dá o tom geral. Recorrente no texto, a fórmula do título alude aos campos de concentração nazistas, com seus fornos e câmaras de gás. É analogia com a vida dos exilados: peregrinos com documentação provisória, meros números (SIMÕES, 1978, p. 177). Emblemas disso são os esforços sempre inúteis do casal diante da lei de imigração alemã, por vezes kafkianas (SIMÕES, 1978, p. 166 ss. e 175 ss.).

SOBREVIVENTE

Eis então a companheira morta sob os olhos. Surge mais uma vez, pois, a faceta que caracteriza parte considerável dos narradores que tematizam suas respectivas participações na guerrilha contra a ditadura: a condição de sobrevivente. Como nos casos de Renato Tapajós, Alfredo Sirkis, Frei Betto, dentre outros, tal condição parece inescapável.

O filósofo Giorgio Agamben (2008) define bem, para os fins aqui propostos, a

figura do sobrevivente, valendo-se da realidade dos campos de concentração nazistas. Sobreviventes dos campos, como o judeu italiano Primo Levi (1919-1987), prestaram testemunho sobre sua experiência ali. As reflexões de Levi, sobrevivente de Auschwitz, são usadas por Agamben para propor a referida conceituação. O filósofo identifica forte solidariedade entre a fala da testemunha sobrevivente e o silêncio dos mortos e dos sem fala, desumanizados nos campos – por definição, seus companheiros de infortúnio. “O sobrevivente dá testemunho não sobre a câmara de gás ou sobre Auschwitz, [...] ele fala apenas sobre uma impossibilidade de falar” (AGAMBEN, 2008, p. 163).

Proposto para pensar a situação singular dos campos de concentração nazistas, o conceito de Agamben pode ser usado como construto crítico para a compreensão de certos textos memorialísticos brasileiros relativos aos anos de chumbo, em particular o romance de Guarany Simões, resguardadas, contudo, as muitas diferenças quanto às situações históricas distintas.

Agamben relaciona sobrevivente e testemunha. O termo *superstes* (“testemunha”, em latim) define a testemunha como aquele que *viveu* algo do começo ao fim; aquele que atravessou até o fim um ou mais eventos e pode assim dar testemunho daquele momento (AGAMBEN, 2008, p. 27). O termo expressa a disposição da testemunha para narrar não só seu destino pessoal, mas também o destino daqueles que, com essa testemunha, compartilharam aqueles eventos. Na categorização de Agamben, não basta, entretanto, ao sobrevivente a mera sobrevivência, ele precisa ser capaz de se recordar. Um destaque: o termo *mastis*, “testemunha”, em grego, deriva de um verbo que significa “recordar”. Assim, pensado como testemunha, “o sobrevivente tem a vocação da memória, não pode deixar de recordar” (AGAMBEN, 2008, p. 35). Há, além disso, um afeto preponderante na condição do sobrevivente: a culpa. A testemunha carrega consigo o sentimento de ser, como sobrevivente, um privilegiado em relação àqueles que “tocaram o fundo”, os que morreram ou foram silenciados (AGAMBEN, 2008, p. 42). Por fim, dentre as muitas características que o sobrevivente (ainda segundo Agamben) traz em si, mencione-se uma – já aludida –, que é decisiva: trata-se da condição daquele que testemunha sobre a impossibilidade de testemunhar de outrem (AGAMBEN, 2008, p. 42-43), como se a testemunha se colocasse como espécie de delegado⁶, falando por quem se encontra incapaz de, por morto ou silenciado, falar por si.

Guarany Simões viveu alguns fatos decisivos da vida de Dora, do início ao fim. O livro é o relato daquele que testemunhou parte importante da vida da companheira e se crê, por isso, credenciado para falar sobre sua morte e suas causas. O autor é sobrevivente e testemunha *sempre* em relação a Dora. Ambos vivenciaram os mesmos perigos, tendo apenas ele sobrevivido. O que sobressai, pois, é um destino pessoal que não se escreve sem se vincular, passo a passo, ao destino da companheira morta.

A memória é quase sempre o conteúdo dessa escritura. Como dito acima, o sobrevivente “não pode deixar de recordar” (AGAMBEN, 2008, p. 35). Em *OFQ*, a

6 As “verdadeiras” testemunhas, as “testemunhas integrais” são as que não testemunharam, nem poderiam fazê-lo. Os sobreviventes, como pseudotestemunhas, falam em seu lugar, por delegação: testemunham sobre um testemunho que falta (AGAMBEN, 2008, p. 43)

fórmula não é só um imperativo categórico, não diz respeito apenas a uma ética, é constatação de uma patologia. Como se verá, a memória que o texto do livro dá a ver não é pacífica. Ao contrário, é rebelde, impondo-se a todo tempo, como certas doenças persistentes. Além disso, sendo uma memória *sobre Dora*, é também um esforço de ser a *própria memória de Dora*, que não teve chance de fazer o próprio relato das mazelas que viveu.

Há também a culpa. Algo que parece ser constituinte do texto. Guarany Simões (1984, p. 144), desde a publicação de *OFQ*, tem expressado publicamente em alguns momentos esse sentimento em relação ao suicídio de Dora, sobretudo por ter subestimado, segundo se infere do enredo, a gravidade do quadro psiquiátrico da companheira – que a teria levado ao suicídio.

No limite, pode-se falar de um esforço duplo de Guarany Simões, o de não só falar *sobre Dora*, mas também *por* ela, aludindo sobre seu silêncio e silenciamento. Nesse sentido, há um esforço de falar por delegação – como se verá nas análises das próximas seções.

EXÍLIO E NOSTALGIA

*We're not that strong, my Lord,
You know we ain't that strong.
I hear my voice among others.
(Caetano Veloso, "London, London", 1971).*

O exílio em *OFQ* é representado como situação dolorosa. Dentre os muitos padecimentos que o exilado enfrenta, está a angústia de se perceber, despreparado e desamparado, submetido a um suplício injusto. Par a par com alguns poucos companheiros, o exilado não está, entretanto, acompanhado – está tão sozinho, tão isolado, quanto os que o cercam.

Em tal quadro, o exílio aparece sem qualquer idealização. Fica longe a visão de que o humanismo e a literatura teriam dívidas com o exílio – de que talvez haja nele alguma positividade (SAID, 2003, p. 46 ss.). O “banimento como um modo de vida” positivo, caso de James Joyce (SAID, 2003, p. 55), passa ao largo da narrativa.

O narrador vive o exílio como suplício. Mais que exilado, Guarany Simões é fugitivo das ditaduras brasileira e chilena. Fugitivo também do México, que não o acolhe e lhe impõe prazo para partir. Tendo passado por esses países e, também, por França e Bélgica, o narrador é, involuntariamente, um peregrino que vive precariamente e quase que ilegalmente na RFA. Pobreza, xenofobia e burocracia dão o tom do seu desterro naquele país. O romance permite entrever o exílio como “uma condição criada para negar a dignidade – e a identidade às pessoas” (SAID, 2003, p. 48), “uma forma contemporânea de punição política” (SAID, 2003, p. 49).

Exílio que também pode ser pensado segundo o frequente vínculo que estabelece com o nacionalismo (SAID, 2003, p. 49). Se, de fato, “os nacionalismos dizem respeito a grupos”, o exílio deve ser pensado como “uma solidão vivida fora do grupo: a privação sentida por não estar com os outros na habitação comunal” (SAID, 2003,

p. 50). Em outras palavras, fora ou longe da própria terra, dos seus e de sua língua. De fato, “o nacionalismo é uma declaração de pertencer a um lugar, a um povo, a uma herança cultural. Afirma uma pátria criada por uma comunidade de língua, cultura e costumes e, ao fazê-lo, rechaça o exílio, luta para evitar seus estragos” (SAID, 2003, p. 49). Assim, o romance de Guarany Simões, se visto pelo ângulo de Said, representaria, pois, o exílio como algo vivido dolorosamente longe da pátria. Daí ressalta o sentimento de desamparo inerente.

Mas é um exílio crítico com relação a essa pátria. O autor não quer ficar na Alemanha, não pode voltar ao Brasil – e, ao mesmo tempo, ele *não quer* voltar para o Brasil. Com efeito, há no livro imagens de uma pátria idealizada, o que deixa entrever certa “nostalgia restauradora” (BOYM, 2017), atravessada pelos signos óbvios da saudade da pátria. Por vezes, é a própria visão do paraíso com sua dose de exuberante “país tropical” (SIMÕES, 1978, p. 115; 158). Na maioria das vezes, contudo, a pátria é a terra dos generais latino-americanos, o “Brasil, ame-o ou deixe-o”. O texto de Simões oscila entre esses dois polos. Perguntaria Said (2003, p. 50): “Como alguém supera a solidão do exílio sem cair na linguagem abrangente e latejante do orgulho nacional?”. Não é casual que o Brasil seja recorrentemente tratado, no livro, como o “Carral del Rey”, na verdade o curral dos generais. Se o exílio é experiência terrível, a nação real que os generais constroem também o é: “No fundo, a grande lição que tiramos disso tudo é que a pátria não existe” (SIMÕES, 1978, p. 187). Certa nostalgia, se existe no livro, passa a ser crítica e reflexiva (BOYM, 2017). E de ingênuo “país tropical”, o Brasil é figurado pela metade, como triste “patropi”. Como um supliciado que não entende os motivos de seu crescente suplício, o exilado tem os olhos estáticos olhando para o vazio, como se verá.

LUTO E MELANCOLIA

OFQ é texto lutuoso em certo sentido, se aproximando, assim, das postulações de Freud (1992, p. 132) sobre o tema. Há ali, verdadeiro “trabalho de luto” em torno da aceitação de que Dora está morta. Em que pesem as diferenças entre autor empírico e narrador, é plausível dizer que o próprio livro componha esforço geral de Guarany Simões para elaborar a perda da companheira. O texto, aliás, se realiza no transcurso de ao menos dois anos, de 1976 a 1978, subsequentes à morte de Dora. Ali, certos elementos do convívio entre a personagem e o protagonista são retomados laboriosamente, como se servissem para que, aos poucos, a libido correspondente ao objeto perdido fosse desviada (FREUD, 1992, p.132). O livro, assim, se escreveria com a pena do luto. Mas também com a tinta da melancolia.

Se o luto é instituição social, por assim dizer aceito e estimulado, a melancolia surgirá em Freud como doença. Ela “se caracteriza por um desânimo profundamente doloroso, uma suspensão do interesse pelo mundo externo, perda da capacidade de amar, inibição de toda atividade e um rebaixamento do sentimento de autoestima” (FREUD, 1992, p. 131). Notável no melancólico é o “empobrecimento do ego”. De fato, se no luto o “mundo [...] se tornou pobre e vazio; na melancolia é o próprio ego” a instância empobrecida (FREUD, 1992, p. 133). Pode-se dizer que esse empobrecimento do eu é uma das tônicas do texto.

Deter-se nas palavras talvez não seja luta vã. O protagonista-narrador se esforça por figurar o referido empobrecimento. Já na primeira linha, o leitor ouve o acorde inicial do livro que lhe dá o tom – e a partir do qual sua narrativa será desenvolvida. Nele encontram-se notas de melancolia: “[Nós] *Ficamos horas seguidas com o olhar fixo num ponto do horizonte, sentados*” (SIMÕES, 1978, p. 11 – grifos nossos). A ausência de pronome não é gratuita: tem-se já aí aquele empobrecimento aludido. O “ficamos” indicia um sujeito elíptico, “nós”. E há nesse “nós” um “eu” que também se oculta, que, por assim dizer, se dilui nessa pluralidade. Na narrativa, esse “nós” refere-se a um grupo de quatro pessoas, dentre elas o protagonista-narrador. Tem-se, então, já na primeira frase do texto, o protagonista-narrador representando-se em auto-ocultação: como sujeito elíptico da forma verbal “ficamos” e deslocando-se da condição pronominal de singularidade para certa pluralidade difusa. No tumulto do retrato em grupo, lá está ele, nas sombras. Eis o acorde que anuncia a estratégia do texto de tirar do “eu” muito de seu protagonismo, deslocando-o para uma consonância indistinta. Complementa esse processo de apagamento o próprio sentido de “ficamos”⁷. “Ficar”, na frase, tem ali papel de verbo de ligação, denotando mais um estado do que uma ação – consonante, pois, com a maioria das acepções nos dicionários. Esse “eu”, que se esconde, abre o texto com um verbo (o “ficamos”) que denota imobilidade e desistência (com efeito, “ficar” acarreta, também, a ideia de “não ir”). Ressalte-se, ao lado disso, a hipérbole contida no trecho. Parece exagero ficar “horas seguidas” olhando fixamente qualquer ponto⁸. Mas na narrativa faz sentido. O exagero alude ao modo extensivamente contemplativo do texto. Nesses termos, a palavra “sentados”, que fecha o trecho, vibra consoante a “ficamos”, que o abre. Ambas falam muito sobre a referida imobilidade e a persistente autodiluição que, como se verá, é inerente ao protagonista-narrador.

De onde viria essa imobilidade melancólica?

A perda de Dora se põe como ponto de partida da narrativa – espécie de deflagração do amplo quadro de melancolia que atravessa o texto. A personagem havia sofrido um surto psicótico algum tempo antes do suicídio, sendo internada num hospital psiquiátrico. Mata-se uma semana depois de liberada da internação. “Seus nervos haviam chegado ao fim: foram sendo destruídos, sem que percebêssemos” (SIMÕES, 1978, p. 184). Em A fuga, outro livro do autor sobre o tema, o fato é retomado:

7 É inegável que o tema do exílio, acompanhado da experiência da perda e da nostalgia, constitui um dos *topoi* retórico-poéticos mais tradicionais da literatura ocidental. Para situá-lo na tradição artística de língua portuguesa, recorde-se do poema “Sôbolos rios que vão”, de Camões (1843), glosa do Salmo 136, que tematiza o exílio do povo judeu. A lembrança desses textos, nos quais a ocorrência do verbo “ficar sentado” marca ontologicamente a posição do sujeito diante da passagem destruidora do tempo, ilumina o que está na base de uma metafísica cristã, que entende a contemplação, o repouso dos corpos em meditação, como espera fiel do horizonte escatológico da fé. Em contraposição, na experiência moderna, inscrita no romance, o horizonte utópico, frustrado politicamente, é experimentado como dor sem redenção, sem transcendência, apenas na imanência do sofrimento exasperador ou lutuoso.

8 Hipérbolos como essa são recorrentes no livro, como, por exemplo, nas páginas 118 e 121 (SIMÕES, 1978). Indicam certa incapacidade de dimensionar a realidade de um “eu”, em todos os sentidos, diminuído e apequenado.

“Dois meses antes de matar-se, Dora tivera uma pane psíquica. Foi internada em uma clínica em Spandau [RFA] [...] Teve alta uma semana antes de matar-se, mas seus pesadelos eram constantes [...]. Na manhã em que se matou, Dora avisou: – Sabe, tenho pensado em me matar” (GUARANY, 1984, p. 141-142).

Sendo elemento central da narrativa, o suicídio, contudo, não é explicitamente referido no texto senão na última linha. É quase tabu. Em razão disso, sucedem-se frequentes eufemismos – figuras que indicam o esforço para evitar que algo como uma blasfêmia adentre o texto. Com efeito, as referências ao suicídio estão por toda parte, porém cifradas. Exemplos: “as pessoas dizem palavras de consolo com o olhar entristecido pelos *acontecimentos*” (SIMÕES, 1978, p. 11 – grifo nosso). Fala-se em certa “tarde de desgraça”; fala-se também de certa “notícia” (SIMÕES, 1978, p. 54). “Acontecimentos”, “desgraça”, “notícia”: eufemismos aludem ao suicídio, só referido, como dito, ao final da narrativa.

Há uma cena-padrão⁹ no livro que se repete como consequência desse aludido trauma (SIMÕES, 1978, p. 17, 53, 54, 67 e 139 *passim*). Nessa cena, quatro companheiros – os personagens Guará (o próprio Guarany Simões), Sabaneiro, Jura e Luís – reúnem-se depois da notícia do suicídio. Os companheiros prestam “camaradagem” e “atenção constante” ao narrador-protagonista pela morte de Dora (SIMÕES, 1978, p. 89). Estão em Berlim, à beira de um lago (quase sempre), num parque público, provavelmente aquele que rodeia o palácio de Charlottenburg. Bebem pisco, aguardente peruana feita de uva. A referência à bebida é recorrente na narrativa: “Aninhamos a garrafa nas pedras” (SIMÕES, 1978, p. 54; Cf. também p. 53, 67, 71 e 139). Vez ou outra, transeuntes cortam-lhes a atenção: crianças, seus pais, dentre outros. Talvez seja um final de tarde que se prolonga. Com alguma variação, essa passagem repete-se ao longo da narrativa.

Assim como nessa cena, é frequente a menção a velhas senhoras vestidas de preto. Estão entre os transeuntes que se dão ao olhar do narrador enquanto este perambula por Berlim com os amigos. As mulheres não surgem ali, note-se, como elementos realistas. Antes, parecem certos espectros que abrem algumas tragédias de Shakespeare, com seu teor sobrenatural. Em certo momento, aviltam o narrador e seus companheiros: “Scheissausländer, ihr habt’s gekriegt” (SIMÕES, 1978, p. 55), algo como “Estrangeiros de merda, vocês se juntaram”. Vestidas de preto, dizendo tais palavras, as mulheres são signos, ao mesmo tempo, do luto e da xenofobia. Em outra passagem, elas retornam: “Vi que algumas velhas vestidas de preto [...] *faziam comentários* sobre a nossa presença, fazendo o sinal da cruz” (SIMÕES, 1978, p. 71 – grifos nossos). Aqui, os comentários referidos não são explicitados, mas, supõe-se, são as mesmas ofensas xenofóbicas, como se viu anteriormente. O sinal da cruz

9 O conceito é de Robert Alter (2007) e é usado pelo crítico como instrumental para pensar o texto bíblico, mas aqui se presta à reflexão em questão. A “cena-padrão” se repete no texto bíblico para produzir coesão em um texto paratático. O procedimento faz pensar que o fenômeno da repetição, em OFQ, pode ser um expediente de ligação sintática entre coisas distantes e “quebradas”. Nesse sentido, a repetição é tanto um elemento de coesão quanto espécie de conjunção que se presta a ordenar o aparente caos – nesse caso, o caos decorrente da perda da companheira. Contudo, essa repetição está ferida por uma espécie de neurose, de patologia. A repetição seria, portanto, uma forma de organização neurótica do texto, entendida não como sintoma de uma patologia a ser curada, mas, simplesmente, como artifício literário.

pode ser tanto um esconjuro (repulsa xenofóbica ao narrador e seus companheiros, estrangeiros que são) quanto (passe como conjectura) gesto de solidariedade pelo luto.

A cena é reiteração do que já se sabe sobre o livro que é, como visto acima, o retrato da “perseguição implacável movida contra os exilados latino-americanos, em quase todos os recantos do mundo” (SIMÕES, 1978) – como diz o autor na contracapa da primeira edição. De passagem, anote-se: aguardente peruana, amigos latino-americanos, luto, xenofobia ostensiva. Elementos que conformam uma micropátria de exilados latino-americanos nas ruas da fria Berlim.

Nas cenas aludidas, há outra repetição – ponto que merece destaque. O esforço do grupo de companheiros em não falar da morte de Dora. O trecho a seguir deixa entrever isso. Trata-se de parte do esforço dos amigos de consolar o protagonista-narrador:

- Estás más calmo? Perguntou-me.
- Mira, por lo menos anestesiado.
- Ya luego habremos olvidado todo.
- No lo creo.
- Sabes cómo se pasó la *cosa*?
- Cambiemos el *asunto* – adverti-o rispidamente. Tinha começado a falar para esquecer. Fiquei com raiva. Reclamei que desviara nossa conversa. (SIMÕES, 1978, p. 17 – grifos nossos).

Atente-se para as palavras “coisa” (*cosa*) e “assunto” (*asunto*). São dois eufemismos usados para se referir à morte de Dora. Em outros momentos, cenas semelhantes se repetem (SIMÕES, 1978, p. 131 e 146). “Mudar de assunto”, não falar da morte da companheira, eis um procedimento que parece gerar a profusão de outros assuntos – que será, afinal, a própria narrativa.

A partir dessa lógica de “mudar de assunto”, chega ao leitor um emaranhado de textos que aparentemente pouco se conectam. Os eventos imediatos e os passados, os reais e os imaginários, os pensamentos e as falas; o Brasil, o Chile, o México e a Alemanha – tudo se apresenta aos olhos perplexos do leitor, que corre o risco de se perder, num texto cujo narrador melancólico não consegue fixar-se num único assunto (exceto pela repetição metódica de algumas cenas). A melancolia começa a ganhar seus contornos mais definidos. Apresenta-se aqui como a *evatio mentis*, sintoma presente no melancólico, identificado por teólogos medievais. Na melancolia, segundo esses autores, a mente vaga de fantasia em fantasia e aparenta uma “petulante incapacidade de estabelecer uma ordem e um ritmo para o próprio pensamento” (AGAMBEN, 2007, p. 25).

MEMÓRIA REBELDE

O leitor vivencia intensamente essa desordem – e o fluxo de leitura claudica. O narrador até dá ao leitor algumas pistas sobre seus assuntos e fatos; ínfimas, contudo. Assim, com frequência é preciso pesquisar certo idioma, uma localização, um personagem histórico – para não se perder, como parece perdido o narrador. Um exemplo, dentre muitos: em

certo momento, o narrador conta suas idas e vindas, em Santiago do Chile, nas horas posteriores ao golpe militar de Estado (em 11 de setembro de 1973). Ali, verdadeiro terror se instala, com execuções sumárias e públicas, num ambiente de princípio de guerra civil. Dentre as primeiras medidas do governo ditatorial, estão o estado de sítio e o toque de recolher a partir de 17 horas. Num daqueles dias, o narrador-protagonista sai de casa à noite displicentemente, alheio às medidas de exceção. É parado por uma patrulha e escapa por pouco de um fuzilamento sumário depois de subornar um oficial – evento detalhado em seu outro livro, *A fuga* (GUARANY, 1984, p. 120). Em *OFQ*, contudo, não há descrição objetiva da cena, nem mesmo menção ao suborno.

Quando o tenente, com laço branco no braço direito, encostou-me na parede, tive a mesma sensação que teve o *Marechal*, um século antes, durante o cerco de Cerro Corá, enquanto o cabo Chico Diabo o perseguia entre os ramos de goiabeira, atravessando o rio Aquidaban. Lembrei-me que ele mantivera os mesmos hábitos até a hora da morte, que acordou às sete da manhã, como de costume tomou sua xícara de chocolate, fumou um charuto [...] presidiu a sessão do estado-maior enquanto murmurava nos ouvidos de seu filho que morria com a pátria. Mais tarde, correndo por entre os seixos do rio, caiu para ser destripado como um porco. Olhei para cima, entendi que o tenente me dizia qualquer coisa e me empurrava para casa (SIMÕES, 1978, p. 128 – grifo nosso).

O trecho até traz alguma informação sobre a abordagem policial, mas pouca. Diz que certo tenente encosta o protagonista numa parede e, pouco depois, o empurra para casa – liberando-o de uma provável execução sumária por quebra do toque de recolher. Nada se diz sobre um referido suborno (a compra da própria vida), ou sobre a iminente execução, que acaba não acontecendo. Só alhures ficará o leitor sabendo disso. Notável é que, durante a abordagem, o narrador se recorde de certo “Marechal”, cuja história se intromete, sem maior motivo, no fluxo narrativo. Trata-se de um militar do alto escalão, o marechal Francisco Solano López (1827-1870), o general e presidente paraguaio, morto ao fim da Guerra do Paraguai, na batalha de Cerro Corá. Relembre-se que a abordagem do protagonista de *OFQ* pela patrulha se passa no Chile, nos dias ao redor do 11 de setembro, dia do golpe militar, em 1973. O leitor talvez se pergunte: por que terá vindo à mente do narrador-protagonista (à superfície do texto) justamente o dia da morte de um marechal paraguaio, acontecida em outro século? Há, com efeito, alguma correlação entre os dois fatos, pois se trata de situações de risco de morte. Mas impressiona que a narrativa prefira interpor ao texto uma digressão, cujo conteúdo, além disso, é pouco claro, deixando somente aludida a cena principal em que o narrador está com a vida em jogo. Pouco se fala ali sobre a situação histórica do Chile àquela altura. Nas páginas em que há ambientação e situações relativas ao golpe militar, o principal é oferecido dentro de lógica alusiva e surrealista. Menos, ainda, é dito sobre a guerra do Paraguai, sobre Solano López e a batalha de Cerro Corá¹⁰.

É a melancolia e um de seus sinais, a *evatio mentis*, agindo – mas segundo propósitos bem específicos. Com efeito, parece haver uma lógica narrativa que submete o presente aos caprichos de uma memória que se manifesta à revelia dos personagens e do narrador

10 Para outra menção ao personagem, ver: Simões (1978, p. 48).

– e do presumido interesse em simplesmente comunicar. Há, por assim dizer, uma re-hierarquização: a memória se interpõe no presente da consciência, da percepção e do fluxo narrativo, turvando esse mesmo presente, deixando-o numa espécie de segundo plano mal iluminado. Assim, diante do risco de morte, simplesmente *muda-se de assunto*. Evoquem-se, pois, aqueles diálogos acima referidos em que o protagonista pede a seus companheiros que evitem falar da morte de Dora: “*Cambiemos el asunto*”. O texto obedece a ordem à risca.

Uma diferença importante, contudo. Se nos referidos diálogos é a vontade do protagonista que se realiza, aqui, parece se dar algo diverso. Ainda que o assunto seja outro, ele não é mudado em função da vontade consciente do narrador – ao contrário. Aqui se impõe o *ethos* do sobrevivente. Recorde-se Agamben (2008, p. 35 ss.): “o sobrevivente tem a vocação da memória, não pode deixar de recordar”. “Não pode deixar de recordar” aparece aqui querendo dizer “não lhe é dado o direito” ou, mais ainda: “ele perdeu a faculdade de *esquecer*”. A rigor, o protagonista-narrador pouco controla a narrativa que enuncia; muito menos a consciência ali representada parece ser a de uma instância que controla alguma coisa. Narrador e texto são a representação de uma consciência em descontrole, assombrada pela memória e pelo passado, os quais surgem na narrativa sem que sejam convidados. E o narrador tem consciência disso. Ele fala das lembranças como “visitas inoportunas” (SIMÕES, 1978, p. 69), às vezes vingativas. O trecho seguinte é elucidativo: “Seguimos o vento, *preocupados com a lembrança das coisas passadas*, [...] sentimos que *as lembranças nos excruciam*, apesar de que em nenhum momento tivéssemos execrado o passado” (SIMÕES, 1978, p. 71 – grifos nossos). A melancolia aqui se manifesta como essa memória que não deixa em sossego a consciência do narrador.

As lembranças excruciantes, que chegam até o narrador como visitantes indesejados, assemelham-se às imagens do passado de que fala Benjamin em “Sobre o conceito da história” (1994, p. 222-232). Essas memórias são lampejos de um passado que não pode ser esquecido sob pena de uma insuspeita solidariedade com os vencedores do presente. E, para o narrador-personagem, esses vencedores são os generais da ditadura e seus asseclas. Se o “diagnóstico” de Benjamin está correto, então a melancolia entrevista em *OFQ* faz sentido. O livro surge como uma interação não pacífica entre um passado que exige ser lembrado e um presente que, entretanto, parece querer seguir adiante, sem olhar para trás. A frase inicial do livro reverbera aqui: “Ficamos horas seguidas com o olhar fixo num ponto do horizonte”. Parece que o texto elabora deliberadamente esse estado de espírito, preenchendo-se com elementos que atestam certa condição de sonambulismo. Um sonambulismo comedido^{II} – por

II Uma contextualização para ajustar o foco de análise. Não há nenhuma positividade nesse sonambulismo. Ele é metáfora da perda da identidade e da consciência – tida, afinal, como negativa. Com efeito, no contexto dos anos 1970, *OFQ* vai na contramão daqueles produtos culturais que, naquele momento, estão celebrando a alteração da consciência como forma de ampliação cognitiva. Viviam-se, desde o final dos anos 1950, os influxos do psicodelismo e da crítica às limitações da consciência como forma de autoconhecimento (desdobramento, dentre outros, tanto da psicanálise quanto do surrealismo, que, entre jovens, ganha força no que se chamou de “contracultura”). É a era das drogas psicodélicas, como o LSD, a mesalina, a psilocibina e outras. Embora escrito nesse contexto, a única droga referida no livro é o álcool. Trata-se, assim, de um romance dos anos 1970, que figura uma consciência profundamente alterada e que, contudo, passa ao largo daquelas experiências.

assim dizer –, proposto em chave negativa; aparecendo persistentemente na narrativa (SIMÕES, 1978, p. 115 e 182).

A persistente evasão face ao momento presente, o assédio da memória inclemente e o sonambulismo remontam à experiência brutal do golpe de estado chileno, já aludido, que se passa antes da fuga do protagonista e de Dora para a Alemanha. Uma cena é decisiva. Trata-se dos dias posteriores ao golpe militar e da destruição do palácio presidencial de La Moneda, consequência do golpe. Ali a *evatio mentis* já se ensaia. Numa cena cotidiana de visita à casa de conhecidos chilenos, o protagonista conversa com alguns deles, no entorno de uma mesa. Porém não consegue fixar-se na conversa presente, e divaga: “O que estava me chegando à vista era aquela visão dos buracos nas paredes do *palácio*. Meu pensamento *voava longe...*” (SIMÕES, 1978, p. 122 – grifos nossos). Com efeito, o palácio referido no trecho é o mesmo há pouco mencionado, após ter sido bombardeado por canhões e aviões durante o ataque em que morreu o presidente Salvador Allende (1908-1973). Pouco antes, o narrador havia descrito seu estado e o de Dora ao verem a ruína: “Mudos ficamos na contemplação passiva daquele terremoto humano, obra faraônica da destruição: os escombros do palácio presidencial. *Durante horas* mantivemos o olhar triste naquela paisagem desoladora, como planícies lunares, como crateras vietnamitas” (SIMÕES, 1978, p. 118 – grifos nossos). Mais uma vez, aquela imobilidade que se vê nas palavras iniciais do livro.

A imagem da destruição do palácio é metonímia da perda de um projeto político. O que ali aparece em escombros é a derrocada do próprio governo socialista chileno, metonímia, por sua vez, do sonho das esquerdas latino-americanas de então. Era, nessa linha, o sinal inescapável dado aos refugiados brasileiros naquele país: fim do sonho socialista no Chile e drástica redução da possibilidade de viver, fora do Brasil, em solo latino-americano. Mais tarde, soma-se, a todos esses traumas, o suicídio de Dora. E aquela tarde berlinense, acima aludida, aparecerá, pois, como coroamento de tudo. O trecho a seguir o explicita: “Saímos caminhando com a permanente sensação de vazio no peito [...] insones, *sonâmbulos* naquelas alamedas” (SIMÕES, 1978, p. 71 – grifo nosso).

Nessa linha, impressiona o quanto a memória de Dora tem destaque na narrativa. Não se trata só da memória do narrador *a respeito* da companheira. Trata-se da própria memória da companheira, que se impõe dentro da lógica sonâmbula da narrativa. Importante exemplo são as cenas de prisão e tortura de certo Chael, apresentadas em fragmentos nas primeiras páginas. Chael Charles Schreier (1946-1969) foi companheiro de guerrilha de Dora, tendo ambos morado no mesmo “aparelho”. Juntos, foram capturados e presos, depois de dias de tocaia da repressão, que culminou com violenta troca de tiros. Chael acaba brutalmente assassinado sob tortura. Notável é que Guarany Simões e Chael, ao que consta, nunca estiveram presos juntos e não se conheceram. A lembrança que o texto explicita advém de Dora.

O texto fala da prisão e da tortura de Chael como se o narrador-personagem a tivesse presenciado:

Ele [Chael] ainda pôde indicar para os outros que tudo estava bem, com o polegar levantado. No corpo dançavam os hematomas azuis e cor-de-rosa na valsa do jorro de sangue que vertia com as águas das *cascatas do interior de Minas*, quando ela [Dora] ia brincar com os irmãos, construindo pequenos castelos com a lama que formava nas

margens do rio cheio de mistérios para sua ilimitada infantil imaginação. Chael tinha passado pelo corredor com o corpo em frangalhos, puro trapo; *tivemos a impressão que sorria* [...] para os velhos amigos que se debruçavam nas grades com os olhos esbugalhados de espanto. (SIMÕES, 1978, p. 26 – grifos nossos).

Não surpreende que o trecho venha mesclado pela perspectiva de Dora, com detalhes de sua memória infantil e, também, da realidade do cárcere. Assim, por exemplo, “cascatas do interior de Minas” é elemento da memória de Dora. O momento mais significativo dessa mistura entre memórias se dá quando a família de Dora é tematizada. Sabe-se que numa autobiografia não é incomum que o narrador conte seu próprio passado familiar: pais, cidade natal etc. Com efeito, está ausente ali o passado de jovem de classe média, filho de dono de farmácia que também foi militante de esquerda, morador de Niterói (SILVA, 2006, p. 86-87) – o que, por alto, é referido em seu outro livro, *A fuga*. Por contraste, há considerável referência à memória familiar de Dora. A narrativa entrevê, num tom que mistura o biográfico e o ficcional, a chegada dos pais da companheira à remota Antônio Dias (MG), tempos antes de seu nascimento. O pai, o Sô Barcelos, mencionado algumas vezes (SIMÕES, 1978, p. 47-48; 66-67), está lá.

MAIS MELANCOLIA

Sai o passado do narrador-personagem, entra o de Dora. O movimento é coerente com um quadro geral de melancolia. Diz Freud, oportunamente, que a melancolia se refere a “um rebaixamento do sentimento de autoestima, que se expressa em autorrecriminações e autoinsultos, chegando até a expectativa delirante de [auto] punição” (FREUD, 1992, p. 133). Há mesmo na melancolia uma “tendência ao suicídio” (FREUD, 1992, p. 137).

Assim, é lícito supor que toda a diluição do eu promovido pela narrativa é marca de dois movimentos complementares. O primeiro, o *da melancolia do próprio narrador*, resultado do suicídio da companheira; o segundo, a tentativa de emular em si mesmo *a melancolia da própria Dora* – fator que a teria levado ao suicídio. O romance seria, assim, uma tentativa de investigar escrituralmente as causas da morte de Dora. O pressuposto é que a própria Dora teria passado por um processo de melancolia – algo, aliás, ausente na narrativa. Significativa, pois, a surpresa do narrador ante a súbita doença de Dora. “Um dia, seus nervos explodiram, arrebentaram. E eu fiquei, impressionadíssimo, olhando para ela; jamais poderia supor, pois sempre a vi forte, mais forte do que os outros” (SIMÕES, 1978, p. 184).

Dora é forte – assim a representa a narrativa. Sua força se constitui em função de certa fraqueza confessa do narrador-personagem, que, aliás, se compraz em se representar assim. Uma linha que percorre todo texto é o contraste entre certa fragilidade do protagonista-narrador e a ostensiva força de Dora. Segue-se a constatação, aliás, frustrada no decurso da narrativa: se há suicídio previsível no transcurso da narrativa, não é o de Dora.

Desse modo, o livro põe, sob os olhos do leitor, um verdadeiro “delírio de inferioridade” moral (FREUD, 1992, p. 133). O protagonista-narrador não chega a se

depreciar usando adjetivos pejorativos. Contudo, há cenas em que se representa com características que o situam na condição de herói “baixo” – de difícil definição¹², entretanto. Alguns exemplos de uma evidente “malandragem”. Quase sempre sem trabalho, o protagonista abandona empregos (muitos de pouca qualificação) sem dar qualquer satisfação aos empregadores (SIMÕES, 1978, p. 112, p. 157); desempregado, mente para Dora, dizendo que, quando sai de casa, está á procura de emprego; mente também para explicar o fato de (apesar de desempregado) ter dinheiro (SIMÕES, 1978, p. 84); responsável que está pelas compras da casa, se esquece de fazê-las (SIMÕES, 1978, p. 134); na faculdade, os colegas se encarregam de fazer para ele (sabe-se lá como) suas provas de matemática (SIMÕES, 1978, p. 160). Outras cenas aludem a certa fraqueza inerente do protagonista, por exemplo: muito antes da morte de Dora, ele já está deprimido (SIMÕES, 1978, p. 114) e vive em devaneios, em verdadeiro alheamento (SIMÕES, 1978, p. 184); aqui e ali, se mostra incapaz de se concentrar nas aulas (SIMÕES, 1978, p. 115) ou nas leituras (SIMÕES, 1978, p. 182); está sempre doente (SIMÕES, 1978, p. 181), sofrendo de uma coceira tristemente cômica que o obsedia (SIMÕES, 1978, p. 114-115), dentre outras condições lamentáveis.

Dora é o seu oposto. Já nos primeiros dias de convívio ressalta-se sua disciplina:

De início vi que sua capacidade de trabalho era impressionante [que] acordava invariavelmente às sete da manhã, que passava noites em claro lendo [...] que de manhã ia fazer a meia hora de ginástica necessária para a manutenção da forma física e poder aguentar horas seguidas de reuniões e discussões. (SIMÕES, 1978, p. 79-80).

Disciplina e capacidade de trabalho são as características que a definem. Cedo ela começa a trabalhar em tarefas ligadas a sua futura formação (no Brasil, ela estava nos últimos anos de Medicina), por vezes cumprindo longas jornadas, chegando a 12 horas diárias (SIMÕES, 1978, p. 134). Além disso, é uma fortaleza afetiva e mental: aos poucos, torna-se, invariavelmente, a voz do consolo para as muitas horas de dor e desespero do companheiro (SIMÕES, 1978, p. 114). É dela, muitas vezes, que vem o “cutucão” que o tira do devaneio (SIMÕES, 1978, p. 115). Na fuga, ante as execuções sumárias da ditadura chilena, pelas ruas de Santiago, ela é a bússola (SIMÕES, 1978, p. 130). É dela também a fonte de certa ingênua sabedoria prática, recorrendo a pequenas máximas de conforto para tentar repor a vida de ambos nos eixos, após algum sobressalto. Diz a personagem: “todos no mundo cometemos nossos pequenos enganos” (SIMÕES, 1978, p. 136; também p. 122). É ela quem cuida da saúde do protagonista e o recolhe do torpor, no gelo das ruas berlinenses (SIMÕES, 1978, p. 184). É ela, enfim, quem espanta os agourentos corvos da desesperança, e quem está sempre anunciando para o futuro (“um dia”) a saída definitiva do inferno (SIMÕES, 1978, p. 181) – dentre as várias feições da granítica e hagiológica superioridade que a narrativa confere a Dora, a Maria Auxiliadora. Na contramão disso, um leitor desconfiado poderia procurar nela algum sinal de doença mental. Fora as que são dadas nas cinco últimas páginas, nada se vê.

12 O livro está longe de ser cômico – tão grave é o seu tom; disso deriva que seu herói está longe das fabulações dos pícaros (muito longe, aliás), longe de ser um malandro, no sentido dado por Antonio Candido (1993); longe também de ser o herói sem nenhum caráter que é *Macunaíma* (ANDRADE, 1928).

Pouco, enfim, se diz sobre uma doença que a levasse ao suicídio. Mas há o que se especular numa outra direção. O texto sonâmbulo de *OFQ* seria, sim, esforço de representação de certo sonambulismo da própria Dora. Guarany Simões, ao se representar ele mesmo como melancólico, está tentando uma reaproximação com Dora: com a eventual melancolia dela (a porta aberta para seu suicídio) e que ele não percebeu – ou não quis perceber.

A melancolia pressupõe uma perda. Para Freud, ela aparece como índice de uma perda cujo objeto não é identificado, ou resta turvado. Se no luto o sujeito sabe *o que* efetivamente perdeu, na melancolia, não. O objeto perdido, que faz o melancólico sofrer, está, por assim dizer, aquém de sua consciência. Para Freud (1992, p. 132 – grifo nosso), o sujeito até “conhece qual é a perda que ocasionou a melancolia, na medida em que de fato sabe *quem* ele perdeu, mas não o que perdeu nele [no objeto]”. De fato, o romance é amplo inventário de perdas relativas ao exílio. Perde-se a pátria brasileira, a pátria socialista latino-americana (o Chile de Allende), a própria revolução, que faltou ao encontro. Em certo sentido, perde-se a própria língua. E, por fim, Dora.

Mas talvez se devesse pensar a melancolia de Guarany Simões como índice maior de um encontro – não só de uma perda. Com efeito, Agamben, na esteira de Freud e dos teólogos medievais, mostra o quanto a melancolia é, paradoxalmente, indício ao mesmo tempo de uma perda e de um encontro; é uma fuga *de* algo e uma fuga *para* algo. Lembra então que a melancolia não se refere a um mal – ao contrário, se refere a um bem. Posto que foi mostrado a alguém um vislumbre do bem supremo, esse alguém se sente sem forças para percorrer o caminho até esse bem. Desistindo de buscá-lo na sua concretude, uma vez que se sente sem recursos, esse alguém se contenta em encontrar aquele bem no recesso de si, na interioridade. Encontrando a *imagem* desse bem, encontra-se a si mesmo. Daí a paralisia típica do melancólico, encantado que está com a bem-aventurança imaginária e interior que alcançou; por sua vez, acovardado que está ante as tarefas que esperam por ele para obter a bem-aventurança concreta e exterior – que afinal continua lhe aparecendo como dever incontornável, apesar de inalcançável. No caso de Guarany Simões, cabe perguntar: que bem-aventurança é essa? A analogia não é excessiva: se para alguns religiosos medievais o supremo bem era Deus, para certos revolucionários dos anos de chumbo o supremo bem não estava longe de ser a própria revolução, com seus conteúdos abstratos de igualdade e de libertação, de justiça social e de morte das ditaduras.

Noção análoga sobre a melancolia acha-se em outro contexto, em W. Benjamin, que se baseia também na teologia medieval. Para o filósofo, a melancolia aparece como “acedia”, a “inércia do coração [...], que desespera de apropriar-se da verdadeira imagem histórica, em seu relampejar fugaz” (BENJAMIN, 1994, p. 225). Aqui, o melancólico também parece ter vislumbrado certo bem. Benjamin (1994, p. 225) fala do “verdadeiro” historiador, aquele que precisa saber identificar a “verdadeira imagem histórica”, oposto ao historiador positivista. Tal imagem se impõe como um corisco. Se esse historiador não captura essa “imagem verdadeira”, sobrevém-lhe o risco de se fixar numa mera imagem historicista, na vulgar história dos vencedores – dentre outros, fixada em heróis, em datas, em batalhas etc. Uma forma, pois, de se identificar com todos os vencedores do presente.

O protagonista-narrador de *OFQ* sabe quem são os vencedores de seu tempo:

os generais das ditaduras latino-americanas de então. Desistir de capturar uma imagem do passado em que nela figurem os perdedores é, assim, correr o risco de se solidarizar com aqueles vencedores do presente. Se há uma solidariedade a perseguir, ela deve se dar em relação aos vencidos. Notável, nesse sentido, a presença de Solano López na cena comentada acima. Ele é o general derrotado da Guerra do Paraguai. Também notável, por extensão, é a presença de tantos outros derrotados no texto. Guarany Simões repudia se solidarizar com algo mais do que com esses perdedores. Passado e memória são mais do que um mero conteúdo da interioridade do narrador – aparecem como verdadeiras tarefas que não podem ser abandonadas sem que sobrevenha grave ferida. Enfim, são duas formas de apreender a melancolia de *OFQ* na figura do sobrevivente, que é o protagonista-narrador.

A primeira, uma *tristeza* por fugir da conquista do bem supremo – por não ter forças ou recursos para atingi-lo. As sucessivas derrotas da esquerda, primeiro a brasileira e, em seguida, a chilena (dentre outras), vão sinalizando que aquele bem parece a cada momento mais distante, demandando mais trabalho. *Tristeza*, enfim, que é esforço para evitar a empatia com os vencedores e certa culpa ante as tarefas abandonadas face ao bem supremo. Eis então o narrador: assombrado pelas terríveis imagens dos derrotados que insistem em não ir embora e que não o deixam em paz.

A segunda, um encontro com a bem-aventurança: trabalho escritural que está em *OFQ*, em que a tardia aproximação do protagonista-narrador com Dora é buscada abnegadamente. Eis mais uma vez o narrador, agora como sobrevivente: quase se anulando e, ao mesmo tempo, identificando-se com Dora para lhe dar uma sobrevivida, para investigar-lhe as causas do suicídio; para “re-ter” na escritura a companheira morta que, em certo sentido, é a imagem fulgurante da própria revolução perdida.

SOBRE OS AUTORES

MARCOS APARECIDO LOPES é professor associado (livre-docente) do Instituto de Estudos da Linguagem da Universidade Estadual de Campinas (IEL/Unicamp).

marcoslo@unicamp.br

<https://orcid.org/0000-0002-9706-1314>

ROGÉRIO SILVA PEREIRA é professor titular do curso de Letras da Faculdade de Comunicação, Artes e Letras da Universidade Federal da Grande Dourados (FALE/UFGD).

rogeriopereira@ufgd.edu.br

<https://orcid.org/0000-0003-0195-030X>

REFERÊNCIAS

- AGAMBEN, G. *Estâncias: a palavra e o fantasma na cultura ocidental*. Trad. Selvino J. Assmann. Belo Horizonte: Editora UFMG, 2007.
- AGAMBEN, G. *O que resta de Auschwitz: o arquivo e a testemunha*. Trad. Selvino J. Assmann. São Paulo: Boitempo, 2008.
- ALTER, R. *A arte da narrativa bíblica*. Trad. Vera Pereira. São Paulo: Companhia das Letras, 2007.
- ANDRADE, Mário de. *Macunaíma: o herói sem nenhum caráter*. São Paulo: Cupolo, 1928.
- BENJAMIN, W. *Magia e técnica; arte e política*. Trad. Sérgio Paulo Rouanet. São Paulo: Brasiliense, 1994.
- BLANC, Aldir; BOSCO, João. O mestre-sala dos mares. In: BLANC, Aldir; BOSCO, João. *João Bosco / Aldir Blanc*. Disco de Ouro, RCA, 1977. Lado 2. Faixa 1.
- BOYM, S. Mal-estar na nostalgia. Trad. Marcelo Santos de Abreu e André de Lemos Freixo. *História da Historiografia*, Ouro Preto, v. 10, n. 23, abril 2017, p. 153-165. <https://doi.org/10.15848/hh.voi23.i236>.
- CAMÕES, Luis de. *Obras completas de Luis de Camões, correctas e emendadas pelo cuidado e diligencia de J. V. Barreto Feio e J. G. Monteiro*. Tomo terceiro. Lisboa / Paris: Liv. Europea de Baudry, 1843. Disponível em: <https://www2.senado.leg.br/bdsf/handle/id/518762>. Acesso em: jun. 2023.
- CANDIDO, Antonio. Dialética da malandragem. In: CANDIDO, Antonio. *O discurso e a cidade*. São Paulo: Duas Cidades, 1993, p. 19-54.
- CURY, M. Z; PEREIRA, R. *Em câmara lenta*, de Renato Tapajós, 40 anos: autocrítica pública e sobrevivência. *Estudos de Literatura Brasileira Contemporânea*, Brasília, n. 54, 2018, p. 435-454. <https://doi.org/10.1590/10.1590/2316-40185422>.
- DALCASTAGNÊ, R. *O espaço da dor: o regime de 64 no romance brasileiro*. Brasília: Editora da UnB, 1996.
- FREUD, S. Luto e melancolia (1917). Trad. Marilene Carone. *Novos Estudos*, n. 32, 1992, p. 130-142. Disponível em: <https://novosestudos.com.br/produto/edicao-32/#gsc.tab=0>. Acesso em: jun. 2023.
- GABEIRA, Fernando. *O que é isso companheiro?*. Rio de Janeiro: Codecri, 1979.
- GALVÃO, Walnice Nogueira. A voga do biografismo nativo. *Estudos Avançados*, São Paulo, v. 19, n. 55, 2005, p. 351-366. <https://doi.org/10.1590/S0103-40142005000300026>.
- GOENDER, J. *Combate nas trevas: a esquerda brasileira – das ilusões perdidas à luta armada*. São Paulo: Ática, 1987.
- GUARANY, R. *A fuga*. São Paulo: Brasiliense, 1984.
- MAUÉS, E. A. Defesa notável. *Teoria e Debate*, São Paulo, n. 74, nov.-dez. 2009, p. 35-37. Disponível em: <https://teoriaedebate.org.br/2007/11/16/memoria-defesa-notavel>. Acesso em: jun. 2023.
- MAUÉS, E. A. *Em câmara lenta*, de Renato Tapajós: a história do livro, experiência histórica da repressão e narrativa literária. Dissertação (Mestrado em História Social). Faculdade de Filosofia, Letras e Ciências Humanas, Universidade de São Paulo, São Paulo, 2008. <https://doi.org/10.11606/D.8.2008.tde-05022009-114612>.
- ROLLEMBERG, D. Uma vida, duas autobiografias. *Estudos Históricos*, 2006, v. 1, n. 37, jan.-jun. 2006, p. 190-200. Disponível em: <https://periodicos.fgv.br/reh/article/view/2258/1397>. Acesso em: jun. 2023.
- SAID, E. *Reflexões sobre o exílio e outros ensaios*. Trad. Pedro Maia Soares. São Paulo: Companhia das Letras, 2003.
- SIMÕES, R. G. *Os fornos quentes*. São Paulo: Alfa-Omega, 1978.
- SILVA, M. A. M. da. *Prelúdios e noturnos: ficções, revisões e trajetórias de um projeto político*. Dissertação (Mestrado em Sociologia). Departamento de Sociologia, Instituto de Filosofia e Ciências Humanas, Universidade Estadual de Campinas, 2006. <https://doi.org/10.47749/T/UNICAMP.2006.364519>.
- VELOSO, Caetano. London, London. In: VELOSO, Caetano. *Caetano Veloso*. Londres: Paramount Records, 1971. LP. Faixa 2.

A questão social como investimento: empresas e políticas sociais no Brasil

[*The social question as investment: firms and social policies in Brazil*]

Livia de Tommasi¹

RESUMO • O objetivo do texto é propor uma chave de leitura para indagar a atuação do setor empresarial no âmbito das políticas sociais. Quais foram as condições de possibilidade para a afirmação do protagonismo do empresariado na gestão da pobreza? Como o enfrentamento da questão social via investimentos sociais lucrativos tem se legitimado no país? Os argumentos expostos, de caráter exploratório, articulam uma bibliografia dispersa com o intuito de despertar o interesse por questões pouco exploradas no âmbito da pesquisa em ciências sociais. • **PALAVRAS-CHAVE** • Questão social; investimentos sociais privados; políticas sociais. • **ABSTRACT** • The

objective of the text is to propose a reading key to investigate the role of the business sector within the scope of social policies. What were the conditions of possibility for the affirmation of the leading role of business in poverty management? How has tackling social issues via profitable social investments become legitimized in the country? The arguments presented, of an exploratory nature, articulate a scattered bibliography with the aim of awakening interest in issues little explored within the scope of research in social sciences. • **KEYWORDS** • Social question; private social investments; social politics.

Recebido em 24 de setembro de 2023

Aprovado em 5 de abril de 2024

TOMMASI, Livia de. A questão social como investimento: empresas e políticas sociais no Brasil. *Rev. Inst. Estud. Bras.* (São Paulo), n. 88, 2024, e10692.



Seção: Artigo

DOI: 10.11606/2316901X.n87.2024.e10692

¹ Universidade Federal do ABC (UFABC, Santo André, SP, Brasil).

*“Entre fazer dinheiro e mudar o mundo, fique com os dois”
(ARTEMISIA, s. d.).*

Entidades privadas, com ou sem fins lucrativos, religiosas ou corporativas, que realizam e/ou financiam ações para a gestão da pobreza têm se multiplicado, no Brasil, especificamente desde os anos 1990 (IBGE, 2019), constituindo hoje uma galáxia extremamente diversificada cujos contornos e alcance são de difícil delimitação. Em particular, a crise social engendrada pela pandemia de covid-19 parece ter representado uma “oportunidade”² para ampliar e legitimar a atuação do setor privado na gestão das emergências (TELLES, 2007), especificamente nas margens das cidades.

Se a atuação do setor empresarial no âmbito das políticas educacionais é objeto de numerosos e consistentes estudos acadêmicos (cf., dentre outros, QUADROS; KRAWCZYK, 2019; CATINI, 2020), são poucos e dispersos os estudos críticos que se debruçam sobre sua atuação no enfrentamento da questão social. Mesmo artigos de referência ou análises atentas no campo das ciências sociais (PAOLI, 2002; JAIME, 2005; CAPPELLIN; GIFFONI, 2007; BARBALHO; UCHOA, 2019) não têm tido continuidade na obra de seus autores. Existe, no entanto, uma literatura consolidada no campo da administração, cuja abordagem traduz a ideia difusa de que o enfrentamento da questão social seja, principalmente, uma questão técnica que deve mobilizar recursos de gestão, mensuração, avaliação de impacto. Nesse sentido, chama a atenção o fato de que vários dos integrantes do grupo técnico da área de desenvolvimento social e combate à fome na equipe de transição entre mandatos de governo, nomeada em final de 2022, eram gestores públicos de carreira formados em universidades particulares como o Insper e a Fundação Getúlio Vargas (FGV), ou docentes das mesmas universidades. Essas duas instituições privadas destacam-se por sua atuação política e acadêmica na área, realizando cursos de especialização (inclusive, os prestigiosos MBA), debates, pesquisas, funcionando, de fato, como importantes *think*

2 No 3º Mapa de Negócios de Impacto consta que 52% dos entrevistados “viveram a crise” provocada pela covid-19 “como uma oportunidade” para desenvolver “novos produtos e serviços” ou alcançar “novos mercados” (PIPE.LABO, 2021, p. 30). Coloco entre aspas as palavras ou expressões nativas, ou seja, utilizadas no sentido interno ao campo.

tanks que fundamentam e legitimam a atuação empresarial no setor social, berço de formação de gestores públicos e privados.

Argumento que o protagonismo do setor empresarial no âmbito das políticas sociais, que se consolida a partir do final da década de 1990, produz um deslocamento que reconfigura a compreensão, as pautas e os contornos políticos da questão social, das políticas públicas e da própria produção do Estado³, contribuindo ao embaralhamento dos horizontes políticos entre direita e esquerda. A difusão e a naturalização de investimentos sociais privados, de termos como responsabilidade social, empoderamento, empreendedorismo social, negócios de impacto e, ao mesmo tempo, da crítica à atuação das instituições governamentais na área (geralmente consideradas ausentes, ineficazes, ineficientes), mostram como os agentes econômicos têm conseguido moldar os sentidos, a gramática e as práticas do setor. Poderíamos dizer, com Carolina Catini (2020, p. 60), que a questão social se tornou uma questão empresarial, sem nunca deixar de ser, também, uma questão policial. A divisão entre “pobres viáveis” e “pobres inviáveis” (IVO, 2012), nesse sentido, opera de forma bastante eficaz. Aos primeiros, os que mostram resiliência e engajamento, produzindo “tecnologias sociais inovadoras”, se dirigem iniciativas de promoção, incentivo, suporte; os segundos, os que se obstinam a ter comportamentos “de risco”, são objeto de repressão, encarceramento, morte.

Vale lembrar que a opção preferencial pelos pobres não é somente um princípio da Teologia da Libertação, que se afirma como paradigma de ação da Igreja Católica nos anos da Conferência Episcopal de Medellín (1968). Estar ao lado dos deserdados, marginalizados, excluídos é uma opção política motivada pelos ideais de justiça social e pela convicção de que a organização das classes populares pode ser a força motora da transformação social; é, portanto, uma aposta política do campo da esquerda (BOBBIO, 1994). Assim, ao longo dos anos 1960, 1970, 1980, o Brasil se caracterizou pela presença forte de associações onde se gestaram experiências e experimentações políticas e culturais, como a educação popular, a defesa jurídica, a produção audiovisual de cunho emancipador, a autogestão. Uma riqueza de práticas e movimentos que tiveram um papel importante na fundação do Partido dos Trabalhadores (PT), constituindo-se numa base de apoio e legitimação para os governos liderados por esse partido. Nos últimos decênios, e com mais força depois das chamadas “jornadas de junho” de 2013, se multiplicaram outras formas de ação coletiva protagonizadas por moradores das margens das cidades, sobretudo jovens, que colocaram de forma inédita na agenda pública temas até então marginais: o antirracismo, o feminismo, as diferenças, a disputa cultural. Associações, coletivos, redes, movimentos para os quais a sustentação econômica representa, ontem como hoje, um desafio.

3 “We should abandon the idea of the state as a freestanding entity, whether an agent, instrument, organization, or structure, located apart from and opposed to another entity called economy or society. [...] We should address the state as an effect of mundane processes of spatial organization, temporal arrangement, functional specification, supervision and surveillance, and representation that create the appearance of a world fundamentally divided into state and society or state and economy. The essence of modern politics is not policies formed on one side of this division being applied to or shaped by the other, but the producing and reproducing of these lines of difference” (MITCHELL, 2006, p. 184-185).

Leituras importantes no campo das ciências sociais mostraram como, a partir dos anos 1990, a “confluência perversa” entre o projeto político democratizante e o projeto neoliberal (DAGNINO, 2004, p. 95), a profissionalização do trabalho social via atuação das ONGs (VIANNA, 2021), a “onguização” dos movimentos sociais (ALVAREZ apud DAGNINO, 2004, p. 100) reconfiguraram os sentidos da militância comprometida com o combate às desigualdades e a expressão dos conflitos. Os pesquisadores do Centro de Estudos dos Direitos da Cidadania (Cenedic) – ligado à Faculdade de Filosofia, Ciências e Letras da Universidade de São Paulo (FFLCH/USP) – apontaram um esvaziamento do campo da política e sua transformação em gestão (OLIVEIRA; RIZEK, 2007). Organizações e movimentos investiram mais na execução de programas e projetos sociais do que na reivindicação e mobilização de atores sociais.

Análises recentes que se debruçam sobre o fortalecimento da influência política do conservadorismo e da ultradireita, no Brasil e no mundo, consideram como fatores que contribuíram para esse fortalecimento a difusão do individualismo, do espírito concorrencial, do enfraquecimento dos laços sociais de solidariedade, o empresariamento de si mesmo (BOLTANSKI; CHIAPELLO, 2009; ROSE, 2011; BROWN, 2019). Nesse sentido, os investimentos sociais privados nos quais as populações pobres são implicadas (DONZELOT, 1994), não somente como público-alvo, mas também como educadores, líderes, gestores, (TOMMASI, 2012; BARBALHO; UCHOA, 2019) precisam ser interrogados. Gestão da pobreza e produção da ordem, por meio da produção de subjetividades adequadas à racionalidade neoliberal (DARDOT; LAVALLE, 2010), que complementam as velhas formas da repressão e controle dos conflitos, são efeitos nada desprezíveis dessas “tecnologias sociais”.

O objetivo do texto é propor uma chave de leitura para indagar a atuação do setor empresarial no âmbito das políticas sociais. Quais foram as condições de possibilidade, conceituais e políticas, que contribuíram para a afirmação do protagonismo do empresariado na gestão da pobreza? Como o entendimento de que a questão social deve ser enfrentada por meio de investimentos sociais lucrativos, operados segundo a lógica do mercado, tem se afirmado e legitimado no país? Quais as consequências sobre a produção de subjetividades? Os argumentos expostos, de caráter exploratório, articulam uma bibliografia dispersa com o intuito de despertar o interesse por questões pouco exploradas no âmbito da literatura e da pesquisa em ciências sociais.

O percurso proposto é devedor das discussões ocorridas em sala de aula no âmbito da disciplina Políticas Sociais que ministrei no curso de Bacharelado em Políticas Públicas da Universidade Federal do ABC. Agradeço, em particular, aos alunos que se deixaram afetar pela abordagem e bibliografia proposta, refletindo sobre suas experiências diretas como trabalhadores, analistas de projetos em *startups*, institutos e programas sociais das mais diversas organizações do setor privado, revelando para mim a existência de um mundo do social bem mais amplo, variegado e complexo do que as pesquisas pontuais conseguem alcançar⁴.

O texto está organizado em três partes, além desta introdução. Na próxima seção,

4 Agradeço, também, à professora Carolina de Roig Catini e aos pesquisadores Samantha Sales Dias, Pedro Grunewald Louro, Gleicy Mailly da Silva e Fernanda Fragozo Zanelli, com quem mantenho uma interlocução preciosa para refletir sobre o papel do empresariado na sociedade brasileira.

repercorro a história da imbricação entre público e privado na assistência social brasileira; em seguida, apresento as diferentes formas que assumem, no decorrer dos anos, os investimentos sociais privados; nas considerações finais, chamo atenção para a relação entre produção de subjetividades e combate à pobreza. O argumento central do texto é que a atuação do setor empresarial não esvazia nem complementa a ação estatal, mas produz o Estado.

PÚBLICO E PRIVADO NA ASSISTÊNCIA SOCIAL BRASILEIRA

Sobre a trajetória das políticas de combate à pobreza, no Brasil, existe uma importante literatura (cf., dentre outros, YAZBEK, 2012; PEREIRA, 2010; LAUTIER, 2014). Quando se percorre essa trajetória, é notável o papel desempenhado pelo setor privado, envolvendo tanto indivíduos, cidadãos benevolentes (geralmente mulheres dos altos estratos da sociedade que se ocupam com obras de caridade), como entidades diversas que vão desde instituições consolidadas de acolhida e formação, sobretudo ligadas a igrejas (como os Centros de formação Dom Bosco), a pequenas associações comunitárias. A questão da pobreza é considerada, historicamente, numa dupla chave: como uma questão moral, ou melhor, de moralização da sociedade e como um problema para a ordem e a coesão social. A vagabundagem, o “espetáculo da pobreza” nas ruas é moralmente reprovável, e os pobres representam um perigo social pela inclinação a se envolver em atos criminais. Mas a questão deve ser enfrentada sem onerar em demasia os cofres públicos, por meio de obras de caridade empreendidas por instituições religiosas (particularmente eficazes no trabalho de moralização).

É durante o governo Vargas que é criada a primeira instituição pública de assistência, a Legião Brasileira de Assistência (LBA), entregue aos cuidados da então primeira-dama, Darcy Vargas, que assim inaugura o que a literatura denomina como “primeiro-damismo”, traço característico das políticas da área (SPOSATI, 2002). Dessa forma, “o regime distanciou-se do tratamento da questão social como ‘caso de polícia’, como fizera durante a República Velha” (OLIVEIRA, 2017, p. 5). O governo introduz medidas de proteção social reservadas, no entanto, aos trabalhadores com carteira assinada; para os outros, caridade e repressão sempre andaram juntas.

Para o trabalhador pobre, sem carteira assinada ou desempregado, restam as obras sociais e filantrópicas que se mantêm por meio de uma rede burocrática e clientelista, fortemente apoiada pela filantropia e desenvolvida por meio de iniciativas institucionalizadas em organizações sem fins lucrativos. “O isolamento dos ‘desajustados’ em espaços educativos e corretivos constituía estratégia segura para a manutenção ‘pacífica’ da parte sadia da sociedade” (Adorno, 1990, p. 9) [...]

A inserção seletiva no sistema de proteção, segundo critérios de mérito, vai basear-se numa lógica de benemerência, dependente e caracterizada pela insuficiência e precariedade, moldando a cultura de que “para os pobres qualquer coisa basta”. Dessa forma, o Estado não apenas incentiva a benemerência, mas passa a ser responsável por ela, regulando-a por meio do Conselho Nacional de Serviços Sociais – CNSS (criado em 1938). (YAZBEK, 2012, p. 297).

Nos anos 1950, a pobreza é considerada como produto do baixo desenvolvimento econômico; ainda como um fenômeno, portanto, não estrutural, mas contingente. O processo de modernização conservadora dos anos 1960-1970 continua aliando uma modesta expansão do sistema de proteção social à repressão.

É durante os anos das lutas pela democratização que se multiplicam no país entidades e associações comunitárias que oferecem serviços alternativos à ação estatal⁵. Surgem também organizações não governamentais (ONGs) que realizam importantes atividades de documentação, articulação, defesa jurídica, produção e difusão de conhecimento, inicialmente com o intuito de assessorar os movimentos populares (TEIXEIRA, 2003). Enquanto essas ONGs viviam principalmente de financiamentos advindos da cooperação internacional, naqueles anos interessada em apoiar os processos de democratização nos países da América Latina, as primeiras, as entidades chamadas “de atendimento direto”, sobreviviam geralmente graças a doações e financiamentos vindos de convênios com entidades estatais de assistência, como a LBA.

A presença significativa de entidades sociais e movimentos no processo constituinte (TEIXEIRA, 2003) contribuiu para a elaboração de uma carta constitucional que defende a universalização dos direitos sociais. Vale destacar o artigo 204 da Constituição:

As ações governamentais na área da assistência social serão realizadas com recursos do orçamento da seguridade social, previstos no art. 195, além de outras fontes, e organizadas com base nas seguintes diretrizes:

I - descentralização político-administrativa, cabendo a coordenação e as normas gerais à esfera federal e a coordenação e a execução dos respectivos programas às esferas estadual e municipal, bem como a *entidades beneficentes* e de assistência social;

II - *participação da população*, por meio de organizações representativas, na *formulação* das políticas e no *controle* das ações em todos os níveis. (BRASIL, 1988 – grifos meus).

No que diz respeito à assistência social, portanto, o Estado brasileiro pós-ditadura reconhece que a garantia de direitos não pode ser alcançada somente através de ações estatais; entidades beneficentes e de assistência devem participar tanto da execução das ações como, também, da formulação e do controle das políticas. Dessa forma, as práticas de assistência até então alternativas à ação estatal, inspiradas nos princípios da promoção de direitos, da educação dialógica, da solidariedade, do estar juntos para escapar ao isolamento das batalhas solitárias pela sobrevivência, deviam servir de referência para a ação estatal.

Para a cientista política Evelina Dagnino, referência importante para a leitura das dinâmicas políticas daqueles anos,

5 Exemplar, nesse sentido, o Projeto Alternativas de Atendimento aos Meninos de Rua (1982-1987) reuniu numa rede nacional entidades e associações que realizavam ações de assistência, proteção ou defesa jurídica de um segmento populacional para o qual o setor público reservava somente ações de controle (polícia) ou internação nas unidades da antiga Fundação Estadual para o Bem-Estar do Menor – Febem (TOMMASI, 1997; MIRANDA, 2021).

[...] o confronto e o antagonismo que tinham marcado profundamente a relação entre o Estado e a sociedade civil nas décadas anteriores cederam lugar a uma aposta na possibilidade da sua ação conjunta para o aprofundamento democrático. Essa aposta deve ser entendida num contexto onde o princípio de participação da sociedade se tornou central como característica distintiva desse projeto, subjacente ao próprio esforço de criação de espaços públicos onde o poder do Estado pudesse ser compartilhado com a sociedade. (DAGNINO, 2004, p. 96).

Tanto a dicotomia entre Estado e sociedade civil como a *participação* são temas centrais que pautam o debate acadêmico e político. Ao longo dos anos, a diferença entre participar da elaboração ou da implementação de políticas, que durante um tempo nomeava uma distinção política significativa no âmbito da atuação de ONGs e movimentos, se torna sempre mais borrada (TOMMASI, 1997). De fato, são as mesmas ONGs e entidades sociais que realizam ações de atendimento (chamadas também de “prevenção”) que tomam assento nas chamadas instâncias de participação, conselhos e conferências voltados à definição de políticas cuja criação se multiplica, sobretudo no âmbito dos governos liderados pelo PT.

Amplia-se a prática dos convênios através dos quais as mais variadas entidades sociais (em termos de origem, tamanho e inspiração ideológica) podem ter acesso a fundos públicos para realizar ações de assistência e garantia de direitos, arranjo institucional que se mantém ao longo dos anos, mesmo após a assistência social ter se tornado política pública por meio da Lei Orgânica de Assistência Social (LOAS) em 1993 (BRASIL, 1993). Um salto de qualidade rumo a uma maior profissionalização do trabalho dessas entidades vai acontecer quando, em 1995, o papel de primeira-dama é ocupado pela cientista social da USP Ruth Cardoso.

Os anos 1990 são, de fato, centrais para a definição dos rumos da democracia brasileira. O avanço do neoliberalismo, especialmente durante os governos de Fernando Henrique Cardoso (FHC), implica na redução e deslegitimação do papel do Estado. O Programa Comunidade Solidária, presidido pela primeira-dama, versão brasileira dos fundos sociais de investimento que, em outros países de América Latina, eram parte do pacote de reformas promovidas no âmbito das políticas de ajuste estrutural defendidas pelos organismos multilaterais (DAGNINO, 2004, p. 102), cumpriu, nesse sentido, um papel significativo. Para a socióloga Márcia Pereira Cunha (2012, p. 235), ao “estabelecer a dicotomia participação *versus* interpelação, o discurso do Programa Comunidade Solidária atribuía valor positivo à mobilização social autônoma em relação às instituições estatais e classificava como negativa a postura de reivindicação”. Nesse sentido, o Programa teve sucesso em se colocar na continuidade com a Ação da Cidadania contra a Fome, a Miséria e pela Vida, campanha promovida por uma figura política importante da sociedade civil⁶, o sociólogo Betinho, que naqueles anos mobilizou de forma significativa a sociedade,

6 Não cabe nos limites deste artigo fazer uma análise do conceito de sociedade civil (cf. dentre outros, DAGNINO, 2002) e de suas críticas (FONTES, 2010). Vou me limitar a fazer alguns apontamentos que questionam a separação entre sociedade civil e Estado.

conseguindo a adesão de diferentes setores sociais em prol de uma causa urgente e supostamente suprapartidária: a luta contra a fome.

[...] a mobilização elegeu um problema social agudo, uma manifestação da pobreza extrema como objeto de suas ações e discurso. Ao fazê-lo, abria um campo de enunciação sobre essas questões de alguma forma afim ao que seria colocado num futuro breve pelo tema da focalização. O sentido da urgência foi o elo [...] entre esses campos. A mobilização da sociedade civil também se tornou parte do discurso público seguinte a respeito da intervenção estatal na área social. Por fim, ensinou, também, o poder de imagem e síntese de um dado numérico, seu potencial comunicador e mobilizador [...].

Esses três elementos – a urgência, a sociedade civil e a informação numérica – mantiveram-se no cenário público nos anos seguintes [...]. Completa o quadro a despolitização do tratamento dos problemas sociais por meio da delimitação das questões pelos temas da boa administração e da solidariedade [...]. (CUNHA, 2012, p. 234-235).

Cada um dos elementos apontados cumpre um papel importante para uma nova politização da ação social: a mobilização autônoma da sociedade em relação à ação estatal para enfrentar as urgências denuncia e supera a suposta ausência e ineficiência do Estado; a produção científica de dados que sustentem a ação focalizada “como opção racional de utilização mais eficiente possível de recursos escassos” (CUNHA, 2012, p. 232) deslegitima o suposto amadorismo das ações empreendidas por boa parte das entidades sociais, ao mesmo tempo que a ênfase sobre a boa administração, sobre as avaliações técnicas do tipo custos/benefício para a proposição de ações legítima a ação dos agentes econômicos. São esses os elementos que compõem a abordagem da chamada nova filantropia empresarial que repropõe, numa nova roupagem modernizadora, as velhas práticas da filantropia, agora chamada de responsabilidade social empresarial. Animada pela ideia de que o setor privado deve se engajar numa ação responsável em prol da sociedade, a atuação desse ramo na área social é defendida e legitimada com argumentos que apelam à sua suposta superioridade, em termos de eficácia e eficiência, comparado ao setor estatal. Empresas e fundações não somente financiam e realizam programas sociais como sua presença nos conselhos gestores do programa Comunidade Solidária as legitima como parceiras⁷ institucionais privilegiadas para a definição de programas e políticas.

A predominância da abordagem da pobreza que Márcia Cunha denomina como de tipo econômico molda a compreensão dos problemas sociais, dando legitimidade a determinadas formas de enfrentar tais problemas e restringindo a possibilidade de formulações alternativas.

A redução do tema da garantia de direitos ao problema de uma máquina pública competente é efeito e sinal das transformações que acolhem e promovem a abordagem de tipo econômico da pobreza. (CUNHA, 2012, p. 234).

7 Sobre o significado do termo parceria nos projetos sociais, ver: Vianna (2021).

De fato, a partir dos anos 1990 as políticas sociais se estabelecem, no Brasil, operando num duplo registro complementar: por um lado, programas estatais de transferência de renda para segmentos específicos, de caráter compensatório. Foram assim criados o Auxílio Gás, o Bolsa Escola, o Cartão Alimentação, que depois, durante o primeiro governo Lula, foram reunidos e potencializados através da criação do programa Bolsa Família. Pelo outro, as mesmas populações, cuidadosamente recortadas através de estatísticas, foram objeto de programas e projetos realizados por um crescente número de entidades sociais cujas ações deveriam ser complementares aos repasses de recursos e ter supostamente um caráter emancipatório. O engajamento em projetos realizados por entidades sociais é, por vezes, uma obrigação, chamada de condicionalidade, para ter acesso aos subsídios. Assim, por exemplo, as mulheres chefes de família beneficiárias do Bolsa Família não somente devem cuidar para que seus filhos frequentem a escola e os postos de saúde, como também devem frequentar cursos e oficinas de geração de renda, capacitação, cidadania, oferecidos por entidades sociais.

Eis, portanto, que os projetos operados por ONGs e entidades sociais diversas têm um público cativo assegurado pelos programas estatais: são os beneficiários dos programas socioassistenciais de governos federal e locais, as mulheres do Bolsa Família, os jovens em medida socioeducativa; programas de formação e geração de renda, de promoção de direitos dirigidos a segmentos populacionais específicos (mulheres, jovens, LGBTQIAPN+); projetos voltados ao desenvolvimento rural para compensar os atingidos por desastres naturais ou pela construção de grandes obras públicas como rodovias, centrais hidroelétricas, requalificações urbanas. A demanda cria a oferta e permite, portanto, a difusão de uma galáxia de entidades que realizam projetos sociais; entre elas, algumas são criadas diretamente por agentes econômicos. Grandes empresas, como Vale, Banco Itaú, Telefônica, Votorantim, Odebrecht, Credicard, criam braços sociais que tanto competem com ONGs e associações (comunitárias e/ou religiosas) para acessar recursos públicos como se tornam parceiras e financiadoras dessas. Uma multiplicidade de organizações sociais que representa um mercado de trabalho significativo (mesmo se, geralmente, precário), sobretudo para jovens e profissionais politizados: egressos de cursos superiores do campo das ciências humanas, artistas, militantes.

Podemos dizer, portanto, que mesmo quando supostamente a ação estatal é fortalecida, como no caso da definição de programas de transferência direta de largo alcance, ou de políticas universais, como a política educacional, há complementarmente um apoio estatal a entidades sociais das mais variadas espécies. Hoje, é difícil encontrar uma política pública que não tenha como braço operativo uma entidade social e que, portanto, não poderia existir sem elas. Em alguns casos (como para a política dirigida à população LGBTQIAPN+) a atuação de ONGs e movimentos é constitutiva da própria concepção e efetivação da política (AGUIÃO, 2019), tornando borradas as fronteiras entre Estado e sociedade civil.

Um aspecto parece-me central enquanto dispositivo de gestão: o par edital/projeto que substitui a concepção de políticas universais e permanentes. O edital define os marcos, as regras da ação possível, delimita os objetivos, impõe modelos de mensuração e gestão, critérios de avaliação. Cria um público-alvo, objeto do saber-poder de especialistas (DONZELOT, 1994). O projeto é circunscrito no tempo e no

espaço, tem um público delimitado, recortado através de uma mensuração precisa, e um ciclo de vida definido; é focalizado, tem objetivos e metas, cronograma que define começo, meio e fim; explicita seu alcance e o impacto esperado; assim, cada etapa é possível de mensuração e avaliação, aspecto-chave da eficácia e eficiência exportada como modelo do mundo empresarial. O par edital/projeto é um dispositivo sociotécnico que produz um tipo específico de *performance* adequada. Ao mesmo tempo, não difere da descrição que François Ewald (1986, p. 72 – tradução minha) faz das antigas ações filantrópicas: “sempre prontas a intervir lá onde se precisa, a sua ação deve sempre ser discreta, intermitente, descontínua. De forma que o pobre nunca possa contar com elas”.

Durante um tempo, a ideia de “privado porém público” (expressão trazida nos anos 1990 pelo antropólogo Rubem Cesar Fernandes, na época coordenador de uma ONG histórica, o Instituto de Estudos da Religião – Iser) legitimou a existência de um setor “privado sem fins lucrativos” como parte da esfera pública (FERNANDES, 1994), apagando diferenças de origens, finalidade, práticas, horizontes políticos num indiferenciado “terceiro setor”, categoria cuja nebulosidade é inversamente proporcional ao sucesso de sua difusão e legitimação. Como veremos a seguir, a difusão recente de “negócios de impacto social”, ou seja, do social lucrativo, supera e borra as fronteiras entre segundo e terceiro setor.

O crescimento exponencial do número de entidades sociais a partir dos anos 1980 é registrado pelas pesquisas sobre as Fundações Privadas e Associações sem Fins Lucrativos no Brasil (Fasfil) realizadas a partir das informações contidas no Cadastro Central de Empresas (Cempre) do Instituto Brasileiro de Geografia e Estatística (IBGE). O último relatório, elaborado em 2016, registra a existência de 236.950 entidades, das quais 35,1% são organizações religiosas, enquanto 25% são voltadas à defesa de direitos e interesses. Quase 50% das entidades foram criadas entre 2001 e 2016, sendo, em sua maioria, entidades pequenas, que empregam uma média de 8,9 pessoas. Mas outro dado reflete sua extrema heterogeneidade: enquanto 84% (199,1 mil) têm menos de 5 pessoas ocupadas assalariadas, apenas 1,6% delas (3.732) possui 100 ou mais pessoas assalariadas. Nesse pequeno grupo estão concentradas 1,5 milhão de pessoas, ou seja, 64,7% do total de assalariados. Em termos ocupacionais, o valor salarial pago pelas Fasfil é 30,2% inferior àquele observado nos órgãos da administração pública; 64,5% dos trabalhadores não têm nenhum emprego formalizado; 66% do total dos ocupados assalariados são mulheres, mas os homens recebem remuneração média maior das mulheres (IBGE, 2019). Sem dúvida, portanto, a atuação dessas entidades na prestação de serviços sociais permite uma significativa redução de gastos para os cofres públicos.

A partir de 2016, o Instituto de Pesquisa Econômica Aplicada passa a produzir o Mapa das Organizações da Sociedade Civil (IPEA, s. d.) tomando como referência a base de dados do Cadastro Nacional de Pessoas Jurídicas (CNPJ). Dessa forma, o número de entidades em atividade em 2020 salta para 815.676 (MELLO; PEREIRA, 2023, p. 9). Essa descontinuidade na forma de classificação e coleta de dados colabora para aumentar a indefinição e nebulosidade do campo.

Ao longo dos anos, as chamadas parcerias público-privadas, ou seja, o acesso privado a fundos públicos para oferta de serviços socioassistenciais foram objeto de sucessivas tentativas de regulamentação por parte dos governos, tanto em âmbito federal como local, motivadas também pela necessidade de responder às críticas

decorrentes da publicização mediática de alguns casos de corrupção na gestão de recursos públicos. Basta lembrar, a esse respeito, a instalação de duas Comissões Parlamentares de Inquérito (CPIs) das ONGs⁸. Tentativas que culminaram na promulgação da Lei das Organizações da Sociedade Civil de Interesse Público – Oscip – Lei 9.790/1999 (BRASIL, 1999) e, sucessivamente, do Marco Regulatório das Organizações da Sociedade Civil – MROSC – Lei 13.019/2014 (BRASIL, 2014), regulamentações que postulam e naturalizam a necessidade das parcerias.

Para o setor privado, atuar em políticas e programas sociais tem representado uma oportunidade de ganhos em vários sentidos – como fonte de renda direta, através do acesso a recursos públicos, ou indireta, por meio dos incentivos fiscais e o retorno dos investimentos sociais em termos de imagem – mas, também, representa a oportunidade de influir sobre a produção de subjetividade de um grande número de indivíduos.

POLITIZAÇÃO CORPORATIVA DAS POLÍTICAS SOCIAIS: CARIDADE, FILANTROPIA, RESPONSABILIDADE SOCIAL, NEGÓCIOS DE IMPACTO E CERTIFICAÇÃO ESG

Se a atuação do setor privado está na origem da definição da pobreza como questão, a forma dessa atuação mudou consideravelmente, sobretudo no decorrer dos últimos decênios, quando a abordagem de tipo econômico se afirma e se naturaliza, em continuidade com a abordagem cidadã.

Fazendo referência a uma importante produção acadêmica sobre o papel das elites empresariais na sociedade brasileira, Pedro Jaime (2005) percorre as etapas do que ele chama de “novo associativismo empresarial no Brasil”. Em 1987 nasce, no âmbito da Federação das Indústrias do Estado de São Paulo (Fiesp), uma nova abordagem com respeito à atuação do setor empresarial, o chamado Pensamento Nacional de Base Empresarial (PNBE), resultado da afirmação de novas lideranças, entre as quais se destacam Emerson Kapaz e Oded Grajew, fundadores da Fundação Abrinq, que defendem o envolvimento do empresariado com a consolidação da democracia. A Abrinq se envolve de maneira significativa nas mobilizações que culminariam na aprovação do Estatuto da Criança e do Adolescente, em 1990.

Num texto pioneiro sobre o tema da responsabilidade social empresarial, a socióloga Maria Celia Paoli comenta:

[...] a exemplaridade da Fundação Abrinq em abrir uma área eficaz de mobilização social das empresas, explorar as compatibilidades entre lucro e filantropia, criar uma linguagem de cidadania e participação nos interstícios da linguagem mercantil dos interesses privados, readaptar sua estrutura com rapidez e transparência segundo o desenrolar de sua experiência e transformar a aleatória ação filantrópico-caritativa das empresas em uma filantropia de “investimentos cidadãos” lucrativos que é referência para outras fundações é, sem dúvida, impactante. (PAOLI, 2002, p. 393).

8 A que ficou ativa no Congresso Nacional entre 2007 e 2010 produziu um extenso relatório final, com mais de 1.478 páginas que, no entanto, nunca foi apreciado nem votado.

A hegemonia do PNBE no interior da Fiesp se consolida através da criação de duas importantes instituições que fortalecem, ampliam, qualificam e legitimam a atuação do empresariado na área social: o Grupo de Institutos, Fundações e Empresas (Gife), que inicia informalmente suas atividades em 1989 e se institucionaliza em 1995 e, em 1997, o Instituto Ethos de Responsabilidade Social, cujo objetivo é disseminar a ideia de responsabilidade social empresarial entre as empresas, a imprensa e o meio acadêmico (JAIME, 2005, p. 967). O Gife, responsável pela realização, no Brasil, do III Encontro Ibero-americano do Terceiro Setor (substituindo a denominação “Filantropia” das precedentes edições) se desprende da ideia de filantropia pela introdução do conceito de investimento social privado, definido como “o uso planejado, monitorado e voluntário de recursos privados – provenientes de pessoas físicas ou jurídicas – em projetos de interesse público” (GIFE, 2001, p. 11).

Na difusão das ideias que legitimam a atuação do setor empresarial no combate à pobreza e na articulação dos empresários para a criação do Gife exerceu um papel importante uma fundação americana cuja atuação no Brasil é pouco conhecida: a Fundação Kellogg, naqueles anos, a segunda maior fundação norte-americana em termos de investimentos na América Latina, após a bem mais conhecida Fundação Ford. Anos depois, em 2011, a Fundação Kellogg, antes de encerrar suas atividades diretas na América Latina, criou o Fundo Baobá para Equidade Racial, destinado a promover a equidade racial para a população negra através da formação e promoção de lideranças negras (uma fórmula, essa da formação de lideranças, bastante recorrente na atuação das entidades empresariais). Vale ressaltar que, até então, a questão racial não estava na pauta dos programas da Fundação Kellogg na América Latina.

No começo dos anos 1990, a construção de parcerias entre ONGs e institutos empresariais não era consenso no âmbito das filiadas à Abong⁹. Um dos argumentos para o fortalecimento dessa relação era a diminuição significativa de financiamentos advindos da cooperação internacional, que, naqueles anos, com a democratização dos países da América Latina, passa a dar prioridade a outras regiões do globo. Ao mesmo tempo, as entidades da Abong que, naqueles anos, se dedicavam, sobretudo, a atividades de defesa de direitos, pesquisa e documentação (e não de prestação de serviços) não tinham fácil acesso a financiamentos públicos. De fato, prevaleceu a ideia, fortemente calcada sobre o PNBE, que o setor empresarial tinha a responsabilidade de exercer um papel ativo na construção da recém-conquistada democracia e que, portanto, era legítima sua reivindicação de ser parte da sociedade civil. A “nova consciência empresarial cidadã, solidária e responsável” ampara essa reivindicação (PAOLI, 2002, p. 394).

Desde então, entre a Abong e o Gife há uma forte relação de proximidade e, inclusive, um fluxo significativo de técnicos e dirigentes que provoca e fortalece

9 A Associação Brasileira de ONGs (Abong) foi criada em 1991 com o intuito de reunir as Organizações da Sociedade Civil que trabalham na defesa e promoção dos direitos.

a consonância de visões e projetos políticos¹⁰. No vídeo divulgado para comemorar os 20 anos do Gife (2016), afirma-se que as ações privadas são importantes para experimentar novas abordagens, produzir inovações que depois passem a ter impacto em escala. O vídeo pretende fazer um “resgate da história da sociedade civil brasileira nos últimos 20 anos, cujos marcos são: a volta dos anistiados, a criação do Instituto Brasileiro de Análises Sociais e Econômicas (Ibase), a campanha pelas Direitas Já, a Constituição de 1988, a Lei Rouanet de incentivo à cultura, a realização da Conferência das Nações Unidas sobre o Meio Ambiente e Desenvolvimento (conhecida como ECO-92), a Ação da Cidadania, o Fórum Social Mundial. O empresariado envolvido com a questão social, portanto, reivindica o mesmo legado histórico que forja a memória de ONGs e movimentos do campo da esquerda (única exceção, a menção à Lei Rouanet). Com um detalhe: no vídeo, se afirma também que “Não podemos viver num mundo dividido em classes sociais”.

A transformação, discursiva e cognitiva, operada pela abordagem empresarial da questão social é bem compreendida por Marca Celia Paoli:

É ilustrativo acompanhar a evolução dos nomes e objetivos dados ao ato de doação empresarial: da “filantropia” à “responsabilidade”, e desta ao “investimento social”, foi ficando cada vez mais central às empresas responsáveis a discussão dos temas da rentabilidade (mercantil e social) em sua discussão interna, pois a atuação social tornou-se o que se chama, na linguagem do mercado, “um diferencial de competitividade”. Como bem resumiu, satisfeito, um especialista internacional: “No ano passado, a maioria das pessoas associava responsabilidade social a filantropia. Hoje, noto que a discussão está muito mais voltada para a ação social como uma oportunidade de negócio do que uma mera atitude filantrópica”. (PAOLI, 2002, p. 394-395).

Essa percepção e proposição da ação social como oportunidade de negócio se torna, em tempos recentes, plenamente hegemônica. Samantha Sales (2022, p. 55), em sua pesquisa, documenta: “Em setembro de 2019, o *Financial Times* (FT), jornal britânico de economia e negócios, porta-voz do setor financeiro e baluarte do capitalismo de livre-iniciativa, lançou uma nova campanha editorial, a maior desde a crise de 2008: ‘Capitalismo. É hora de um reinício’”. O reinício diz respeito à necessidade de que os negócios incorporem a agenda socioambiental, ou seja, passem a gerar uma tipologia de lucro “com propósito”, elemento-chave para a reforma e a sobrevivência do capitalismo. Trata-se de gerar impacto social positivo através de negócios lucrativos. Como recita o lema da Artemisia (BARBALHO; UCHOA, 2019; ALGARRA, 2021), instituição pioneira na difusão da ideia de negócios de impacto social no Brasil, colocado em epígrafe: “Entre fazer dinheiro e mudar o mundo, fique com os dois” (ARTEMISIA, s. d.).

Os negócios de impacto representam, portanto, a forma mais acabada de absorção da pauta social (e ambiental) pelos agentes econômicos, sua instrumentalização como parte do lucro das empresas. Negócios de impacto são caracterizados como empreendimentos inovadores e criadores de soluções para os problemas sociais. Uma

¹⁰ Sobre a relação entre as duas instituições, caberia uma investigação específica.

fórmula que reúne todas as características para ter sucesso e se difunde rapidamente no âmbito do setor empresarial¹¹, contaminando as ações do governo federal. No âmbito do Ministério da Economia, em 2016, é criada a Estratégia Nacional de Investimentos e Negócios de Impacto (Enimpecto), “uma política pública para uma nova economia” (ENIMPACTO, s. d.) cujo objetivo é criar uma rede de empresas de impacto que possam melhorar a vida de sua comunidade e, ao mesmo tempo, do planeta, voltada ao fomento dos investimentos do chamado ecossistema dos negócios de impacto no Brasil, para que mais investidores, empreendedores, aceleradoras e incubadoras possam conhecer um novo modelo de negócios e desenvolver uma economia sustentável baseada no respeito da natureza, equidade, solidariedade e inclusão. A lista de órgãos e entidades que compõem o Comitê de Investimentos e Negócios de Impacto é longa, incluindo as mais importantes instituições públicas e privadas do sistema econômico, como bancos e estabelecimentos de ensino superior.

Os negócios de impacto chegam também às periferias de São Paulo, graças ao trabalho da Artemisia em conjunto com a FGV e a organização A Banca, com sede na periferia sul da cidade de São Paulo, que organizam, entre outros programas, a Articuladora de Negócios de Impacto da Periferia – Anip (ARTEMISIA, s. d.; A BANCA, s. d.).

Com o objetivo de “apoiar a criação de casos de negócios que sejam exitosos tanto do ponto de vista econômico como social, que possam inspirar uma nova geração de empreendedores e influenciar grandes organizações públicas e privadas”, a Artemisia (s. d.) funciona como uma incubadora ou aceleradora de negócios de lideranças sociais, um modelo de atuação inspirado na metodologia da Ashoka, organização que desde 1980 se dedica a identificar, apoiar, com um programa de bolsas, e colocar em rede empreendedores sociais com ideias inovadoras para provocar a transformação social. O empreendedor social é aquele que tem “a criatividade, a autonomia e a autogestão, a flexibilidade para se adaptar a diferentes situações e estar sempre ‘aberto à mudança’ e, sobretudo, a capacidade de fazer usos estratégicos das redes de contatos pessoais para motivar e engajar outras pessoas em seus projetos” (BARBALHO; UCHOA, 2019, p. 161). Assim, o sonho da fundadora da Artemisia, uma norte-americana de 23 anos, Kelly Michel¹², é inspirador e impulsionador do sonho de outras jovens lideranças sociais que, como ela, querem incentivar “negócios voltados à população em situação de vulnerabilidade econômica, que criam soluções para problemas socioambientais, provocam impacto social positivo por meio da sua atividade principal, são rentáveis e possuem potencial de escala” (ARTEMISIA, s. d.).

Barbalho e Uchoa estudaram a “nova ideologia empresarial” como uma prática social, discursiva e textual, a partir de textos produzidos pelas organizações Endeavor Brasil, Artemisia e Ashoka Brasil. Concluem que os textos utilizam vocabulário predominantemente centrado na área da administração, onde:

11 Cf., dentre outros, a Aliança pelos Investimentos e Negócios de Impacto e programas afins, criada pelo Instituto de Cidadania Empresarial (ICE, s. d.); cf. também a vasta bibliografia sobre o tema na página do Gife (s. d.).

12 “A Artemisia foi fundada a partir do sonho inovador dessa jovem que planejava dar acesso à saúde, educação, moradia, serviços financeiros e melhorar a qualidade de vida da população em situação de vulnerabilidade social no Brasil” (ARTEMISIA, s. d.)

O empreendedorismo social se apresenta como uma inovação dentro do próprio empreendedorismo – sobretudo pela abertura de um novo mercado, aquele formado pelos “problemas sociais”, mas também pelo desenvolvimento de novos produtos (a partir dos avanços tecnológicos) e de novos métodos de gestão e organização que adotam, anunciados como capazes de gerar benefícios sociais imediatos. [...] esse tipo de empreendedorismo fornece também uma justificativa moral para o capitalismo como um todo, tendo em vista que posiciona o setor privado como a força salvadora a partir da qual podem emergir as soluções inovadoras para os problemas sociais, soluções estas que nem o poder público nem as organizações do terceiro setor mostraram-se, de acordo com esses discursos, capazes de alcançar. (BARBALHO; UCHOA, 2019, p. 173).

Interessante nota que Sir Ronald Cohen, o chamado “papa” dos investimentos de impacto (FILIPPE, 2022), que presidiu no G8 uma *task force* sobre investimentos de impacto social, traça uma relação de causa-efeito entre a crise do *welfare* e a “onda do empreendedorismo social” que substitui a “onda do empreendedorismo lucrativo”, provocando uma “revolução social”. Para ele, os investimentos de impacto permitem explorar os motores do capitalismo, ou seja, o empreendedorismo, a inovação e o capital, para atacar mais eficazmente os problemas sociais.

A ideia de um “novo capitalismo” é amplamente explorada pela última invenção dos agentes econômicos: a certificação ESG (Environmental, Social and Governance), que liga diretamente o setor social ao mundo financeiro.

O trinômio ESG surgiu em 2004 quando Kofi Annan, ex-secretário geral das Organizações das Nações Unidas (ONU), convidou mais de 50 CEOs de instituições financeiras a apoiarem o Pacto Global da ONU, que contava com o apoio do governo suíço e do International Finance Corporation (IFC). [...]

Naturalmente, o empurrão que a indústria financeira traz para o tema possui poucos paralelos na história. Vamos usar uma ordem de grandeza que mostra significativamente a necessidade de enxergar o ESG como algo natural e premente. De acordo com o Global Sustainable Investment Alliance (GSIA), a indústria do ESG chegou a US\$ 31 trilhões no mundo, representando 36% dos ativos financeiros totais. (ELIAS, 2021).

Mais uma vez, o foco é na formação de lideranças:

O ESG exige um novo tipo de líder. Se considerarmos que a cultura que criamos é reflexo de nossos valores, crenças e comportamentos, os quais são definidos pelos níveis de consciência a partir dos quais operamos e mudamos, as condições para que todos possam vencer estão estabelecidas, e aí incluem-se investidores, empregados, clientes, fornecedores, sociedade, entre outros stakeholders, e inclusive o meio ambiente, atendendo desde uma visão comum até as particularidades de cada grupo. (ELIAS, 2021).

Para Eve Chiapello, que se dedica a estudar a financeirização das políticas públicas,

La financiarisation, parce qu'elle permet de créer des nouveaux objets immatériels (actifs et passifs) – qui pourront éventuellement être commercialisés (s'ils sont «titrisés» et donc dotés de droits de propriété transférables) ou qui, à tout le moins, vont justifier des investissements financiers, donner des retours, et s'accumuler dans des patrimoines – facilite ce travail de grignotage par le capitalisme de questions, d'objets et d'activité qui lui échappaient. Pourtant, comme nous avons essayé de le montrer, cette financiarisation ne peut pas se faire sans des politiques publiques dynamiques et l'utilisation d'argent public pour donner des rendements et réduire les risques des investisseurs privés. (CHIAPELLO, 2017, p. 38).

Longe de ser “ausente”, portanto, a atuação do Estado é fundamental para os investidores sociais privados enquanto fornece o marco legal e normativo para sua atuação na área social. Nesse sentido, é o setor privado a produzir o Estado.

CONSIDERAÇÕES FINAIS: COMBATE À POBREZA E PRODUÇÃO DO SUJEITO

João Márcio Mendes Pereira analisa a atuação do Banco Mundial no que diz respeito às políticas de combate à pobreza, questão que se tornou central para o Banco a partir da nomeação de Robert McNamara à presidência, em 1968. Ex-secretário de Defesa dos Estados Unidos durante as gestões Kennedy e Johnson, McNamara havia presenciado o desastre da guerra no Vietnã e tinha se convencido de que existia uma relação direta entre desigualdade, segurança e desenvolvimento. Para ele, “a ‘segurança’ dos EUA dependia não apenas das armas, mas também da preservação da ordem política, a ser obtida, pensava-se, por meio de crescimento econômico, melhoria dos indicadores sociais básicos e redução da desigualdade socioeconômica” (PEREIRA, 2010, p. 261).

Desde então, o Banco se consolida como uma agência de desenvolvimento. McNamara elabora, ao longo dos anos, o que Pereira define como uma “pobretologia”, uma ciência da pobreza que é, sobretudo, uma ciência da gestão da pobreza, fundamentada na produção e disseminação de dados que explicam a pobreza como falta.

Tal proposição operava um triplo movimento: primeiro, apagava o caráter desigual e combinado das formas de exploração e, portanto, a “funcionalidade dos pobres” (desempregados, subempregados, pequenos agricultores etc.) para a acumulação capitalista; segundo, isolava a pobreza do conjunto das relações sociais, como se fosse um fenômeno em si mesmo; terceiro, reificava as modalidades mais predatórias de desenvolvimento capitalista, na medida em que explicava a pobreza como exclusão do progresso, e não como um dos seus resultados. Esse triplo movimento permitiu ao Banco fortalecer politicamente o preceito da luta contra a pobreza, ao fazê-lo parecer autoexplicativo e legítimo por si próprio. Permitiu, também, eludir a questão dos baixos salários e da necessidade de criação de empregos, na medida em que deslocava o foco de análise para a qualidade da inserção atomizada dos indivíduos no mercado. (PEREIRA, 2010, p. 265).

Essa concepção da pobreza é incorporada no Brasil graças a importantes programas de assistência técnica e de financiamento do Banco. Centrados nos princípios da produtividade e focalização, os programas visam “ajudar os pobres a se ajudarem a si próprios” (PEREIRA, 2010, p. 268); por exemplo, incentivam o mutirão nos programas de urbanização das favelas. Assim, para Virginia Fontes (2010, p. 276), autora de uma obra importante sobre capitalismo e filantropia, ao “longo dos anos 90 a pobreza seria alçada à grande urgência genérica no Brasil, essencializada e reificada – quantificavam-se os pobres, mas esquecia-se da produção social de expropriados”. No mesmo movimento, se produz o trânsito das demandas por igualdade para a ideia de inclusão.

Afirma-se, assim, um entendimento sobre a pobreza que a isola de suas condições de produção, como um problema a ser enfrentado e não como uma consequência das estruturas sociais. Como uma essência, não como um processo. Mas, também, como um comportamento. O objetivo é “quebrar o ciclo da pobreza”, uma frase recorrente nos relatórios de organismos internacionais ou fundações empresariais, através da transformação dos comportamentos dos pobres, responsáveis pela reprodução da pobreza. Se o objetivo é a gestão da ordem, a estratégia para alcançá-lo é a produção de subjetividades.

Aproximando de forma bastante original Marx e Foucault, Alessandro Simoncini pondera que os dois autores consideram a produção de subjetividades como essencial ao capitalismo. Para Marx, o capitalismo não produz apenas mercadorias, mas também sujeitos, pois sem a subjetividade dos trabalhadores faltaria a “fonte viva do valor”: a “força de trabalho” contida no corpo do operário deve ser transformada em “força produtiva”. Na esteira de Marx, em *Vigiar e punir* Foucault mostra como a constituição de sujeitos produtivos ocorreu historicamente por meio daquelas técnicas disciplinares que, tornando “úteis a multiplicidade cumulativa dos homens, aceleram o movimento e a acumulação do capital” (SIMONCINI, 2020). Para que o objetivo da constituição do sujeito produtivo fosse de fato alcançado era necessário que os indivíduos internalizassem a ética do trabalho.

Edward P. Thompson (2012) descreve com precisão os esforços empreendidos nos primórdios do capitalismo para dobrar a resistência popular ao trabalho assalariado. Um dos elementos importantes, nessa fase, foi o incentivo à poupança. Nessa perspectiva, cabe se perguntar: qual ética é adequada ao trabalho na contemporaneidade? Na nova fase do capitalismo pós-fordista, concorrencial, flexível, onde o trabalho imaterial e as ditas indústrias criativas têm um papel importante, não parece haver resistências a serem dobradas e sim individualidades a serem promovidas, talentos a serem descobertos, oportunidades a serem aproveitadas por indivíduos “resilientes”. Se para a produção fordista era necessário formar corpos dóceis e submissos, para o sistema produtivo do capitalismo flexível é preciso formar indivíduos autônomos, concorrenciais, empreendedores de si. Esse é o sentido do que Boltanski e Chiapello (2009) caracterizam como absorção da crítica cultural por parte do capitalismo: a incitação autonomista do “faça você mesmo” própria dos movimentos contraculturais, se tornou empoderamento, gerenciamento de si, empreendedorismo difuso em escala através dos programas sociais. Nas palavras de Jacques Donzelot (2008), é o social de competição que substitui o social de compensação.

Empoderamento, com toda essa ênfase no fortalecimento da capacidade do indivíduo para desempenhar um papel interveniente em sua própria vida, tem vindo a abranger um leque de intervenções para transmitir, sob tutela, certas técnicas mentais ativa, éticas e práticas de autogestão profissionalmente ratificadas. Sob o signo do empoderamento, assim, podemos observar a reimplantação de toda a panóplia das tecnologias psicológicas para a reforma do comportamento no âmbito da norma, da psicoterapia individual em diferentes formas racionais e cognitivas, através da utilização de técnicas comportamentais programadas para o trabalho em grupo. (ROSE, 2011, p. 349).

Dardot e Laval (2010, p. 12) apontam, nesse sentido, um “governo de tipo empreendedorial”, que mira a obter um autogoverno do indivíduo, ou seja, a produzir certo tipo de relação a si mesmo, um modo de ação que o indivíduo exerce sobre si mesmo através das técnicas de si. Condição de possibilidade desse governo é a liberdade, ou seja, governar através da liberdade, jogar ativamente no espaço da liberdade deixada aos indivíduos para que eles venham a se conformar “autonomamente” a determinadas normas.

Num texto inspirador e ainda muito atual, Vera Telles se interroga a respeito dos sentidos do discurso sobre direitos sociais. Para ela, a linguagem dos direitos introduz uma ruptura, enquanto afirmação de justiça e igualdade, em lugar de ajuda humanitária e gestão técnica. O problema da pobreza não é um problema moral, não é uma questão técnica, de gestão; é uma questão de justiça. Nesse sentido, reivindicar o direito ao trabalho coloca uma ruptura não negociável com a apropriação privada da riqueza produzida (TELLES, 2001). Esse é o sentido da luta por direitos enquanto afirmação política dos princípios de igualdade e justiça.

Para os agentes econômicos, a gramática dos direitos opera como um legitimador de sua atuação na área social, combinada com a gramática dos negócios que torna as ações supostamente quantificáveis e eficientes, os impactos mensuráveis. Dessa forma, as causas estruturais que produzem as enormes desigualdades que caracterizam a sociedade brasileira continuam sendo ocultadas.

É comum questionar a suposta ausência do Estado no enfrentamento da questão social. Ao longo do texto, argumentei que, ao invés, a ação estatal sempre foi imbricada com a do setor privado. Nesse sentido, procurei mostrar os deslocamentos no enfrentamento da questão social que operam no âmbito da continuidade de uma relação forte entre setor público e atuação privada, na defesa dos interesses econômicos do empresariado que se fortalece ao longo dos governos desde a democratização: o governo FHC adere às políticas de ajuste estrutural propostas pelos organismos multilaterais promovendo a legitimação da atuação do setor privado e do chamado terceiro setor, provocando a multiplicação de entidades sociais; dessa forma, há uma ruptura com a afirmação constitucional da garantia de direitos como dever do Estado. Legitimação e promoção que segue durante os governos do chamado campo progressista de Lula e Dilma; o retrocesso provocado pela ascensão da direita, da qual o governo Bolsonaro é, ao mesmo tempo, expressão e promotor, escancarou a desigualdade e a pilhagem do Estado por parte de alguns setores das

elites, permitindo que outros segmentos do setor privado aparecessem como a “salvação” para o enfrentamento da barbárie.

Longe de constituir o contraponto, o Estado é, portanto, o patrocinador da atividade empresarial. Vice-versa, setores importantes do empresariado não consideram a atuação do Estado como ingerência, mas passam a produzir a atuação estatal, promovendo os interesses do capital e a difusão da racionalidade neoliberal que se traduz, no plano subjetivo, na produção de si enquanto indivíduo criativo, inovador, concorrencial. A precarização do mundo do trabalho e a ausência de políticas efetivas e continuadas de redistribuição agravam a situação econômica da maioria da população, que não encontra respostas nas tradicionais organizações políticas da esquerda. Fragmentação das lutas, desarticulação dos movimentos, enfraquecimento dos canais de participação e de organização política, atomização das demandas e perda de confiança na ação coletiva entregam os pobres nas mãos de quem pode e sabe oferecer um suporte, uma acolhida, uma perspectiva para melhorar de condição. Nesse sentido, cabe investigar se e como o trabalho social operado segundo a lógica empresarial (além daquele operado por boa parte das igrejas) fortalece a difusão do conservadorismo e a ascensão política da direita. Como mostra o trabalho de Fernanda Zanelli (2021) há, inclusive, uma consonância forte entre o trabalho social operado por algumas instituições religiosas, como a Igreja Universal do Reino de Deus, e a lógica empresarial. Sem dúvida, o crescimento significativo do número de entidades sociais religiosas registrado nas pesquisas recentes (cf. IPEA, 2022) deve ser olhado com atenção, pois são elas que tomam conta da grande maioria de serviços e projetos sociais, sem os quais, como argumentei ao longo do texto, as políticas públicas não poderiam existir. O suposto virtuosismo progressista da sociedade civil, que justificava a prática das parcerias, hoje está longe de ser realidade.

Tomar distância do discurso e das práticas empresariais significa fortalecer a expressão dos conflitos, retomar as lutas por serviços públicos universais, por um trabalho digno para todos e todas, politizar a questão social como questão de justiça e igualdade.

SOBRE A AUTORA

LIVIA DE TOMMASI é professora do Programa de Pós-Graduação em Ciências Humanas e Sociais e do Bacharelado em Políticas Públicas da Universidade Federal do ABC (UFABC).

livia.detommasi@gmail.com

<https://orcid.org/0000-0003-1263-8354>

REFERÊNCIAS

- A BANCA. Articuladora NIP. Disponível em: <https://www.abanca.org/anip>. Acesso em: 4 abr. 2024.
- ABONG – Associação Brasileira de ONGs. Disponível em: <https://abong.org.br>. Acesso em: 3 abr. 2024.
- AGUIÃO, Silvia. *Fazer-se no Estado: uma etnografia sobre o processo de constituição dos LGBT como sujeitos de direitos no Brasil contemporâneo*. Rio de Janeiro: Ed. UERJ, 2019.
- ALGARRA, Miriam Manetta. *Não é caridade, é investimento: negócios de impacto social no Brasil e o caso da Fundação Artemisia*. Trabalho de conclusão de curso (Bacharelado em Políticas Públicas). São Bernardo do Campo: UFABC, 2021.
- ARTEMISIA. A Artemisia é uma organização pioneira na disseminação e no fomento de negócios de impacto social no Brasil. Disponível em: <https://artemisia.org.br/quemsomos>. Acesso em: 1º jun. 2023.
- BARBALHO, Alexandre; UCHOA, Carolina do Vale. As linguagens do novo capitalismo: os casos exemplares da Endeavor Brasil, Artemisia e Ashoka Brasil. *Política e Trabalho*, n. 50, janeiro/junho 2019, p. 156-174. <https://doi.org/10.22478/ufpb.1517-5901.2019v1n50.38843>.
- BOBBIO, Norberto. *Destra e sinistra: ragioni e significati di una distinzione politica*. Roma: Donzelli, 1994.
- BOLTANSKI, Luc; CHIAPELLO, Eve. *O novo espírito do capitalismo*. São Paulo: Martins Fontes, 2009.
- BRASIL. Presidência da República. Casa Civil. Subchefia para Assuntos Jurídicos. Constituição da República Federativa do Brasil de 1988. Disponível em: https://www.planalto.gov.br/ccivil_03/constituicao/constituicao.htm. Acesso em: jun. 2023.
- BRASIL. Presidência da República. Casa Civil. Subchefia para Assuntos Jurídicos. Lei n. 8.742, de 7 de dezembro de 1993. Lei Orgânica da assistência Social. Dispõe sobre a organização da Assistência Social e dá outras providências. Disponível em: https://www.planalto.gov.br/ccivil_03/leis/l8742.htm. Acesso em: jun. 2023.
- BRASIL. Presidência da República. Casa Civil. Subchefia para Assuntos Jurídicos. Lei n. 9.790, de 23 de março de 1999. Dispõe sobre a qualificação de pessoas jurídicas de direito privado, sem fins lucrativos, como Organizações da Sociedade Civil de Interesse Público, institui e disciplina o Termo de Parceria, e dá outras providências. Disponível em: https://www.planalto.gov.br/ccivil_03/leis/l9790.htm. Acesso em: jun. 2023.
- BRASIL. Presidência da República. Casa Civil. Subchefia para Assuntos Jurídicos. Lei n. 13.019, de 31 de julho de 2014. Estabelece o regime jurídico das parcerias entre a administração pública e as organizações da sociedade civil, em regime de mútua cooperação [...]; e altera as Leis n.ºs 8.429, de 2 de junho de 1992, e 9.790, de 23 de março de 1999. (Redação dada pela Lei n.º 13.204, de 2015). Disponível em: https://www.planalto.gov.br/ccivil_03/_ato2011-2014/2014/lei/l13019.htm. Acesso em: jun. 2023.
- BROWN, Wendy. *Nas ruínas do neoliberalismo: a ascensão da política antidemocrática no Ocidente*. São Paulo: Politeia, 2019.
- CAPPELLIN, Paola; GIFFONI, Raquel. As empresas em sociedades contemporâneas: a responsabilidade social no norte e no sul. *Cad. CRH*, v. 20, n. 51, set.-dez. 2007, p. 419-434. <https://doi.org/10.1590/S0103-49792007000300004>.
- CATINI, Carolina. Empreendedorismo, privatização e o trabalho sujo da educação. *Revista USP*, n. 127, 2020, p. 53-68. <https://doi.org/10.11606/issn.2316-9036.i127p53-68>.
- CATINI, Carolina. A educação bancária, com um “Itaú de vantagens”. *Germinal: marxismo e educação em debate*, v. 13, n. 1, p. 90-118, abr. 2021. <https://doi.org/10.9771/gmed.v13i1.43748>.
- CHIAPELLO, Eve. La financiarisation des politiques publiques. *Mondes en développement*, 2017/2, n. 178, p. 23-40. <https://doi.org/10.3917/med.178.0023>.

- CUNHA, Marcia Pereira. *Do planejamento à ação focalizada: Ipea e a construção de uma abordagem de tipo econômico da pobreza*. Tese (Doutorado em Sociologia). Faculdade de Filosofia, Letras e Ciências Humanas, Universidade de São Paulo, 2012.
- DAGNINO, Evelina (Org.). *Sociedade civil e espaços públicos no Brasil*. São Paulo: Paz e Terra, 2002.
- DAGNINO, Evelina. Sociedade civil, participação e cidadania: de que estamos falando?. In: MATO, Daniel (Coord.). *Políticas de ciudadanía y sociedad civil en tiempos de globalización*. Caracas: FaCES, Universidad Central de Venezuela, 2004.
- DARDOT, Pierre; LAVALLE, Christian. *La nouvelle raison du monde: essai sur la société néolibérale*. Paris: La Découverte, 2010.
- DONZELOT, Jacques. *L'invention du social: essai sur le déclin des passions politiques*. Paris: Points, 1994.
- DONZELOT, Jacques. Le social de compétition. *Esprit*, novembro 2008, p. 51-77. <https://doi.org/10.3917/espri.811.0051>.
- ELIAS, Claudinei. ESG: o capitalismo consciente sob o olhar dos stakeholders. *Estadão*, 18 de maio de 2021. Disponível em: <https://ccbrasil.cc/blog/esg-o-capitalismo-consciente-sob-o-olhar-dos-stakeholders>. Acesso em: maio 2023.
- ENIMPACTO. Disponível em: <https://www.gov.br/mdic/pt-br/assuntos/inovacao/enimpacto>. Acesso em: 12 maio 2023.
- EWALD, François. *L'Etat providence*. Paris: B. Gasset, 1986.
- FERNANDES, Rubem Cesar. *Privado porém público: o terceiro setor na América Latina*. Rio de Janeiro: Relume-Dumará 1994.
- FILIPPE, Marina. Estamos na era dos investimentos de impacto, diz Ronald Cohen. *Exame*, 28 de abril de 2022. Disponível em: <https://exame.com/esg/estamos-na-era-dos-investimentos-de-impacto-diz-ronald-cohen>. Acesso em: maio 2023.
- FONTES, Virginia. *O Brasil e o capital imperialismo: teoria e história*. Rio de Janeiro: EPSJV/Editora UFRJ, 2010.
- GIFE. Investimento social privado no Brasil: perfil e catálogo dos associados. São Paulo: GIFE, 2001.
- GIFE. *Em movimento: 20 anos de investimento social no Brasil*. 2016. Documentário comemorativo dos 20 anos do GIFE e do desenvolvimento do investimento social no Brasil. 27min27. Disponível em <https://vimeo.com/154056189>. Acesso em: 3 abr. 2024.
- GIFE. Sinapse – Biblioteca Virtual do GIFE. s. d. Disponível em: <https://sinapse.gife.org.br>. Acesso em: 4 abr. 2024.
- IBGE – Instituto Brasileiro de Geografia e Estatística. Fasfil – As Fundações Privadas e Associações sem Fins Lucrativos no Brasil – 2016. Rio de Janeiro: IBGE, 2019. Disponível em: <https://acesse.one/pm0J7>. Acesso em: abr. 2024.
- ICE – Inovação em Cidadania Empresarial. s. d. Disponível em: <https://ice.org.br>. Acesso em: 4 abr. 2024.
- IPEA – Instituto de Pesquisa Econômica Aplicada. Mapa das Organizações da Sociedade Civil. s. d. Disponível em: <https://mapaosc.ipea.gov.br>. Acesso em: 4 abr. 2024.
- IVO, Anete B. L. O paradigma do desenvolvimento: do mito fundador ao novo desenvolvimento. *Cad. CRH*, v. 25, n. 65, maio-ago. 2012, p. 187-210. <https://doi.org/10.1590/S0103-49792012000200002>.
- JAIME, Pedro. O empresariado e a questão social: apontamentos para a interpretação de um novo associativismo empresarial no Brasil. *RAP – Revista de Administração Pública*, v. 39, n. 4, p. 939-978, jul.-ago. 2005. Disponível em: <https://encr.pw/9tHud>. Acesso em: 4 abr. 2024.
- LAUTIER, Bruno. O governo moral dos pobres e a despolitização das políticas públicas na América Latina. *Cad. CRH*, v. 27, n. 72, set.-dez. 2014, p. 463-477. <https://doi.org/10.1590/S0103-49792014000300002>.
- MELLO, Janine; PEREIRA, Ana Carolina Ribeiro. *Dinâmicas do Terceiro Setor no Brasil: trajetórias de criação*

- e fechamento de organizações da sociedade civil de 1901 a 2020. Texto em parceria com a Comissão Econômica para a América Latina e o Caribe (Cepal). Brasília: Ipea, jun. 2023. (Texto para Discussão, n. 2891). Disponível em: <https://lnk.dev/1gJRL>. Acesso em: 4 abr. 2024.
- MIRANDA, Humberto Silva. Entre chegadas e partidas: do Projeto Alternativas ao Movimento Nacional de Meninos e Meninas de Rua (Brasil, década de 1980). *Revista Brasileira de História e Ciências Sociais – RBHCS*, v. 13, n. 25, Edição Especial/ 2021, p. 200-222. <https://doi.org/10.14295/rbhcs.v13i25.11998>.
- MITCHELL, Timothy. Society, economy and the state effect. In: SHARMA, Aradhana; GUPTA, Akhil (Ed.). *The anthropology of the state: a reader*. Oxford: Blackwell Publishing, 2006, p. 169-186.
- OLIVEIRA, Francisco de; RIZEK, Cibele Saliba (Org.). *A era da indeterminação*. São Paulo: Boitempo, 2007.
- OLIVEIRA, Roberto Vêras de. Trabalho precário, desenvolvimento e a questão social no Brasil: um caminho tortuoso e difícil. *Análise*, n. 30, São Paulo: Fund. Friedrich Ebert, 2017.
- PAOLI, Maria Célia. Empresas e responsabilidade social: os enredamentos da cidadania no Brasil. In: SANTOS, Boaventura de Souza (Org.). *Democratizar a democracia: os caminhos da democracia participativa*. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 2002, p. 373-418.
- PEREIRA, João Márcio Mendes. O Banco Mundial e a construção político-intelectual do “combate à pobreza”. *Topoi*, v. 11, n. 21, jul.-dez. 2010, p. 260-282. Disponível em: <https://www.scielo.br/j/topoi/a/9pbHm-3pRMrsRK7gZwQjFnNP/?lang=pt&format=pdf>. Acesso em: abr. 2024.
- PIPE.LABO. 3º Mapa de Negócios de Impacto – Relatório Nacional, 2021. Disponível em: <https://pipelabo.com/mapas/mapa-2021>. Acesso em: abr. 2024.
- QUADROS, Sergio Feldemann de; KRAWCZYK, Nora. O ensino médio brasileiro ao gosto do empresariado. *Políticas Educativas*, v. 12, n. 2, 2019. Disponível em: <https://seer.ufrgs.br/index.php/Poled/article/view/97711>. Acesso em: maio 2023.
- ROSE, Nikolas. *Inventando nossos selfs: psicologia, poder e subjetividade*. Petrópolis: Vozes, 2011.
- SALES, Samantha. O “coração invisível” do mercado: a gestão moral dos negócios de impacto como empreendimentos exemplares. Dilemas, *Revista de Estudos do Conflito e do Controle Social*, v. 15, n. 1, jan.-abr. 2022, p. 55-80. <https://doi.org/10.4322/dilemas.v15n1.39266>.
- SIMONCINI, Alessandro. Benjamin, Foucault, Marx. 15/11/2020. A terra é redonda. Disponível em: <https://aterraeredonda.com.br/benjamin-foucault-marx>. Acesso em: abr. 2024.
- SPOSATI, Aldaisa. *A política de assistência social na cidade de São Paulo*. São Paulo: Instituto Pólis, PUC-SP, 2002.
- TEIXEIRA, Ana Claudia. *Identidades em construção: as organizações não governamentais no processo brasileiro de democratização*. São Paulo: Annablume, 2003.
- TELLES, Vera. Transitando na linha de sombra, tecendo as tramas da cidade (anotações inconclusas de uma pesquisa). In: OLIVEIRA, Francisco de; RIZEK, Cibele Saliba. *A era da indeterminação*. São Paulo: Boitempo, 2007, p. 195-213.
- TELLES, Vera. *Pobreza e cidadania*. São Paulo: Ed. 34, 2001.
- THOMPSON, Edward P. *A formação da classe operária inglesa*. São Paulo: Paz e Terra, 2012.
- TOMMASI, Livia De. *En quête d’identité: les luttes pour la défense des droits de l’enfant et de l’adolescent au Brésil et la question de la participation*. Thèse (Doctorat en sociologie). Université de Paris 1, 1997.
- TOMMASI, Livia De. Nem bandidos nem trabalhadores baratos: trajetórias de jovens da periferia de Natal. *Dilemas – Revista de Estudos de Conflito e Controle Social*, v. 5, n. 1, 2012, p. 101-129. Disponível em: <https://revistas.ufrj.br/index.php/dilemas/article/view/7290>. Acesso em: abr. 2024.
- VIANNA, Catarina Morawska. *Os enleios da tarrafa: etnografia de uma relação transnacional entre ONGs*. São Carlos: Edufscar, 2021.

YAZBEK, Maria Carmelita. Pobreza no Brasil contemporâneo e formas de seu enfrentamento. *Serv. Soc. Soc.*, São Paulo, n. 110, abr.-jun. 2012, p. 288-322. <https://doi.org/10.1590/S0101-66282012000200005>

ZANELLI, Fernanda Fragoso. *Igrejas evangélicas como dispositivos infoculturais para o engajamento juvenil: o caso da Força Jovem Universal*. Dissertação (Mestrado em Ciência da Informação). Escola de Comunicações e Artes, Universidade de São Paulo, 2021.

Arte e ofício: a trajetória do escultor e fundidor Roque de Mingo em São Paulo na primeira metade do século XX

[*Art and craft: the career of the sculptor and foundryman Roque de Mingo in São Paulo in the first half of the 20th century*]

Rafael Dias Scarelli¹

Este texto é resultado da participação do autor no XIV Seminário do Museu D. João VI – Grupo Entresséculos (Universidade Federal do Rio de Janeiro – UFRJ), realizado em novembro de 2023 na Cidade Universitária (UFRJ/Fundão), Rio de Janeiro.

RESUMO • Este artigo aborda a trajetória do escultor e fundidor Roque de Mingo (1890-1972), atuante em São Paulo nas primeiras décadas do século XX. Nossa proposta é analisar como esse personagem se inseriu no campo artístico paulistano de maneira inicialmente alheia às instituições acadêmicas - na qualidade de fundidor artístico - até, paulatinamente, alcançar posições de poder dentro desse circuito. Nossa hipótese é que a trajetória desse escultor-fundidor é reveladora das expectativas e dos conflitos vividos por esses atores que, devido à sua origem social mais humilde, precisaram se aproximar do universo artístico na qualidade de artífices - o que lhes garantiria uma renda imediata, e, ao mesmo tempo, contato frequente com artistas e com a prática da escultura. • **PALAVRAS-CHAVE** • Roque de Mingo; fundição artística;

escultura. • **ABSTRACT** • This paper analyzes the career of the sculptor and foundryman Roque de Mingo (1890-1972), who was active in São Paulo in the first decades of the 20th century. The text seeks to examine how he entered the artistic field in a way that was initially alien to academic institutions - as an artistic foundryman - until he gradually reached positions of power within this circuit. Our hypothesis is that the trajectory of this sculptor-foundryman reveals the expectations and conflicts experienced by these actors who, due to their humble social origins, had to approach the artistic world as craftsmen. In this way, they could guarantee an immediate income and, at the same time, frequent contact with artists and the practice of sculpture. • **KEYWORDS** • Roque de Mingo; artistic casting; sculpture.

Recebido em 23 de janeiro de 2024

Aprovado em 4 de junho de 2024

SCARELLI, Rafael Dias. Arte e ofício: a trajetória do escultor e fundidor Roque de Mingo em São Paulo na primeira metade do século XX. *Rev. Inst. Estud. Bras.* (São Paulo), n. 88, 2024, e10700.



Seção: Artigo

DOI: 10.11606/2316901X.n88.2024.e10700

1 Universidade de São Paulo (USP, São Paulo, SP, Brasil).

Como sugere o título deste texto, a trajetória profissional de Roque de Mingo (1890-1972) (Figura 1) foi marcada por uma atuação multifacetada, já que ele foi tanto escultor como fundidor, frequentando tanto o ateliê de escultura como a oficina de fundição. Nas páginas a seguir, buscamos analisar como esse personagem se inseriu no campo artístico paulistano de maneira inicialmente alheia às instituições acadêmicas – na qualidade de fundidor artístico – até paulatinamente alcançar posições de poder dentro desse circuito, tornando-se presença frequente na comissão de jurados da seção de escultura do Salão Paulista de Belas Artes. Sem a pretensão de apresentar aqui uma biografia artística de Roque de Mingo – tarefa em si legítima, tratando-se de uma figura marginalizada dentro da narrativa canônica da história da escultura paulista e brasileira –, procuramos, colocando-o em relação a outros personagens do seu tempo, refletir sobre as representações sociais em torno do trabalho do escultor e do fundidor e a constituição de sua(s) identidade(s) profissional(is). Nossa hipótese é que a trajetória de De Mingo é reveladora das expectativas e dos conflitos vividos por aqueles que, devido à sua origem social mais humilde, precisaram se aproximar do universo artístico na qualidade de artífices – o que lhes garantiria uma renda imediata e, ao mesmo tempo, contato frequente com artistas e com a prática da escultura.



Figura 1 – À esquerda, retrato de Roque de Mingo. À direita, retrato da herma do dr. Francisco Romeiro, destinada a Pindamonhangaba, um de seus primeiros trabalhos como escultor. Fonte: “Bellas Artes” (1912)

Dessa maneira, a partir da análise desse personagem singular, buscaremos propor reflexões mais amplas sobre os caminhos disponíveis aos sujeitos menos acomodados para a inserção e reconhecimento dentro do campo artístico paulistano e brasileiro no início do século XX. Uma vez que este artigo busca recompor a trajetória de Roque de Mingo pelo prisma do seu lugar social enquanto fundidor e escultor, não nos dedicaremos a uma análise formal e estética da sua produção, muito embora considerações dessa natureza sejam ocasionalmente feitas para, por exemplo, avaliar seu êxito no Salão Paulista de Belas Artes.

A despeito de sua profícua produção como escultor e como fundidor, apenas recentemente Roque de Mingo tem sido objeto de estudos aprofundados. Primeiramente, foi incluído um curto verbete biográfico sobre o artista no catálogo *Dezenovevinte: uma virada no século*, publicado pela Pinacoteca do Estado de São Paulo (1986, p. 123). Em “A virada do século – a escultura em São Paulo”, texto introdutório ao catálogo supracitado, Ana Carboncini fez breves considerações sobre a atuação de De Mingo, ao lado de outros artistas do período entresséculos. Posteriormente, sua trajetória foi mencionada de forma panorâmica no trabalho de Ana Maria Belluzzo

(1988), dedicado ao Liceu de Artes e Ofícios de São Paulo. Segundo ela, De Mingo exprimia “a cultura artística do Liceu, onde se formou e veio a se tornar mestre de fundição”, pois “o Liceu aproximava o escultor e o fundidor, as artes puras e as artes aplicadas, procedimentos artísticos e industriais” (BELLUZZO, 1988, p. 289). Por sua vez, Mayra Laudanna e Emanuel Araújo (2010, p. 195-199), em um amplo estudo sobre a escultura brasileira, transcreveram uma carta autobiográfica escrita pelo artista em 1934. Essa fonte foi retomada depois por Rosilene Ferrante (2014; 2018) em seus trabalhos dedicados ao primeiro mestre de De Mingo, o escultor Pasquale de Chirico. Finalmente, acaba de ser publicado um catálogo produzido por Eva Catelli (2024) e com prólogo de Fanny Lopes, que se constitui o primeiro estudo aprofundado dedicado exclusivamente a esse personagem. Catelli não apenas resgata o perfil biográfico de De Mingo como também reproduz fotografias de suas obras e do próprio escultor em seu ambiente de trabalho, pertencentes ao acervo da família, idealizadora da publicação. Este artigo pretende se somar a essas contribuições, explorando mais a fundo a atuação de De Mingo como fundidor e a maneira pela qual entrelaçou as duas facetas de sua vida profissional.

Para recompor a trajetória profissional de Roque de Mingo, recorreremos a duas fontes principais. Em primeiro lugar, uma carta autobiográfica escrita por ele em 1934 e dirigida a A. Freitas Júnior, na qual o artista narra, em primeira pessoa, todo o seu percurso formativo e profissional². Essa missiva pertence ao arquivo particular da família e foi reproduzida no trabalho de Laudanna e Araújo (2010, p. 195). Em segundo lugar, nos apoiamos no artigo “Studio di Scoltura e Fuzione Artistica Rocco de Mingo”, publicado no primeiro volume da obra *Gli italiani nel Brasile* (1924, p. 60), que apresenta as principais obras fundidas e modeladas por De Mingo até então, contando, provavelmente, com informações fornecidas por ele próprio. Essa publicação foi citada por Ana Maria Belluzzo em seu trabalho já mencionado. Mais do que simplesmente colher dados biográficos nessas fontes, buscamos lê-las de forma crítica, examinando as estratégias e autorrepresentações do escultor-fundidor para falar de si próprio e sua obr³.

Ao jogar luz sobre a trajetória de De Mingo, ainda pouco estudada, esperamos, em primeiro lugar, apontar para a porosidade das fronteiras laborais e problematizar as categorias de “artes” e “ofícios” – que dão título a este artigo – como esferas separadas e hierarquizadas, como se fossem terrenos ocupados por sujeitos distintos, reservando-se ao “artista” um *status* especial em relação ao artesão ou artífice. Como é sabido, a oposição entre essas categorias remete à própria afirmação, gestada no Renascimento, do estatuto intelectual das artes da pintura, da escultura e da arquitetura, pela qual se minimizou discursivamente a exigência de habilidade e

2 Essa carta foi escrita por De Mingo a pedido de seu interlocutor, que aparentemente desejava incluí-lo em um livro que reuniria biografias de artistas.

3 Sem nos enredar em sua “ilusão biográfica” (BOURDIEU, 2006).

destreza manual para praticá-las⁴. Apesar de sua força, é fácil constatar que essa representação do artista e do fazer artístico não correspondeu à realidade da maioria dos escultores desde o Renascimento. A começar por uma figura tão notável como a do escultor e ourives florentino Benvenuto Cellini (1500-1571). Em suas memórias, ele nos narra como se engajou pessoalmente na fundição em bronze de sua obra-prima, *Perseu com a cabeça de Medusa* (1545-1554), exortando seus contemporâneos a seguirem seu exemplo e serem seus próprios especialistas na fundição de estátuas, não confiando nos fundidores de artilharia:

Um escultor habilidoso, tendo sempre em conta todas as opiniões que lhe possam ser dadas, deve ser suficientemente iniciado na arte da fundição para não ser obrigado a colocar-se completamente nas mãos dos fundidores. É fundamental que ele mesmo saiba prever as dificuldades e remediá-las. (CELLINI, 1911, p. 409-410 – tradução nossa).

Como argumentou Claire Jones (2014) em livro que defende a importância de incluirmos as artes decorativas dentro dos estudos sobre escultura, a atuação de muitos escultores renomados do século XIX e do período entresséculos ultrapassou os limites tradicionais das chamadas belas artes. Foi o caso do suíço James Pradier (1790-1852), que começou sua carreira como aprendiz de joalheiro-horologista em Genebra antes de ganhar uma bolsa de estudos em Paris: mesmo depois de se consolidar como um escultor premiado, Pradier projetou obras de joalheria em parceria com um ourives. Desse modo, a autora questiona a narrativa linear e progressiva da transição “de artesão para artista”, pela qual esses escultores apenas teriam se envolvido com outras formas de produção escultórica ou com atividades artesanais em uma etapa formativa inicial de suas carreiras (ou seja, antes de alcançarem o pleno status social de artista e usufruírem de melhores condições financeiras). Ao contrário, movidos por preocupações e interesses artísticos, muitos deles – como Pradier – buscaram explorar as potencialidades de outros materiais, cores, escalas, técnicas e parcerias profissionais para além daqueles sancionados pelo Salão de Escultura (JONES, 2014, p. 31-39). Como veremos, a carreira de De Mingo também pode ser vista por esse prisma, uma vez que ele seguiu atuando como fundidor mesmo após gozar de maior reconhecimento como escultor. Para ele, isso significava não apenas exercer maior controle sobre a produção das suas obras, evitando atrasos nas encomendas e potencialmente aumentando sua margem de lucratividade, mas também garantir a qualidade final do seu trabalho em todas as dimensões.

Em segundo lugar, é nossa intenção também destacar a importância do trabalho

4 Por meio da valorização do desenho como etapa prévia à execução material – em suma, da operação mental que antecede a operação manual (BIELINSKI, 2003, p. 9) –, seus praticantes foram paulatinamente apartados do universo das corporações de ofício e reunidos nas academias de arte, conforme discutiu o trabalho seminal de Nikolaus Pevsner (2005). É curioso, nesse sentido, que, ao buscar afirmar o caráter de “arte liberal” da pintura, Leonardo da Vinci tenha rejeitado o mesmo *status* à escultura em pedra, segundo ele, “*arte meccanicissima*”, pois “faz transpirar e exaure fisicamente aquele que a pratica” (DA VINCI apud PEVSNER, 2005, p. 93).

do fundidor na própria existência material da escultura fundida em metal, sem cujo *métier* ela simplesmente não adquiriria sua forma final. Nesse sentido, Howard Becker (2010, p. 39-40) frisou o caráter coletivo de qualquer trabalho artístico – que envolve sempre a atividade conjugada de uma multiplicidade de atores envolvidos em cadeias de cooperação –, ainda que o sujeito artista ocupe a “atividade nuclear” nos “mundos da arte” que ele propõe. Dessa maneira, colocamos em questão o protagonismo exclusivo dos escultores dentro da narrativa da história da arte no que se refere à prática da escultura, sinalizando a existência de outros espaços – para além do ateliê do artista –, outras práticas – além do ato de modelar ou esculpir –, e outros sujeitos – para além do escultor – envolvidos no fazer artístico⁵. Que no caso de Roque de Mingo esses espaços, práticas e sujeitos se cruzem e coincidam – ainda que essa não seja a regra – revela-nos a pertinência dessas questões.

DE FUNDIDOR A ESCULTOR

Para compreender contextualmente a trajetória de Roque de Mingo como fundidor e escultor, é preciso ponderar que ele não foi um caso isolado no Brasil nos inícios do século XX. A própria carência de estabelecimentos de fundição especializados nessa classe de trabalhos levou a que alguns escultores se vissem estimulados – ou mesmo obrigados – a se envolver com a fundição de suas obras para viabilizar a sua conclusão material. Um caso interessante é o do escultor italiano Ettore Ximenes (1855-1926), que instalou uma oficina de fundição no bairro paulistano de Vila Prudente, nas proximidades do Ipiranga, para realizar os bronzes do Monumento à Independência do Brasil, cuja execução lhe havia sido entregue após um concurso internacional de projetos. Para tanto, como analisado por Michelli Monteiro (2017, p. 251, p. 326-327) e Ana Maria Belluzzo (1988, p. 289), Ximenes contratou operários especializados na Itália, não manejando ele próprio o ofício de fundidor.

Outros personagens contemporâneos, no entanto, atuaram efetivamente nesses dois terrenos, a exemplo de Humberto Cavina (c.1880-1941), escultor que pertencia a uma família de fundidores, e o próprio mestre de Roque de Mingo, Amadeu Zani (1869-1944). Sobre Cavina, lemos em sua nota de falecimento publicada no diário carioca *A Noite* em 1941:

Com Umberto Cavina, falecido em sua residência, na estação da Piedade, desapareceu uma das figuras mais populares e estimadas dos nossos meios artísticos. Embora nascido na Itália, Cavina era brasileiro de coração. Aqui se radicara, desde a juventude, e aqui realizou toda a sua obra.

Umberto Cavina veio muito jovem para o Brasil. Com os seus irmãos Antonio e Amadei, organizou e manteve a Fundição Cavina, oficina de onde têm saído algumas das mais

5 Essa foi a proposta contida na convocatória das II Jornadas Internacionales de Arte y Patrimonio, intituladas “Prácticas del hacer: sujetos, espacios, objetos y materialidades”, organizadas pelo Centro de Investigaciones en Arte y Patrimonio (Ciap-UNSAM/Conicet) em setembro de 2022.

famosas estátuas que figuram nas praças públicas desta capital e nas principais cidades brasileiras.

Dentre os trabalhos notáveis, efetuados pela Fundação Cavina, é justo destacar o Monumento aos Heróis da Laguna, que hoje embeleza o jardim da Praia da Saudade, cujo bronze foi ali fundido.

Umberto Cavina não era apenas fundidor. Era também escultor. Discípulo do professor Urbano Lucchesi, Cavina laureou-se em mais de uma exposição, promovidas pelas Escolas de Belas Artes de Roma, Bruxelas e Rio de Janeiro.

O artista desapareceu aos 61 anos e deixa uma obra considerável, que o faz credor da admiração de todos os que se interessam pelo movimento artístico brasileiro.

O enterramento de Cavina realizou-se com grande acompanhamento, da residência do extinto ao cemitério de Inhaúma. (UMBERTO, 1941).

Como visto, Cavina “não era apenas fundidor”, “era também escultor”. Essa dupla condição transparece em sua participação na Exposição Geral de Belas Artes do Rio de Janeiro de 1909, na qual expôs os bustos *Fé*, *Carlos I* e *Santos Carvalho*. O catálogo dessa exposição registrou, ao lado de seu nome, suas origens e sua formação artística – “natural de Florença, Itália. Discípulo do professor Urbano Lucchesi” – e também o seu endereço: “150, rua Camerino” (ESCOLA NACIONAL, 1909). Trata-se, porém, do mesmo endereço da Fundação Indígena, empresa na qual os membros da família Cavina eram empregados naqueles anos, antes de terem aberto a própria empresa familiar, a Fundação Cavina (OLIVEIRA, 2012, p. 23). Deve-se registrar também que entre os trabalhos levados pelo jovem artista ao certame estava o busto de um dos proprietários da Fundação Indígena – Santos Carvalho – sugerindo que aquela obra havia sido produzida em seu contexto laboral.

Por sua vez, diferente de Umberto, que era filho de um fundidor – Rômulo Cavina –, Roque de Mingo não se inseriu no ofício em um contexto familiar, que teria criado as condições facilitadoras e muitas vezes coercitivas para seu percurso laboral, considerando a lógica de transmissão dos saberes artesanais⁶. Sua aproximação inicial da fundição artística foi, na verdade, fruto de uma estratégia pessoal para se aproximar da prática da escultura: foi na qualidade de fundidor que ele iniciou sua carreira artística, em 1905, trabalhando como artífice em uma empresa particular, a Artística Fundação, antes de ingressar no Liceu de Artes e Ofícios da capital paulista e ser dono do seu próprio negócio. Dessa forma, ele logo se notabilizaria como tal em uma época em que ainda não havia no mercado paulistano uma oferta considerável de estabelecimentos especializados no ramo.

O fato de a formação artística de De Mingo estar profundamente vinculada ao

6 Discutindo a importância do “segredo” a respeito dos conhecimentos e processos de trabalho, a fim de conter a sua circulação e evitar favorecer a corrência, a pesquisadora Élisabeth Lebon (2012, p. 16) sintetiza, a respeito do universo da fundição artística francesa no Oitocentos: “Sua transmissão restrita *perpetua um trabalho reservado para o círculo familiar*”. Nesse sentido, é curioso assinalar como muitas oficinas de fundição seguiram como propriedade da mesma família por gerações. No Brasil, exemplificam isso a Fundação Artística Paulistana de Angelo Angeli – seguida por seu filho Viscardo –, a Fundação de Júlio Paperetti – continuada por Dante Paperetti – e a própria oficina de Roque de Mingo, assumida por seu filho.

âmbito laboral, primeiro na Artística Fundição e depois no Liceu paulista, pode ser explicado por sua origem familiar humilde. Nascido em São Paulo, mas filho de imigrantes italianos originários da província de Cosenza, na Itália (*GLI...*, 1924, p. 60), De Mingo se apresentou como filho de um “minúsculo comerciante” em sua carta autobiográfica, já citada. Sua família não possuía, portanto, recursos para financiar os seus estudos na Escola Nacional de Belas Artes, localizada no Rio de Janeiro – principal instituição destinada à formação artística então existente no país –, nem tampouco para mantê-lo como discípulo no ateliê de algum artista local. Em suas próprias palavras:

Um dia resolvi, sem nada dizer aos meus pais, procurar uma colocação onde poderia aprender alguma arte, vagando pelos lados da Rua Conselheiro Ramalho, vi em uma sala de frente trabalhar digo pintando um retrato, depois, de tanto pensar, estudando o meio para poder falar-lhe, resoluto bati a porta e expus-lhe os motivos, foi uma desilusão, pois queria 10\$000 por hora para dar-me lições, mudo sem dizer uma palavra saí. (Carta de Roque de Mingo ao Sr. Freitas Júnior, 25 de abril de 1934 apud LAUDANNA; ARAÚJO, 2010, p. 195).

Sem meios financeiros para poder se dedicar inteiramente à sua formação, De Mingo precisou atuar em uma atividade de apoio ao escultor – no caso, a fundição de bronze – para se aproximar do universo artístico e, ao mesmo tempo, garantir a sua sobrevivência financeira. Assim prossegue o artista, descrevendo seus inícios:

Na rua da Consolação existia uma grande fundição em bronze. Na vitrine exposta ao público viam-se estátuas, bustos, estatuetas. Era o proprietário o Snr. Pedro Vaz Ferreira, tomei nota de tudo, e em casa, pedi ao meu pai, como conhecia muitas pessoas nos lados da Consolação, que indagasse de alguém que fosse relacionado com o proprietário, ou artistas que na casa trabalhavam. Desta vez fui mais feliz, em companhia de uma pessoa amiga me levou a presença do escultor Paschoal de Chirico há pouco tempo chegado de Nápoles; depois de algumas perguntas, parece que leu na minha alma a minha grande vocação. *Mas só com a condição, de pela manhã trabalhar na fundição e à tarde estudar no seu ateliê, desenhando e depois poderia modelar.* (Carta de Roque de Mingo..., 1934 apud LAUDANNA; ARAÚJO, 2010, p. 195 – grifos nossos).

Dessa maneira, para estudar no ateliê de Chirico, a condição era trabalhar pela manhã na oficina de fundição. A Artística Fundição foi uma das primeiras empresas especializadas nesse ramo na cidade, aberta em 1903⁷. Apesar de seu proprietário ser um empresário pouco conhecido – Pedro Vaz Ferreira –, a gerência do estabelecimento cabia ao escultor italiano Pasquale de Chirico (1873-1943), recém-chegado ao Brasil,

7 A abertura da Artística Fundição foi noticiada no *Correio Paulistano* com a seguinte nota: “O sr. Pedro Vaz Ferreira acaba de fundar nesta capital uma fundição artística de ouro, prata e bronze, sob a gerência do sr. Paschoal de Chirico, hábil escultor. Tivemos ocasião de ver um galho de café em bronze, trabalho dessa oficina, que é a única que possuímos no gênero, e por ele fazemos ideia da beleza e perfeição dos seus outros produtos, muitos dos quais figurarão brevemente numa exposição” (FUNDIÇÃO..., 3 de maio de 1903, p. 2 – grifos nossos).

com quem De Mingo teria suas primeiras aulas. Essa experiência teve fôlego curto, pois, no ano seguinte, Chirico foi convidado para ser docente na Escola de Belas Artes da Bahia, em Salvador,⁸ de maneira que, sem contar com os serviços regulares do escultor, o estabelecimento fechou as portas no ano seguinte – o último trabalho que identificamos da Artística Fundição é o *busto de Gravina* (CHRONICA SOCIAL, 1907).

Ainda segundo o relato autobiográfico de De Mingo, após sair dessa empresa ele alcançaria um posto na oficina de fundição do Liceu de Artes e Ofícios de São Paulo, então chefiada pelo escultor Amadeu Zani. É nessa escola-oficina, que contava com uma fundição própria desde o começo do século XX, que De Mingo desenvolverá de fato a sua dupla formação, como fundidor e escultor. Rapidamente ele ascendeu dentro da hierarquia da instituição, tornando-se chefe da oficina de fundição em 1913, quando Zani deixou o cargo para se dirigir à Itália, a fim de executar o projeto para o monumento Glória Imortal aos Fundadores de São Paulo⁹. De Mingo ali permaneceria como mestre até o ano de 1918, conforme registrou o *Almanak Laemmert*, que anualmente listava todos os chefes e mestres das seções e oficinas do Liceu. Entre os trabalhos que executou como fundidor naqueles anos, podemos mencionar o busto de João Mendes, modelado pelo escultor William Zadig, em 1913 (DR. JOÃO..., 1913).

Nesse mesmo período, porém, De Mingo não renunciou à sua formação e atuação como escultor. No mesmo ano que assumiu a chefia da oficina de fundição do Liceu após a viagem de Zani, ele participou de sua primeira grande exposição como escultor, conforme noticiou o *Correio Paulistano*:

No salão de escultura encontram-se expostos muitos dos trabalhos já conhecidos de Roque de Mingo, um dos mais aplicados e distintos alunos do Liceu. *Roque de Mingo é um produto exclusivamente deste estabelecimento. Iniciou seus estudos com Amadeu Zani e continua-os agora com W. Zadig.* (PELAS ESCOLAS, 1913 – grifos nossos).

Expressão de seu empenho em se formar como artista é a sua candidatura, ainda em 1913, para o Pensionato Artístico do Estado de São Paulo¹⁰, que premiava os artistas paulistas com uma bolsa de estudos na Europa – seu plano, porém, viu-se frustrado pela eclosão da Primeira Guerra Mundial e consequente suspensão dos prêmios.

Disputando assiduamente as escassas oportunidades de trabalho e consagração disponíveis na cidade, o jovem artista tomaria parte no primeiro concurso realizado na capital paulista, em 1910, destinado à construção do *Monumento ao padre Diego Feijó*. Sua presença entre os escultores concorrentes ficou registrada – sob o nome “Roque Domingos” – no texto assinado por Eugenio Egas (1913, p. 7), incluído em uma publicação

8 Sobre a trajetória de Pasquale de Chirico, ver: Ferrante (2014)

9 Zani narrou a sua participação nesse e em outros projetos em um livro autobiográfico, marcado por um tom bastante indignado, ressaltando os prejuízos financeiros que amargou por conta da eclosão da Primeira Guerra Mundial e da postura de seus comitentes (ZANI, 1930).

10 “Transmitiu-se à Comissão Fiscal do Pensionato Artístico do Estado o requerimento em que Roque de Mingo pede pensão, na Europa, para o estudo de escultura” (ACTOS..., 1913).

comemorativa à inauguração do monumento^{II}. Também estaria entre os concorrentes no certame organizado pela colônia italiana para erigir o *Monumento a Giuseppe Verdi*, vencido por seu mestre Amadeo Zani (CARBONCINI, 1986, p. 15). Nesse âmbito, seu primeiro triunfo se deu no concurso destinado à construção do *Monumento aos Pioneiros da Aviação*, obra que seria instalada no Prado da Mooca. O monumento se compunha de uma coluna, cujo topo era ocupado pela estátua de uma águia de bronze e cuja base continha medalhões com os bustos de Eduardo Chaves, Santos Dumont e Bartolomeu de Gusmão (REVISTA..., 1913). Outro trabalho executado pelo artista enquanto ainda estava vinculado ao Liceu paulista é o busto de Gaspar José de Paiva, destinado à então vila mineira de Pedra Branca, povoação fundada pelo homenageado (VIDA..., 1916). Vemos, portanto, seu empenho em se apresentar publicamente como artista, disputando espaço em um dos mais prestigiados campos de atuação para um escultor daquele período, a escultura pública.

DE MINGO FUNDIDOR: NO RASTRO DAS ASSINATURAS

Como já dissemos, em fins da década de 1910 ele se retirou do Liceu e, em seguida, abriu a sua própria oficina de fundição, mergulhando no ofício de fundidor. Para explicar essa decisão, escreveu a Freitas Jr.:

Casado e com filhos, fui obrigado a encarar a vida diferente, em 1920 fundei a minha oficina de Fundição Artística [...]. *Os meus próprios trabalhos assim são fundidos em minha própria oficina, que também trabalha para outros escultores.* (Carta de Roque de Mingo..., 1934 apud LAUDANNA; ARAÚJO, 2010, p. 195 – grifos nossos).

Podemos concluir, portanto, que aquela decisão respondeu a um duplo objetivo. Em primeiro lugar, manter-se financeiramente, explorando a fundição artística como um negócio empresarial, em busca de lucratividade comercial – objetivo agora reforçado pelo matrimônio e pela paternidade. Em segundo lugar, apoiar a sua própria atividade artística, viabilizando a conclusão de seus projetos. Nessa oficina, como revela a citação anterior, De Mingo fundia tanto seus próprios trabalhos como aceitava encomendas externas. Na condição de proprietário de um dos poucos estabelecimentos do ramo em São Paulo, De Mingo acabaria sendo logo conhecido mais por seu trabalho de fundidor do que de escultor, como sintetizou o artigo publicado em *Gli Italiani...* apenas quatro anos após a abertura de sua empresa:

Em 1920 fundou o atual estúdio de escultura em bronze e fundição artística localizado na rua Três Rios, n. 51, onde ocupa vastas instalações, únicas no seu gênero. *A ele foi confiada a fusão de diversas e importantes obras, entre elas o monumento ao Dr. Porciúncula de Petrópolis, a fusão das seis belas estátuas que adornam a escadaria do Museu do Ipiranga, parte da obra para o monumento da Independência, que constitui um atestado de particular estima do ilustre escultor Ettore Ximenes, oito grandes baixos-relevos para o Panteão dos Andradas em Santos etc.* A sua fundição está em contínuo desenvolvimento e a ela dedicou todos os seus cuidados e todos

II Essa obra seria executada na França pelo escultor Louis Convers e pela Fundição Thiebaut Frères.

os seus talentos artísticos. Simples, modesto, trabalha conscienciosamente e com incansável diligência, honrando sua pátria de origem. (GLI ITALIANI..., 1924, p. 60 – grifos e tradução nossos).

Dessa maneira, entre os trabalhos de fundição mais proeminentes listados no artigo, estariam os oito baixos-relevos em bronze do escultor Elio de Giusto, instalados no Panteão dos Andradas, em Santos¹², e as estátuas dos bandeirantes presentes na escadaria do Museu do Ipiranga. O próprio Museu atribui a Roque de Mingo, em seu catálogo *online*, a fundição das estátuas de Manuel de Borga Gato e Francisco Dias Velho, ambas do escultor Nicola Rollo, datadas de 1922 (ROLLO, *Estátua*, 1922). Por fim, o artigo apontava Roque de Mingo como o fundidor de “parte da obra para o Monumento da Independência” (GLI ITALIANI..., 1924, p. 60 – tradução nossa), do escultor Ettore Ximenes.

Conforme já mencionamos, a fundição das peças de bronze do monumento, instalado a pouca distância do Museu do Ipiranga, havia sido realizada em uma oficina instalada pelo próprio Ximenes na Vila Prudente. Além dessa oficina, porém, o grupo “Triunfo da República”, que coroa o conjunto escultórico, foi fundido em Nápoles, na Itália, na Fundação Laganà, conforme verificou a pesquisadora Fanny Lopes. Em carta ao embaixador do Brasil na Itália, Luiz Martins de Souza Dantas, o cônsul brasileiro em Nápoles, P. Padula, assim reportou os trabalhos executados pela fundição napolitana:

A convite das oficinas “Laganà” e com a presença do Snr. Conde Manfredo Manfredi, assisti ontem à tarde ao exame das peças já prontas do grupo em bronze do “Triunfo da República”, que se destina ao monumento comemorativo do centenário da nossa independência. Verifiquei que se acha ultimado o grupo de estátuas do lado esquerdo (as do lado direito já partiram) e um dos dois cavalos, este já no seu engradado. Assim também vi que o segundo cavalo está sendo montado e a biga já está ultimada. Assisti à fundição de uma última peça correspondente ao manto da República, de maneira que só falta agora proceder à montagem ou solda das últimas peças fundidas e que formam justamente esta parte do monumento, montagem esta a que se está dando execução. (OFÍCIO n. 51, 1922)¹³.

Entretanto, como anunciou o artigo publicado no volume *Gli Italiani...* em 1924, esses não foram os dois únicos estabelecimentos que fundiram os bronzes do monumento. De fato, podemos encontrar a assinatura “Fundição Artística R. De Mingo S. Paulo” no ângulo inferior esquerdo do baixo-relevo intitulado “Entrada de D. Pedro na rua do Carmo, em São Paulo, na tarde de 7 de setembro de 1822” (Figura 2), atestando a sua participação nos trabalhos de fusão de parte dessa obra, aspecto que havia sido mencionado de forma genérica por Gilberto Oliveira (2012, p. 24). Para compreender o envolvimento de De Mingo no vazamento dos bronzes do monumento, mesmo com a oficina da Vila Prudente à disposição e a parceria com a fundição italiana, devemos considerar a grande quantidade de peças que compõem o conjunto escultórico e o curto tempo disponível para concluir os trabalhos, considerando-se as

12 A encomenda e a execução desses relevos pelo escultor Elio de Giusto foram comentadas por Afonso de Taunay em um artigo no jornal *Correio Paulistano* (TAUNAY, 1923).

13 Agradeço a Fanny Lopes pelo compartilhamento dessa documentação.

expectativas iniciais de inaugurar o monumento no centenário da Independência, em setembro de 1922. Como ponderou Monteiro (2017), contrariando essas expectativas, apenas no ano seguinte as obras se encontravam inteiramente concluídas.

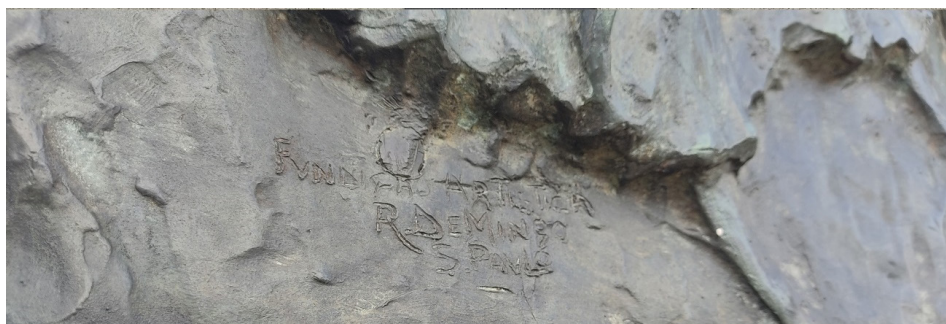


Figura 2 – Na imagem superior, alto-relevo “Entrada de D. Pedro na rua do Carmo”. Na inferior, a inscrição “Fundição Artística R. De Mingo. S. Paulo”. Ettore Ximenes, Monumento à Independência do Brasil, São Paulo. Fotos: acervo do Autor, 2023

Nesse caso, a assinatura deixada sobre a peça por De Mingo torna-se um vestígio material fundamental para a atribuição da autoria da fundição do relevo, já que não foi localizada nenhuma documentação que testemunhe a sua encomenda ou execução – com exceção do artigo publicado no volume *Gli Italiani...* –, diferentemente do trabalho realizado pela Fundação Laganà – registrado na correspondência trocada entre as autoridades consulares brasileiras na Itália, hoje armazenada no Arquivo do Itamaraty.

Certamente, contudo, não foi pensando no trabalho futuro de historiadores e historiadores da arte que De Mingo e tantos outros fundidores deixaram seus nomes registrados em suas obras, acompanhados, geralmente, da palavra “Fundição” ou da

abreviação “Fund.,” para diferenciá-los da assinatura do escultor. Com frequência, as assinaturas vinham acompanhadas também do nome da cidade e até mesmo do endereço da oficina. Exemplo disso é a assinatura da fundição de Curzio Zani, instalada em São Paulo na rua Maria Paula na década de 1920 e depois transferida para o Rio de Janeiro. Na base de algumas das ânforas de bronze presentes na escadaria do Museu do Ipiranga, modeladas pelo escultor Elio de Giusto, lemos: “Fundição C. [Curzio] Zani. R. Maria Paula 18, São Paulo” (Figura 3). Dessa maneira, nota-se que um dos principais objetivos das assinaturas das oficinas, além de reivindicar a autoria da fundição do trabalho, era divulgar o nome da empresa para o grande público e viabilizar novas encomendas, fornecendo informações que facilitassem o contato dos potenciais clientes.



Figura 3 – Elio de Giusto, Ânfora com água do Rio Paraná, s/d. Ânfora de bronze. Museu do Ipiranga, São Paulo. Foto: Acervo do autor, 2023

Além das obras de escultura pública, outro campo para mapear a produção de Roque de Mingo como fundidor é o da escultura funerária – especialmente, o Cemitério da Consolação. Podemos constatar ali sólidas parcerias profissionais, a exemplo daquela estabelecida com o escultor Enrico Bianchi, de quem De Mingo fundiria três trabalhos hoje presentes na necrópole paulistana: os bronzes que compõem os mausoléus das famílias Donato Gagliano (Figura 4), Império (Figura 5) e Grilli (Figura 6). Mais uma vez, as assinaturas deixadas por De Mingo sobre a superfície dessas obras, ao lado das assinaturas de Bianchi, são o único vestígio material que nos permite desvendar sua produção.



Figura 4 – Na imagem superior, o Mausoléu. Na inferior, detalhe da assinatura “Fund. R. de Mingo – S. Paulo”. Enrico Bianchi, Mausoléu da família Donato Gagliano, bronze (s/d). Cemitério da Consolação, São Paulo. Foto: acervo do Autor, 2023 dez. 2023



Figuras 5 e 6 – À esquerda, Mausoléu da família Grilli; à direita, Mausoléu da família Império, obras de Enrico Bianchi. Na base de ambas as obras, encontra-se a assinatura “Fund. R. de Mingo – São Paulo”. Cemitério da Consolação, São Paulo. Foto: acervo do Autor, dez. 2023

Outra parceria que podemos encontrar no cemitério da Consolação é a de Roque de Mingo com a escultora paulista Nicolina Vaz de Assis (1874-1941), de quem ele fundiu os bronzes do mausoléu da família Alcibiades Campos em 1928 (Figura 7). Nessa obra, encontramos tanto a assinatura da artista, “Pinto do Couto” – sobrenome que ela adquiriu após o matrimônio com o escultor português Rodolfo Pinto do Couto em 1911 –, quanto a do fundidor. De Mingo também colaboraria com essa artista na execução de sua fonte monumental instalada na Praça Júlio de Mesquita (antiga praça Vitória), inaugurada em 1927, da qual o escultor-fundidor realizou as lagostas de bronzes. Essa fonte, primeira obra pública executada por uma artista mulher em São Paulo, havia sido projetada desde 1913, concebida em um período de intensas reformas urbanas na cidade (SIMIONI, 2008, p. 269-270).



Figura 7 – Nicolina Vaz de Assis, Mausoléu da família Alcibiádes Campos, bronze (1928). Nessa obra, encontra-se a assinatura “Fund. R. de Mingo – São Paulo”. Cemitério da Consolação, São Paulo. Foto: acervo do Autor, dez. 2023

Entretanto, conforme havia dito o próprio De Mingo em seu relato autobiográfico, sua oficina fundição não fundia apenas obras alheias, mas também seus próprios trabalhos. Dessa forma, também a escultura funerária é um espaço interessante para examinar sua atuação multifacetada, uma vez que encontramos nos cemitérios obras nas quais De Mingo realizou tanto o trabalho de modelagem como o de fusão, a exemplo da alegoria *Saudade*, instalada no túmulo de João Kfourri (c. 1923) (Figura 8), no cemitério da Consolação



Figura 8 – Roque de Mingo, Mausoléu da família de João Kfourri, bronze (c. 1923). Na imagem inferior, vemos a assinatura “Fundição R. de Mingo – S. Paulo”. Cemitério da Consolação, São Paulo. Fotos: acervo do Autor, dez. 2023

É curioso assinalar que sobre a superfície de bronze dessa figura feminina consta apenas a assinatura “Fundição R. de Mingo S. Paulo”, de maneira que De Mingo não a assina na qualidade de escultor. Embora esse aspecto não esteja presente em todas as obras cemiteriais de De Mingo, a decisão de assinar dessa maneira o bronze *Saudade* pode ter correspondido à estratégia de divulgar comercialmente a sua empresa para uma clientela mais ampla, incluídos aqueles com poder aquisitivo reduzido, interessados em peças de arte tumular de caráter variado – não apenas esculturas originais, mas também peças mais singelas e de caráter serial, como medalhões com figuras religiosas, placas e vasos decorativos –, que se seduziria pela facilidade de negociar encomendas diretamente com uma fundição. Indício de que sua oficina produziu peças funerárias com esse perfil para o grande público foi capturado por Catelli (2024, p. 68), que registra a produção de uma portinhola funerária ornamentada com uma figura angelical entre as décadas de 1930 e 1940. É preciso ressaltar, no entanto, que mesmo estátuas de maiores dimensões poderiam se prestar à reprodução serial, atendendo aos interesses de uma vasta gama de clientes, uma vez que a temática funerária recorria a um repertório visual bastante reiterado, tais como as variações da imagem da “Pietà” – a Virgem com o corpo moribundo de Cristo – e de Jesus Cristo ofertando o seu Sagrado Coração (Figura 9). Essas obras divergem, naturalmente, daquelas que parecem particularizar o personagem homenageado (Figura 10).



Figura 9 – Estátua do Sagrado Coração de Jesus, Roque de Mingo, s/d. Cemitério São Paulo. Foto: acervo do Autor, jun. 2024



Figura 10 – Túmulo não identificado. Roque de Mingo, 1930. Cemitério do Araçá, São Paulo. Foto: acervo do Autor, dez. 2023

A respeito da importância do mercado de arte tumular para os artistas atuantes em São Paulo no começo do século, Josefina Eloína Ribeiro ponderou que:

A crescente utilização de bronze nas construções funerárias deu origem a uma arte padronizada, na qual as peças tumulares podiam ser produzidas em série. Entre os escultores italianos com obras em cemitérios de São Paulo, três se destacaram como artistas que tiravam seu sustento da arte tumular. São eles Eugenio Prati, Antelo Del Debbio e Armando Zago, os quais, nessa ordem, possuem maior número de obras nos cemitérios que pesquisamos. Não por acaso, os três tinham seus ateliês, desde a década de 20, na Rua Cônego Eugênio Leite, situada em frente à entrada do Cemitério São Paulo, cuja inauguração data de 1926. (RIBEIRO, 1999, p. 512).

Para além dos escultores analisados por Ribeiro, sem dúvida os fundidores exploraram o mercado de arte funerária. Não à toa, uma das principais oficinas de fundição da cidade ao longo da segunda metade do século passado, a Fundição Rebellato, também estava instalada na rua Cônego Eugênio Leite (Figura 11), nas proximidades do Cemitério São Paulo, assim como os três artistas citados pela autora¹⁴. Na resolução da Secretaria Municipal de Cultura do município a respeito do processo de tombamento dessa necrópole paulistana, consta um inventário de suas obras de arte que lista trabalhos dos principais estabelecimentos paulistanos do ramo, como as fundições Ripamonte e Lombardi, além de Rebellato e De Mingo (RESOLUÇÃO..., 2023). Nesse inventário, De Mingo aparece como escultor e fundidor responsável por mais de uma dezena de obras nesses cemitérios – os mausoléus das famílias Camano, Rizzo, De Paiva, Queiroz Aranha, Tannus, Oliveira Ribeiro, Avila, Bocchile, Del Nero, Luiz Arias Genoz, Masciotro, Perez, Turci e Viegas –, além de aparecer apenas como fundidor dos mausoléus de Paschoal de Assis e do Major Faustino da Silva Lima. A essas obras, devemos acrescentar também aquelas mapeadas por Eva Catelli (2024): os jazigos da Família Pereira, no Cemitério Protestante de São Paulo, da Família Correa, em Rio Claro, e da Família Colonna, na Consolação.

Esse mercado foi, portanto, um campo fértil para De Mingo, que se via em condições de explorá-lo em todas as dimensões possíveis, como artista e como fundidor, como autor de obras de caráter único e múltiplo-serial.

14 Segundo Ana Maria Belluzzo (1988, p. 289), Giuseppe Rebellato (Itália, Pádua, 1899-São Paulo, 1979) foi um dos fundidores italianos trazidos por Ximenes para realizar a fundição do Monumento à Independência em São Paulo. Uma vez concluídas as obras, no entanto, ele decidiu permanecer no Brasil, atuando primeiro no Liceu de Artes e Ofícios de São Paulo e, finalmente, abrindo o seu próprio estabelecimento. Entre os grandes projetos executados por essa firma, destacamos o Monumento ao Padre José de Anchieta, realizado pelo escultor Heitor Usai e oferecido à cidade por ocasião do IV Centenário de Fundação de São Paulo pela Companhia “Sul América” de Seguros de Vida. Uma carta dos comitentes ao executivo municipal registrou: “É de se notar que a obra já se encontra concluída, sendo que a estátua e respectivos painéis foram fundidos nesta capital, na Fundição Rebellato, à rua Cônego Eugênio Leite, 808” (CARTA DE ..., 1954).



Monumentos, Hermas, Fundição Especializada em Reproduções de Escultores, Bustos e Figuras Retratos Modeladas e Fundidas em Bronze, Adornos e Bijouterias Finas para Decoração e Presentes Placas Comemorative, de Homenagens e para Túmulos Vasos e Arte Sacra para Cemitério.

Inscr. 101.235.730 CGC 61.481.180/0001-65

BRONZES ARTÍSTICOS REBELLATO LTDA.

Enivaldo ou Jairo

Fábrica e Exposição:
R. Cônego Eugênio Leite, 808 - Tel. 280-6702 - Cep 05414 - Pinheiros

Figura 11 – Cartão da empresa Bronzes artísticos Rebellato Ltda., s/d. Arquivo pessoal de Paulo César Garcez Marins, São Paulo

Enquanto isso, nos anúncios publicitários de sua oficina divulgados na imprensa, ainda que estivesse oferecendo os serviços de fundição, De Mingo incluiria entre parênteses o termo “escultor” junto de seu nome (Figura 12). Aqui, podemos interpretar essa decisão levando em consideração que os anúncios certamente seriam vistos por outros escultores, que buscavam oficinas para fundir seus modelos em gesso. Apresentar-se como escultor na imprensa, desse modo, seria uma maneira de se afirmar perante os seus potenciais clientes – outros escultores – como um profissional realmente especializado no ramo artístico, conhecedor de todas as etapas de produção material e dos cuidados exigidos para a preservação dos gessos, a quem eles poderiam confiar sem temor seus modelos. Por outro lado, não deixaria de ser uma autoafirmação de sua identidade profissional frente a seus pares artistas, mesmo que estivesse anunciando os serviços de um fundidor. Dessa maneira, a assinatura sobre a peça *Saudade* e os anúncios na imprensa parecem responder a estratégias distintas, embora ambos divulgassem o trabalho de sua oficina.



Figura 12 – Anúncio publicitário, quando a fundição já funcionava em novo endereço. Fonte: Bronzes Artísticos (1934)

A menção a “exposição permanente” e a “decorações em geral” sinaliza também que a oficina de Mingo poderia oferecer à venda pequenos bronzes de decoração doméstica, para além dos “monumentos, túmulos, estátuas, hermas, bustos”. Essas peças eram provavelmente modeladas pelo próprio artista sem uma encomenda prévia, sendo então expostas aos potenciais consumidores, de maneira que deviam representar temas de aceitação mais ampla, como figuras de animais. Podemos supor que entre essas peças estivessem as que se encontram hoje à venda em *sites* de leilões especializados, como *Touro* (ROQUE DE MINGO, s. d.).

Se o caráter familiar das casas de fundição artística – que mencionamos anteriormente, ao comentar sobre Cavina – não esteve presente nas origens de Roque de Mingo, cujo pai não era fundidor, logo essa dimensão se faria presente em sua vida, após a abertura do seu estabelecimento. Em primeiro lugar, porque foi em sua oficina – logo em seus primeiros anos de funcionamento – que se iniciou no ramo o fundidor Curzio Zani, filho de Amadeu Zani, seu mestre no Liceu. Como vimos anteriormente, a fundição de Curzio também se estabeleceria na cidade no início da década, fundindo as ânforas presentes na escadaria do Museu Paulista. Esse dado foi recolhido por Nicolau Abrantes, autor de um dos primeiros livros dedicados à história da fundição artística brasileira, baseado em um depoimento do irmão de Curzio, Zeno Zani:

Fundição Roque de Mingo, surgida na década de 1920, e que ainda funciona. Nela estudou o mestre Curzio Zani, fundador da Fundição Zani, cujos dados biográficos mais gerais foram indicados linhas atrás. Exceção da referência sumária, contida em depoimento de Zeno Zani, nada mais foi possível adiantar, quanto às atividades passadas ou presentes da citada empresa. (ABRANTES, 1979, suplemento, p. 15).

Em segundo lugar, porque o seu próprio filho, Nilo de Mingo, se envolveria com o negócio. No Cemitério São Paulo, podemos encontrar a assinatura “Fundição

Nilo de Mingo” em uma obra atribuída ao escultor Roque de Mingo no inventário elaborado com vistas ao tombamento da necrópole (RESOLUÇÃO..., 2023), indicando a parceria laboral entre pai e filho (Figura 13). A obra em questão, identificada como *Pietá*, representa a Virgem Maria com o corpo de Cristo, uma das temáticas mais recorrentes no âmbito da arte tumular paulista.



Figura 13 – Assinatura do fundidor Nilo de Mingo. Roque de Mingo, s/d. Jazigo da Família Pristia. Cemitério São Paulo, São Paulo. Foto: Acervo do autor, junho de 2024

DE MINGO ESCULTOR: O SALÃO PAULISTA DE BELAS ARTES

Seria apenas na década de 1930 que Roque de Mingo encontraria maior reconhecimento enquanto artista por parte da crítica e dos pares, graças as suas participações no Salão Paulista de Belas Artes. O escultor-fundidor participaria em praticamente todas as edições desse salão, desde sua criação, em 1933, até a década de 1960, em diferentes papéis: seja como expositor, seja como membro da comissão do júri ou da comissão organizadora.

Diferente da maioria dos trabalhos que havia até então realizado sob encomenda – a exemplo dos retratos de caráter honorífico, marcados pela preocupação com a semelhança física com o homenageado e pelas determinações impostas pelos comitentes, além da própria rigidez formal que comportava essa classe de trabalhos –, em suas produções para o Salão Paulista notamos uma maior liberdade compositiva e experimentação estética, em diálogo com os novos rumos da escultura que lhe era contemporânea¹⁵. Na primeira edição do Salão Paulista, De Mingo apresentou as obras *Ubirajara* e *Ternura*, que lhe renderam o terceiro prêmio da exposição, dividido com o escultor Ricardo Cipicchia – importante ressaltar que o primeiro prêmio não foi outorgado e que o segundo havia sido entregue a um arquiteto. O artigo publicado no diário *Correio de S. Paulo* nessa oportunidade revela a surpresa com que a obra de De Mingo foi acolhida por parte da crítica, que o via então “apenas como fundidor”:

Conhecido apenas como fundidor, [De Mingo] agora se revela escultor de talento, com “Ternura”, que só não apreciamos na parte do cabelo, e “Ubirajara”, ótima cabeça e boas costas, orientando-se, dentro do que fizeram os gregos, por uma estilização pessoal e bem marcada, mormente em “Ternura”. (CRÍTICA..., 1934 – grifos meus).

No entanto, indício mais evidente do reconhecimento obtido pelo artista veio no ano seguinte, por meio da crítica anônima publicada no mesmo diário *Correio de S. Paulo* por ocasião da terceira edição do salão:

E seu bom gosto e seus conhecimentos da técnica não se manifestam e nem são provocados somente no trabalho fruto de um sonho ou de apenas um idealismo que visa uma obra de arte em si. Não, Roque de Mingo colabora também como operário graduado, chefe de sua própria e grande fundição, nas realizações alheias dos seus colegas artistas; quer na orientação de uma pátina mais simpática e mais favorável à psicologia do trabalho, quer quanto aos retoques e polimentos, sem o que sairiam, mesmo com originais perfeitos, horrendos aleijões... Destarte, às vezes também a obra, embora os vícios de origem, sai de suas mãos rescendendo a pureza. (III SALÃO..., 1935 – grifos nossos).

¹⁵ Como destacam Eva Catelli e Fanny Lopes (2024, p. 13-14; 25-26; 33-45), a obra de De Mingo caminha para formas mais sintéticas e geometrizantes (como em *Mulher andando* – Figura 16), alternada com um eventual enfoque naturalista.

Na perspectiva do autor desconhecido, longe de significar um aspecto desqualificador que colocaria em dúvida sua condição de escultor e artista profissional, a atuação multifacetada de De Mingo era uma qualidade que o diferenciava daqueles artistas movidos apenas por “sonho” ou “idealismo”. Por outro lado, sua atuação como “operário graduado, chefe de sua própria e grande fundição” não aparece aqui como um recurso para sua sobrevivência material, mas sim como uma virtude desinteressada, pois “colabora [...] nas realizações alheias de seus colegas artistas”. “Bom gosto” e “conhecimentos da técnica” se uniam de maneira harmoniosa para compor discursivamente o perfil de um personagem “completo”, dividido entre a oficina de fundição e o ateliê de escultura. Esse artigo era acompanhado pelo retrato do bronze *Nu* (Figura 14), que o articulista anônimo considerava “entre os melhores do salão”.



Figura 14 – Roque de Mingo, *Nu*, bronze (c. 1937). Retrato publicado em: “III Salão Paulista de Belas Artes. Um escultor de talento” (1935)

Por sua vez, assumiria uma perspectiva diferente o texto escrito pelo pintor e crítico de arte Virgílio Maurício, publicado sob o título “A escultura harmoniosa de Roque de Mingo” no diário carioca *A Nação* em 1937. O crítico exaltou, em especial, a obra *Deusa da selva* (Figura 15) e afirmou, de forma categórica:

Trabalha com amor e meditação, quer plasmar uma obra de arte, não um objeto de venda, um bibelot de sensação. [...] Roque de Mingo estuda constantemente. *Vive de seu trabalho e para a sua arte*, daí a força dos seus estudos, a serenidade de sua obra [...]. Roque de Mingo é um vencedor e agora acaba de demonstrar todo o seu talento expondo quatro trabalhos de fôlego, todos guardando as mesmas proporções de beleza e bom gosto, arte e ciência, equilíbrio e sobretudo ritmo e harmonia. (MAURICIO, 1937b – grifos nossos).



Figura 15 – Roque de Mingo, *Deusa da selva*, mármore (c. 1937). Imagem reproduzida algumas semanas antes no mesmo jornal em que Maurício publicou seu artigo. Fonte: Maurício (1937a)

O que nos chama atenção aqui é o fato de que, apesar de suas constantes menções à ideia de “trabalho” – especialmente ao dizer que De Mingo vivia *de* seu trabalho e *para* a sua arte –, o crítico não faz, em seu longo artigo dedicado ao artista paulistano, nenhum comentário sobre a atuação de De Mingo como fundidor. A própria obra exaltada era apresentada pelo autor como sendo um mármore, sinalizando que o escultor-fundidor havia empregado, para executá-la, apenas suas habilidades de artista, não de fundidor¹⁶. Por um lado, Maurício frisa a dimensão conceitual e reflexiva do trabalho do escultor – “estuda constantemente”, “dá a força de seus estudos” – ao invés da manualidade própria do trabalho do escultor e do fundidor, que manipula os materiais e ferramentas de trabalho. Por outro lado, afasta a produção artística do escultor resenhado da dinâmica comercial típica de uma empresa de fundição, pois sua obra não era um “objeto de venda, um bibelot de sensação”. Dessa maneira, do “operário graduado” para o articulista anônimo do *Correio de S. Paulo*, De Mingo era agora, para o crítico Virgílio Maurício, exclusivamente um escultor de talento, sem nenhuma outra atribuição ou adjetivo a acrescentar. Essas críticas nos revelam a maneira polissêmica pela qual a trajetória e a produção de um personagem como De Mingo podia ser lida e valorizada por seus contemporâneos.

Paralelamente às críticas favoráveis na imprensa, os salões paulistas foram um espaço de reconhecimento e consagração para De Mingo, sobretudo a partir da década de 1950, o que revela a sintonia do artista e fundidor com as tendências artísticas de seu tempo. No catálogo do XXXVII Salão, publicado no ano da sua morte, encontramos a lista dos prêmios recebidos:

Artistas premiados nos salões anteriores. Escultura. ROQUE DE MINGO – Pequena medalha de prata, 1933. Pequena medalha de ouro, 1936. 2º Prêmio “Prefeitura de São Paulo”, 1946. Prêmio “Prefeitura de São Paulo”, 1951. 2º Prêmio “Governo do Estado de São Paulo”, 1956. Prêmio “Aquisição”, 1957. Grande medalha de ouro, 1959. Prêmio “Assembleia Legislativa do Estado”, 1959. 2º Prêmio “Governo do Estado”, 1961. “Prêmio Assembleia Legislativa do Estado”, 1963. “Prêmio Governo do Estado”, 1964. Prêmio Viagem ao País”, 1967. (XXXVII SALÃO, 1972, p. 103)

Além de um reconhecimento perante seus pares – que compunham a comissão do júri de admissão e premiação –, esses prêmios também significavam uma recompensa financeira imediata, distribuída por diferentes órgãos da administração pública municipal, estadual e federal e pelo poder legislativo municipal. Por exemplo, no ano de 1946, o Prêmio “Prefeitura de São Paulo” entregou a cada um dos premiados das seções de pintura, escultura e arquitetura a quantia de 20 mil cruzeiros. Nesta edição do salão, Roque De Mingo ficou com o 2º Prêmio da Prefeitura, por sua obra *Mulher andando* (Figura 16)

16 No entanto, o catálogo organizado por Catelli (2024) apresenta uma imagem dessa obra fundida em bronze, o que pode indicar um equívoco por parte do crítico, ou a produção de exemplares em diferentes materiais. Seja como for, De Mingo foi efetivamente autor de obras em mármore, como o painel no Banco São Paulo (1938). (CATELLI, 2024, p. 25 e 31).

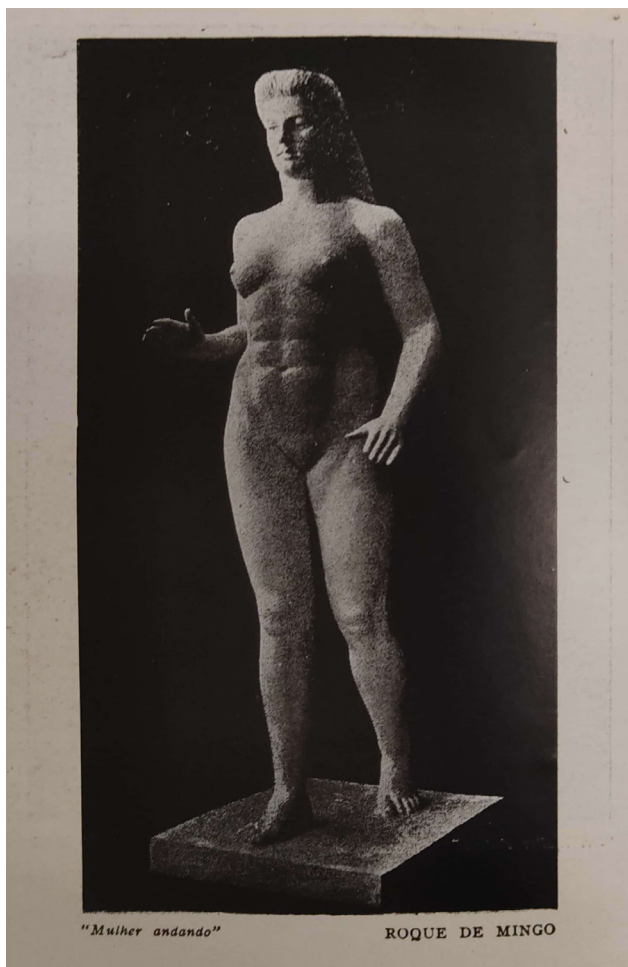


Figura 16 – *Mulher andando*, Roque de Mingo. Fonte: XII SALÃO, 1946

Contudo, não foi apenas como expositor que De Mingo participou dos salões paulistas. Após dividir o terceiro prêmio de escultura com Ricardo Cipicchia no primeiro Salão Paulista, os dois artistas premiados foram incorporados à comissão do júri de escultura da segunda edição daquele certame, realizada no ano seguinte – ao lado de Leopoldo e Silva, Vicente Larocca e José Cucé. Além de definir os prêmios, caberia ao júri selecionar os trabalhos que seriam aceitos na exposição, revelando a posição-chave ocupada por seus integrantes (O 2º SALÃO..., 1935). Segundo o diário *Correio Paulistano*, o nome de De Mingo havia sido o único escolhido por maioria absoluta de votos pelos próprios expositores inscritos no 2º Salão, sendo a opção de oito dos nove eleitores reunidos na sede da Sociedade Paulista de Belas Artes (FORAM..., 1935), indício da estima de que gozava entre seus pares. No ano seguinte, Roque de Mingo seria novamente nomeado membro da Comissão Organizadora do Salão como representante dos escultores. Agora, porém, não mais pelos expositores concorrentes

e sim pelo próprio Conselho de Orientação Artística de São Paulo (NOTAS..., 1935)¹⁷. Desse modo, ele alcançaria, a partir da década de 1930, posições de poder dentro do campo artístico institucional paulistano. Além de participar dos júris e comitês organizadores, De Mingo buscou constantemente atuar na esfera pública, vinculando-se a entidades de classe que representavam os artistas. Seu nome aparecerá entre os sócios-fundadores da Associação Paulista de Belas Artes no início dos anos 1940, sendo logo eleito para ocupar a sua segunda-tesouraria (APBA). Em 1944, ele integrou uma pequena comitiva que foi pessoalmente ao Palácio do Governo convidar o interventor federal Fernando Costa para a inauguração do 10º Salão Paulista, solenidade que em breve teria lugar na Galeria Prestes Maia (PALÁCIO, 1944). Da mesma forma, em 1945, ele e seus colegas estiveram presentes no gabinete do secretário de Educação e Saúde Pública, Sebastião Nogueira de Lima, para convidá-lo para a inauguração do 11º Salão (MUNDO..., 1945). No ano seguinte, De Mingo foi um dos subscritores do telegrama enviado ao interventor federal solicitando a restauração do Conselho de Orientação Artística, enquanto não era implementado o novo Departamento Estadual de Belas Artes, a fim de não deixar os artistas locais desamparados (APELO..., 1946, p. 2).

A despeito de sua assídua presença nos concursos e exposições em São Paulo, é interessante mencionar que De Mingo não participou com regularidade dos espaços expositivos realizados no Rio de Janeiro, a exemplo das Exposições Gerais – sucedidas pelo Salão Nacional de Belas Artes na década de 1930 –, uma das principais mostras anuais de belas artes realizada no país. Até onde pudemos averiguar, De Mingo esteve presente em apenas uma edição do Salão Nacional, no ano de 1936, com a estatueta em bronze *Ave do Paraíso* (CONSELHO NACIONAL, 1936, p. 80). Se, a princípio, sua atuação concentrada nas exposições e concursos de São Paulo foi produto de suas limitações financeiras, é provável que nos anos subsequentes tenha refletido o seu círculo de sociabilidade profissional.

Apesar de galgar cada vez mais espaço no circuito artístico local e gozar de maior reconhecimento enquanto artista, De Mingo não abandonou a fundição. Contar com a sua oficina era, sem dúvida, uma forma de viabilizar a conclusão de suas próprias obras, assegurando maior controle sobre todo o processo produtivo, tanto no âmbito da qualidade técnica quanto no cronograma de execução dos trabalhos. Além de esculturas de maior destaque, nos anos de 1930 e 1940 ele produziu também diversas placas honoríficas de bronze encomendadas por distintos comitentes públicos e privados, trabalhos de execução mais rápida e que, certamente, representavam um aporte financeiro indispensável¹⁸. Indício ainda mais forte de seu vínculo com a fundição naqueles anos seria um polêmico episódio, embora sem consequências

17 De Mingo voltaria a ser indicado como membro do júri pelo Conselho de Orientação Artística em diversas outras edições do Salão Paulista.

18 Entre essas placas, podemos citar: a placa em homenagem ao juiz Silva Barros em 1934 (UMA homenagem, 28 de setembro de 1934, p. 9) e ao professor Sud Menucci em 1938 (HOMENAGENS..., 7 de maio de 1938, p. 7); a placa para comemorar a inauguração do Ginásio de Pirajuí, com a efígie do Interventor Adhemar de Barros (PIRAJUHY..., 1938); a placa em homenagem a Amador Bueno no peristilo do Instituto Histórico e Geográfico de São Paulo (TRICENTENÁRIO..., 1941).

adversas para sua carreira: a inclusão de seu nome entre os compradores do bronze furtado da Sociedade Industrial e Comercial Jabaquara Ltda. – propriedade de João Drebitsch – desviado pelo fundidor Antônio Alves, funcionário daquela empresa (FATOS, 1942). Além de De Mingo, foi relacionado na mesma lista de compradores, citada pelo diário *Correio Paulistano*, o também fundidor artístico Júlio Paperetti – responsável pela fundição do Mausoléu da Família Jaffet, obra do escultor Materno Garibaldi (CATELLI, 2021, p. 226). Cumpre ressaltar que Antônio Alves tinha como comparsa o comerciante Salvador Ribeiro, acusado de receber o bronze furtado, e, posteriormente, revendê-lo aos futuros compradores, de maneira que De Mingo e Paperetti não tiveram nenhum envolvimento com o furto do material. De qualquer forma, esse episódio põe em cena a dificuldade de se obter o insumo fundamental para a fundição artística naquele período, em meio à Segunda Guerra Mundial.

Nessas páginas, não pretendemos esgotar toda a produção de Roque de Mingo como escultor e como fundidor. Nosso objetivo foi refletir a respeito dos significados e das muitas camadas de sua atuação profissional, pela qual transitou entre o ateliê de escultor e a oficina do fundidor.

SOBRE O AUTOR

RAFAEL DIAS SCARELLI é doutorando em História Social na Faculdade de Filosofia, Letras e Ciências Humanas na Universidade de São Paulo (FFLCH/USP), com pesquisa financiada pela Fundação de Amparo à Pesquisa do Estado de São Paulo (Fapesp – processo n. 2020/05096-0).
rafael.scarelli@usp.br
<https://orcid.org/0000-0002-6103-6539>

REFERÊNCIAS

- III SALÃO Paulista de Bellas Artes. Um escultor de talento. *Correio de S. Paulo*, 23 de dezembro de 1935, p. 3. Hemeroteca Digital Brasileira da Fundação Biblioteca Nacional.
- ABRANTES, Nicolau. *História da fundição artística no Brasil*. Rio de Janeiro: Editora Vecchi, 1979.
- ACTOS officiaes. Secretaria do Interior. *Correio Paulistano*, 15 de fevereiro de 1913, p. 7.
- ANDRADE, Fabrício Reiner de. *Ettore Ximenes: monumentos e encomendas (1855-1926)*. Dissertação (Mestrado). Programa de Pós-Graduação Cultura e Identidades Brasileiras, Instituto de Estudos Brasileiros, Universidade de São Paulo, 2016.
- APBA – Associação Paulista de Belas Artes. Nossa história. Disponível: <https://apba.com.br/nossa-historia/>. Acesso: 22 jun. 2024.
- APELO DOS ARTISTAS. *Correio Paulistano*, São Paulo, 3 de outubro de 1946, p. 2. Hemeroteca Digital Brasileira da Fundação Biblioteca Nacional.

- BECKER, Howard. *Mundos da arte*. Trad. Luís San Payo. Lisboa: Livros Horizonte, 2010.
- BELLAS Artes. *A Vida Moderna*, São Paulo, 31 de outubro de 1912, p. 21. Hemeroteca Digital Brasileira da Fundação Biblioteca Nacional.
- BELLUZZO, Ana Maria. *Artesanato, arte e indústria*. São Paulo: Tese (Doutorado). Faculdade de Arquitetura e Urbanismo, Universidade de São Paulo, 1988.
- BIELINSKI, Alba Carneiro. *Liceu de Artes e Ofícios do Rio de Janeiro: dos pressupostos aos reflexos de sua criação, 1856 a 1900*. Dissertação (Mestrado). Escola de Belas Artes, Universidade Federal do Rio de Janeiro, 2003.
- BRANDÃO, Angela. Anotações sobre a centralidade do artista na história da arte. *Revista Philia*, v. 1, n. 2, 2019, p. 68-88.
- BOURDIEU, Pierre. A ilusão biográfica. In: FERREIRA, M.; AMADO, J. (Org.). *Usos e abusos da história oral*. 8. ed. Rio de Janeiro: Editora FGV, 2006, p. 183-191.
- BRONZES artísticos. *Il Pasquino Coloniale*, São Paulo, n. 1285, 1934, p. 68. Hemeroteca Digital Brasileira da Fundação Biblioteca Nacional.
- CARBOCINI, Ana. Virada do século – a escultura em São Paulo. In: *Dezenovevinte: uma virada no século*. São Paulo: Pinacoteca do Estado, 1986, p. 11-15.
- CARTA DE “SUL AMERICA” Cia. Nacional de Seguros de Vida à Comissão do IV Centenário. São Paulo, 29 de abril de 1954. Arquivo Histórico Municipal de São Paulo, caixa 37, processo n. 3421.
- CATELLI, Eva Pralon. Materno Giribaldi e o Monumento da Família Jafet: antecedentes e processo de elaboração (1925-1932). *Revista de História da Arte e da Cultura*, Campinas, v. 2, n. 1, jan.-jun. 2021, p. 221-240. <https://doi.org/10.20396/rhac.v2i1.15083>.
- CATELLI, Eva Pralon. *Roque de Mingo (1890-1972)*. Prólogo de Fanny Lopes; idealização de Regina Vaz de Arruda da Costa. São Paulo: Edição da autora, 2023.
- CELLINI, Benvenuto. Tratado de la Escultura. In: *Obras completas de Benvenuto Cellini*. Memorias, tomo II. Paris: Garnier Hermanos, 1911, p. 391-442.
- CHRONICA SOCIAL. *Correio Paulistano*, 26 de junho de 1907, p. 3. Hemeroteca Digital Brasileira da Fundação Biblioteca Nacional.
- CONSELHO NACIONAL DE BELAS ARTES. *XLII Salão Nacional de Belas Artes*. Rio de Janeiro: Imprensa Nacional, 1936. Biblioteca Nacional Digital (BNDigital).
- CRÍTICA do salão. *Correio de S. Paulo*, 7 de março de 1934, p. 6. Hemeroteca Digital Brasileira da Fundação Biblioteca Nacional.
- DR. João Mendes de Almeida. A inauguração de seu monumento em S. Paulo. *Jornal do Comércio*, 14 de maio de 1913, p. 1.
- ESCOLA NACIONAL DE BELLAS ARTES. *Catálogo da 16ª Exposição Geral de Belas Artes*. Rio de Janeiro, 1909. Biblioteca Nacional Digital (BNDigital).
- FATOS diversos. Desviaram 3.800 quilos de bronze. *Correio Paulistano*, 1º de outubro de 1942, p. 2. Hemeroteca Digital Brasileira da Fundação Biblioteca Nacional.
- FERRANTE, Roselene de Souza. *Entre “deuses” de bronze e “homens de papel”*: análise das obras do escultor italiano Pasquale de Chirico em Salvador (1906-1944). Dissertação (Mestrado). Universidade Estadual de Campinas, 2014.
- FERRANTE, Roselene de Souza. Traços de brasilidade: representação do negro na arte de Pasquale de Chirico. *História, histórias*, Brasília, v. 6, n. 11, jan.-jun. 2018, p. 90-108. <https://doi.org/10.26512/hh.v6i11.11009>.
- FORAM eleitos, ontem, os membros do Júri do III Salão Paulista de Bellas Artes. *Correio Paulistano*, 4 de janeiro de 1935, p. 11. Hemeroteca Digital Brasileira da Fundação Biblioteca Nacional.

- FUNDAÇÃO artística. *Correio Paulistano*, 3 de maio de 1903, p. 2. Hemeroteca Digital Brasileira da Fundação Biblioteca Nacional.
- GLI Italiani nel Brasile. Contributo degli italiani allo sviluppo ed al progresso di questo Paese. São Paulo: J. Rosetti, 1924. 2 v. Disponível em: <https://bibdig.biblioteca.unesp.br/items/02418ae1-18a4-4899-8e22-c383236e8792>. Acesso em: jan. 2024.
- HOMENAGENS. Prof. Sud Menucci. *Correio Paulistano*, 7 de maio de 1938, p. 7. Hemeroteca Digital Brasileira da Fundação Biblioteca Nacional.
- JONES, Claire. Sculptors and design reform in France, 1848 to 1895. Farham: Ashgate, 2014.
- LAUDANNA, Mayra; ARAÚJO, Emanuel. *De Valentim a Valentim*. São Paulo: Imprensa Oficial, Museu Afro-Brasil, 2010.
- LEBON, Élisabeth. *Le fondeur et le sculpteur*. Technique du bronze et histoire de l'art. Paris: Ophrys, INHA, 2012.
- MAURÍCIO, Virgílio. A escultura harmoniosa de Roque de Mingo. *A Nação* – Suplemento de Domingo, Rio de Janeiro, n. 1256, 14 de fevereiro de 1937, p. 4. Hemeroteca Digital Brasileira da Fundação Biblioteca Nacional.
- MONTEIRO, Michelli. *São Paulo na disputa pelo passado: o Monumento à Independência de Ettore Ximenes*. Tese (Doutorado). Faculdade de Arquitetura e Urbanismo, Universidade de São Paulo, 2017.
- MUNDO oficial. Secretaria da Educação e Saúde Pública. *Correio Paulistano*, 18 de abril de 1945, p. 5. Hemeroteca Digital Brasileira da Fundação Biblioteca Nacional.
- NICOLA ROLLO. *Estátua de Borba Gato*. Escultura em bronze, a. 250 x 1. 140. Fundação Roque de Mingo. Museu do Ipiranga (USP). Disponível em: <https://1mq.com/kyei4>. Acesso em: jan. 2024.
- NICOLA ROLLO. *Estátua de Francisco Dias Velho*. Escultura em bronze, 250 cm x 140 cm. Fundação Roque de Mingo. Museu do Ipiranga (USP). Disponível: <https://acesse.dev/19Qji>. Acesso em: jan. 2024.
- NOTAS de arte. III Salão Paulista de Bellas Artes. *Correio Paulistano*, 6 de outubro de 1935, p. 3. Hemeroteca Digital Brasileira da Fundação Biblioteca Nacional.
- O 2º SALÃO Paulista de Bellas Artes. O que esperamos do Jury que acaba de ser constituído. *Correio de S. Paulo*, 7 de janeiro de 1935, p. 3. Hemeroteca Digital Brasileira da Fundação Biblioteca Nacional.
- OFÍCIO n. 51. “Ultimação das fusões do grupo Triunpho da República”, do Consulado dos EU do Brasil em Nápoles à Embaixada do Brasil na Itália. Nápoles, 5 de junho de 1922. Arquivo Histórico do Itamaraty. Documentos Avulsos. Embaixadas. Localidade: Roma. Monumento da Independência (1921-1922). Estante 442 - Prat. I. Vol/Maço 7.
- OLIVEIRA, Gilberto Habib. Um olhar sobre a fundição artística no Brasil. In: OLIVEIRA, Gilberto Habib. (Curadoria). *Fundição Artística no Brasil: arte, educação e tecnologia*. 18 dez. 2012-10 fev. 2013. São Paulo: Editora Sesi-SP, Centro Cultural Fiesp, 2012, p. 11-27.
- PALÁCIO do Governo. *Correio Paulistano*, 18 de abril de 1944, p. 5. Hemeroteca Digital Brasileira da Fundação Biblioteca Nacional.
- PIRAJUHUY faz grandes preparativos para receber a visita do Dr. Adhemar de Barros. No ginásio. *Correio Paulistano*, 25 de novembro de 1938, p. 2. Hemeroteca Digital Brasileira da Fundação Biblioteca Nacional.
- PELAS escolas. Lyceu de Artes e Ofícios – inauguração da exposição de trabalhos. *Correio Paulistano*, 9 de dezembro de 1913, p. 3. Hemeroteca Digital Brasileira da Fundação Biblioteca Nacional.
- PEVSNER, Nikolaus. *Academias de arte: passado e presente*. Trad. Maria Pereira. Coord. Sérgio Miceli. São Paulo: Companhia das Letras, 2005 [1ª ed. 1940].
- PINACOTECA do Estado de São Paulo. *Dezenovevinte: uma virada no século*. São Paulo: Pinacoteca do Estado, 1986.

- RESOLUÇÃO Secretaria Municipal de Cultura – SMC/Conpresp n. 2, 16 de janeiro de 2023. “Abre processo de tombamento para o conjunto do Cemitério São Paulo”. Disponível: <https://legislacao.prefeitura.sp.gov.br/leis/resolucao-secretaria-municipal-de-cultura-smc-conpresp-2-de-16-janeiro-de-2023/consolidado>. Acesso em: jan. 2024.
- REVISTA dos Estados. S. Paulo. Jornal do Comércio, 16 de maio de 1913, p. 8. Hemeroteca Digital Brasileira da Fundação Biblioteca Nacional.
- ROQUE de Mingo (SP, 1890- 972). Touro. Escultura em bronze sobre base em mármore. Assinado. 25 x 38 x 18 cm. Leiloeira: Marise Domingues. Data do leilão: 2017. Disponível em: <https://www.marisedomingues.com.br/peca.asp?ID=2806001&ctd=8> Acesso em: 23 jan. 2024.
- RIBEIRO, Josefina Eloína. Escultores italianos e sua contribuição à arte tumular paulistana. Tese (Doutorado). Faculdade de Filosofia, Letras e Ciências Humanas, Universidade de São Paulo, 1999.
- SIMIONI, Ana Paula Cavalcanti. Profissão artista: pintoras e esculturas acadêmicas brasileiras. São Paulo: Edusp, Fapesp, 2008.
- TAUNAY, Afonso d’E. O Pantheon dos Andradas. Correio Paulistano, 7 de setembro de 1923, p. 3. Hemeroteca Digital Brasileira da Fundação Biblioteca Nacional.
- TRICENTENARIO da aclamação de Amador Bueno. Uma placa comemorativa. Correio Paulistano, 30 de março de 1941, p. 3. Hemeroteca Digital Brasileira da Fundação Biblioteca Nacional.
- UMA homenagem ao dr. A. P. da Silva Barros. Correio Paulistano, 28 de setembro de 1934, p. 9. Hemeroteca Digital Brasileira da Fundação Biblioteca Nacional.
- UMBERTO Cavina. A Noite, 3 de setembro de 1941, p. 3. Hemeroteca Digital Brasileira da Fundação Biblioteca Nacional.
- VIDA social. Homenagens. O Paiz, 1º de agosto de 1916, p. 5. Hemeroteca Digital Brasileira da Fundação Biblioteca Nacional.
- XII SALÃO PAULISTA DE BELAS ARTES. São Paulo: Conselho de Orientação Artística, 1946 (catálogo). Biblioteca da Escola de Comunicações e Artes (ECA-USP)
- XXXVII SALÃO PAULISTA DE BELAS ARTES. São Paulo: Serviço de Fiscalização Artística, 1972. Biblioteca da Escola de Comunicações e Artes (ECA-USP)
- ZANI, Amadeu. O nosso ambiente artístico ou casos que não acontecem a todos, nem todos os dias e em qualquer lugar. São Paulo: [s. n.], 1930. Biblioteca do IEB.



CRIAÇÃO • CREATION)

DIAS, Cícero. Cena-violão, mulher e soldado, 1928c – guache sobre papel, 31 x 30,5 cm.
Coleção Mário de Andrade, Coleção de Artes Visuais do IEB/USP, MA-0159

Vacilante

[*Wavering*]

Renato Castanhari¹

RESUMO • O texto apresenta a reprodução de algumas pinturas de Renato Castanhari expostas na Galeria Pilar (São Paulo), de 30 de março a 25 de maio de 2024, em sua segunda mostra individual, *Vacilante*, que trata das possibilidades materiais e formais dessa linguagem artística, revelando imagens que vacilam entre a abstração geométrica e paisagens informais. • **PALAVRAS-CHAVE** • Pintura; abstração geométrica; paisagem.

• **ABSTRACT** • The text presents the reproduction of some paintings by Renato Castanhari exposed at the Pilar Gallery (São Paulo), from March 30 to May 25, 2024, in his second solo show, *Wavering*, which deals with the material and formal possibilities of this artistic language, revealing images that vacillate between geometric abstraction and informal landscapes. • **KEYWORDS** • Painting; geometric abstraction; landscape.

Recebido em 10 de abril de 2024
Aprovado em 18 de abril de 2024

CASTANHARI, Renato. *Vacilante*. *Rev. Inst. Estud. Bras.* (São Paulo), n. 88, 2024, e10693.



Seção : Criação
DOI: 10.11606/2316901X.n88.2024.e10693

¹ Universidade de São Paulo (USP, São Paulo, SP, Brasil).

Renato Castanhari pinta suas telas no curso de um confronto diário com a materialidade da pintura. Escolhe cuidadosamente os tecidos que vai esticar em chassis de tamanhos específicos, consciente das escalas que quer explorar, dos gestos que cabem na tela, a contenção da cor na superfície, a absorção do óleo e os efeitos físico-químicos dos contatos entre as coisas que fazem um quadro. Essa disciplina detalhista pode soar como a trajetória certa rumo a uma formulação laboratorial que se encerra em si mesma, controlada e sem pontos de escapatória, virando um conjunto de afirmações materializadas em uma unidade visual inflexível. No entanto, o conjunto de suas obras apresentado aqui evidencia, em seu enfrentamento obstinado com a prática da pintura, uma vocação vacilante, afeita ao recuo, à oscilação, à surpresa que rompe a monotonia do método. Suas telas vacilam de uma abstração geométrica ciente do construtivismo, formando *grids* ou janelas de colorismo, até os recortes de paisagens latentes de uma abstração informal entregue às manchas líquidas, contornos derretidos e impastos² vazando da tela³.

2 *Impasto* é um termo italiano que designa, na pintura, uma técnica em que “a tinta (em particular a de óleo) é espalhada numa área da tela, ou mesmo em toda a tela, de forma tão espessa que as marcas dos objetos utilizados para pintar (p. ex. pincel, espátula) são visíveis na pintura. A tinta também pode ser misturada diretamente na tela. Quando fica seco, o *impasto* dá textura e relevo à representação” (WIKIPÉDIA, 2019).
Nota inserida pela RIEB.

3 Trecho do texto de apresentação da exposição *Vacilante* escrito pelo curador, pesquisador e professor Tálisson Melo.



Figura 1 – *Reflexo fraco*, 2024, cera e óleo sobre elastano, 30 x 20 cm



Figura 2 – *Janela velha*, 2024, cera e óleo sobre elastano, 30 x 20 cm

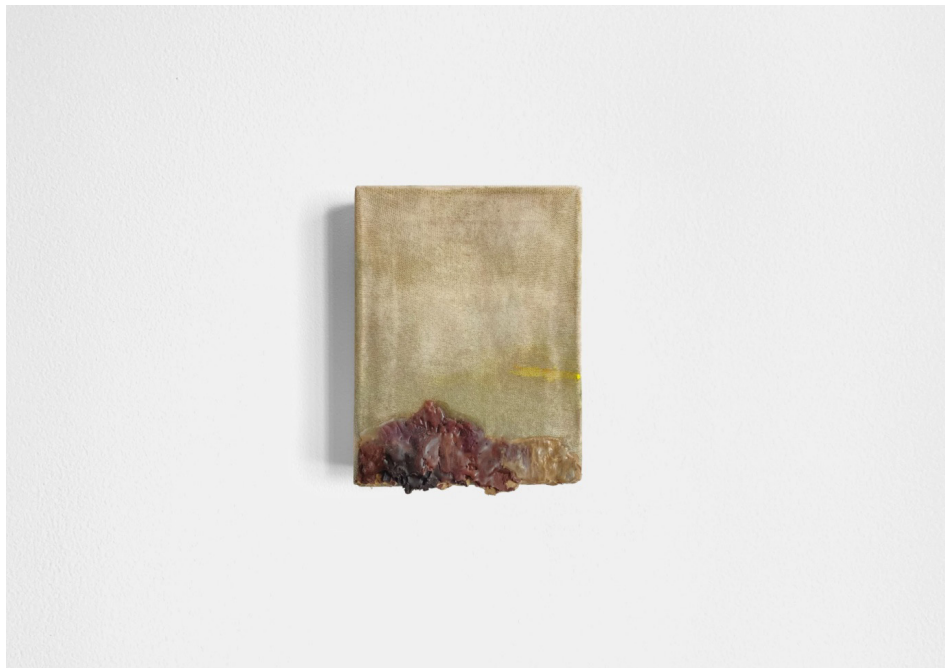


Figura 3 – *Diluição II*, 2020, óleo e parafina sobre elastano, 12 x 9,5 cm



Figura 4–*Terreno incandescente*, 2024, cera e óleo sobre lona, 60 x 50 cm



Figura 5 – *Horizonte esmaecido*, 2024, cera e óleo sobre elastano, 30 x 20 cm



Figura 6 – *Pedra quente*, 2023, cera e óleo sobre linho cru, 24 x 18 cm



Figura 7 – *Cobre e carne*, 2023, cera e óleo sobre linho cru, 24 x 18 cm



Figura 8 – *Tempestade quente*, 2024, cera e óleo sobre linho, 60 x 50 cm



Figura 9 – *Sopro amarelo*, 2024, cera e óleo sobre elastano, 30 x 20 cm



Figura 10 – *Marrom vinho*, 2024, cera e óleo sobre elastano, 30 x 20 cm



Figura 11 – *Noite nova*, 2024, cera e óleo sobre linho cru, 50 x 40 cm



Figura 12 – *Amarelo cerrado*, 2024, cera e óleo sobre elastano, 30 x 20 cm



Figura 13 – *Entre rosa e ciano*, 2022, cera e óleo sobre linho tingido, 24 x 18 cm



Figura 14 – Vista da exposição



Figura 15 – Vista da exposição

SOBRE O AUTOR

RENATO CASTANHARI é artista visual e doutor em Artes Visuais pela Escola de Comunicações e Artes da Universidade de São Paulo (ECA/USP), concentrando sua pesquisa e produção artística em pintura, *performance*, vídeo e fotografia.

www.castanhari.net

@renatocastanhari

renato.castanhari@usp.br

<https://orcid.org/0009-0001-2043-4354>

REFERÊNCIA

IMPASTO. In: WIKIPÉDIA, a enciclopédia livre. Flórida: Wikimedia Foundation, 2019. Rev. 23 abr. 2019. Disponível em: <https://pt.wikipedia.org/w/index.php?title=Impasto&oldid=54918543>. Acesso em: 28 maio 2024.



DOCUMENTAÇÃO •
DOCUMENTS)

DIAS, Cícero. O circo, 1929 c – guache sobre papel, 35 x 29 cm. Coleção Mário de Andrade, Coleção de Artes Visuais do IEB/USP, MA-0161

“Os filhos da coruja” de Graciliano Ramos: pedagogia da autonomia em fábula inédita do autor de *Vidas secas*

[“Os filhos da coruja” by Graciliano Ramos: pedagogy of autonomy in an unpublished fable by the author of *Vidas secas*

Thiago Mio Salla¹

RESUMO • O presente ensaio toma como objeto o manuscrito recém-descoberto “Os filhos da coruja”, datado de 1923 e assinado por J. Calisto, um dos pseudônimos empregados por Graciliano Ramos. Trata-se de uma narrativa em versos que reconta uma fábula recolhida pelo celebrado escritor francês La Fontaine. Depois de abordar a materialidade do documento, recuperar a tradição de publicação dessa história no Brasil e tecer considerações a respeito da alcunha utilizada pelo autor alagoano, o artigo se vale de dados da biografia e da obra dele para lançar hipótese interpretativa sobre o texto em diálogo com proposta de Paulo Freire. • **PALAVRAS-CHAVE** • Graciliano Ramos; La Fontaine; Paulo Freire. •

ABSTRACT • This essay focuses on the recently discovered manuscript “Os filhos da coruja” (“The children of the owl”), dated of 1923 and signed by J. Calisto, one of the pseudonyms used by Graciliano Ramos. It is a narrative in verse that retells a fable collected by the celebrated French writer La Fontaine. After analyse the materiality of the document, recovering the tradition of publishing this story in Brazil and making considerations about the *nom de plume* used by Graciliano Ramos, this article uses data from his biography and work to present an interpretative hypothesis about the text in dialogue with Paulo Freire’s proposal. • **KEYWORDS** • Graciliano Ramos; La Fontaine; Paulo Freire.

Recebido em 30 de maio de 2024

Aprovado em 15 de junho de 2024

SALLA, Thiago Mio. “Os filhos da coruja” de Graciliano Ramos: pedagogia da autonomia em fábula inédita do autor de *Vidas secas*. *Rev. Inst. Estud. Bras.* (São Paulo), n. 88, 2024, e10699.



Seção: Documentação

DOI: 10.11606/2316901X.n88.2024.e10699

¹ Universidade de São Paulo (USP, São Paulo, SP, Brasil).

O livro *Os filhos da coruja* (RAMOS, 2024) publicado pelo selo Baião da editora paulistana Todavia tem como base um poema de mesmo nome escrito à mão, datado de 5 de setembro de 1923 e assinado por um tal de J. Calisto. No Fundo Graciliano Ramos guardado pelo Arquivo do Instituto de Estudos Brasileiros da Universidade de São Paulo (IEB/USP), o documento enquadrava-se na categoria “Manuscritos recebidos de autores não identificados” e, nessa condição, passou ao largo de outros estudiosos do autor. Na verdade, J. Calisto foi um dos muitos pseudônimos que Graciliano Ramos (1892-1953) utilizou principalmente no início de sua trajetória literária para encobrir sua autoria².

No princípio de tal jornada, valia-se desse expediente para assinar poemas e crônicas que encaminhava a jornais e revistas do Rio de Janeiro e de Alagoas. Fez isso desde 1907 (quando tinha apenas 15 anos de idade e, sob influência parnasiana, enviou um poema para o semanário carioca *O Malho*) até a década de 1930, pouco antes de publicar seu romance de estreia *Caetés* (1933)³. Entre os nomes que empregava para disfarçar-se estava o de J. Calisto (ocasionalmente abreviado para J. C.), que aparece pela primeira apenas vez no começo dos anos 1920, nas páginas do jornal *O Índio*, de Palmeira dos Índios, como responsável, sobretudo, por uma seção intitulada Traços a Esmo. Por meio dessa alcunha, Graciliano constrói a figura de um cronista irônico e sarcástico que se sobrepõe às personagens e aos fatos apresentados. Preocupava-se mais com a captação das práticas sociais em seus aspectos mais corriqueiros, tais como alguns incidentes do cotidiano, a descrição de certos tipos culturais e o questionamento debochado de grandes instituições da sociedade (Igreja, Política, Justiça, Pátria).

Em certa medida, ele não seria apenas um pseudônimo, mas uma personagem criada pelo escritor para entrar em contato com o leitor e cativá-lo. Trata-se de um observador sociocultural que assume uma postura superior aos que leem, sem deixar de incorporar elementos de uso comum destes. Vive constantemente essa relação dialética: ao mesmo tempo que se distancia, apresenta traços do próprio cotidiano dos leitores para que eles se aproximem de seu relato. O uso de uma linguagem ágil, marcada pela oralidade, é mostra dessa aproximação. Sua sintaxe oscilava entre a descontração da fala, próxima da conversa entre duas pessoas, e a correção própria da norma culta. No entanto, praticava, ao mesmo tempo, o discurso irônico como forma de argumentação e reflexão, buscando a convivência do destinatário em novas leituras de velhos episódios. Tal opção causava dúvidas, gerava polêmicas, questionava outros discursos amplamente disseminados no corpo social como verdades incontestáveis, exigindo uma postura ativa dos receptores.

Ainda quanto à biografia do escritor, no princípio da década de 1920 Graciliano havia perdido sua primeira esposa, Maria Augusta Ramos, que morreu em 23 de novembro de

2 Os livros póstumos *Linhas tortas* (1962), *Viventes das Alagoas* (1962) e *Garranchos* (2012) trazem juntos quinze crônicas nas quais Graciliano Ramos utiliza o pseudônimo J. Calisto (ou as iniciais J. C.). São treze textos no primeiro, um no segundo e um no terceiro.

3 Entre os pseudônimos utilizados por Graciliano ao longo desse período, podem-se listar: Feliciano de Olivença, Feliciano Olivença, Almeida Cunha, S. de Almeida Cunha, Soeiro Lobato, Manoel Maria Soeiro Lobato, X, Anastácio Anacleto, Lúcio Guedes. Vale-se também das abreviaturas G. R. e R. O. (esta última uma redução de seus sobrenomes “Ramos de Oliveira”).

1920, vítima de complicações no parto ao dar à luz a quarta criança do casal, batizada de Maria Augusta em homenagem à mãe. Assim, quando escreveu “Os filhos da coruja”, viúvo, Graciliano se via às voltas com quatro filhos pequenos. Além da referida menina, três meninos: Márcio, Júnio e Múcio⁴, prestes a completarem, respectivamente, 7, 6 e 4 anos. Todos aniversariantes no mês de setembro. Tais elementos levam à hipótese de que as três corujas no oco da árvore mencionadas no texto remeteriam alegoricamente a seus três filhos e de que o autor escreveu o texto dirigindo-se de início a eles – de modo análogo ao que observamos, por exemplo, em obras canônicas da literatura infantojuvenil como *João Felpudo* (HOFFMANN, 2011) e *Alice no país das maravilhas* (CARROLL, 2013) –, e não a um público virtual⁵. Daí o título do poema fazer referência aos filhos da coruja, e não aos protagonistas de fato da fábula: a coruja e o gavião.

Do ponto de vista material, o manuscrito compreende duas tiras de papel pautado, com dimensões de 34 cm de altura e 14,5 cm de largura, cada uma delas contendo 32 linhas. O texto é escrito com caneta tinteiro preta. Verticalmente, as páginas apresentam uma dobra ao meio e, horizontalmente, outras três dobras, que, de modo proporcional, demarcam quatro partes iguais. Ao verso da segunda tira, em tinta azul, registra-se um nome e um endereço: “Carlos Arco-Verde / Rua Espírito Santo – 8 / S. Paulo”. Quer pelos vincos que sinalizam a redução do papel de modo a que ele coubesse possivelmente em um envelope, quer pela explicitação de um destinatário, quer pelo registro de assinatura (ainda que com pseudônimo) e data ao final do documento, quer pelos erros apenas pontuais de transcrição, pode-se supor que se trata de uma cópia mais bem acabada encaminhada a alguém para uma possível publicação. Não se sabe ao certo quem é esse alguém⁶, e não há registro de que o texto tenha sido efetivamente publicizado⁷.

4 O primeiro nasceu em 14 de setembro de 1916; o segundo em 13 de setembro de 1917; e o terceiro em 29 de setembro de 1919.

5 Devo tal sugestão a Isabella Mimura Sato, estudiosa dedicada à literatura infantojuvenil e *master of arts* na Universidade Georg-August Göttingen.

6 De acordo com mapa da cidade de São Paulo de 1924, a rua Espírito Santo ficava na Aclimação, bairro nascido no século XX a partir do loteamento de antigas chácaras e fazendas. Não há nenhum registro, quer na correspondência ativa, quer na correspondência passiva de Graciliano, de cartas trocadas com um tal “Carlos Arco-Verde”. Localizou-se apenas uma missiva sem data (mas provavelmente de 1939) enviada a Moacir Arcoverde, então secretário de divulgação e propaganda do Partido Comunista do Brasil do Paraná e sócio da editora Guaíra, de Curitiba. No livro *Graciliano Ramos em Palmeira dos Índios* (LIMA, 2013, p. 193), todavia, encontra-se a referência ao engenheiro prático Carlos Cavalcanti Arcoverde, responsável por realizar os estudos para estrada de rodagem que ligaria Palmeira dos Índios a Santana do Ipanema, um dos marcos da gestão do escritor à frente da prefeitura palmeirense no final dos anos 1920.

7 Curiosamente, em número da revista *Fon Fon* de 7 de abril de 1923, encontra-se um texto também intitulado “Os filhos da coruja”, mas assinado com as iniciais J. N. Em mais essa adaptação da fábula de La Fontaine, tem-se o diálogo entre uma mãe coruja, desejosa de proteger seus filhos, e uma cascavel, que levada a erro os devorará.

Os filhos da Coruja

A Camadre Coruja encontrou certo dia
 O compadre Jaciã.

Entre o dois existia uma vaga amizade,
 Porque a Coruja ^{um filho,} ~~era~~ enchendo de vaidade,
 Levava ~~um filho~~ a pin
~~depois de muito suspirar.~~

Ai velho, gritou logo:
 — "Oh! meu bello compadre!
 Que magnificença esta! Tão fabroso e gentil!
 Que optimos cores!
 Que vestros tão forte e forte de immensa estaga
 A terra oscura e est,
 Que a noite ocorrenta os bichos inferiores?
 Apreta que fareja alguma festa."
 — "Não."
 Você é sapo, camadre?
 Disse, ^{estremado} ~~estremado~~ uma raga, o compadre Jaciã.
 "Aquella lá por cima ha umido que anda ossoas.
 Uma secca geral. É' pairar que o Nordeste.
 Não ha coisa comivel,
 E eu tenho — você sabe — o appetite terrivel.
 Sendo a estagã impata
 Quando um frouzendo o ar caça que proctre,
 A gente vai caçar a mata."
 "Ota a mata? Pô! meu Jaciã! Não me dá umido."
 Eu moro aqui assim por setas bandos. Tanto
 Os trapuzes me mata ... e não, longa de mim ...
 Não m'ó comua, poutor. Você combece-o? Não?
 É' facil combece. Por setas arredores
 Não ha outros assim.
 São popeminos,
 Sintos como uns amores.
 É' um ovo de pau que eu moro, um adorado.

Mãe mi'ra como, valeu?"

— "Valeu, comadre. É autêntico?"

Pôe eu em lá sajar de comer - vêe os meusinos?"

Vôê sabe que eu vou.

Famo sempre."

"Está bem, mas sempre de, de jantar."

— "Lindo, hein?"

— "De encantar. Mas Deus! de osse vive!"

É' num oco de pau, mãe sei se disse."

— "Fize."

Pode setar decaçada.

Até mais logo. Adeus!"

— "Lui, senhor. Paxe bem. De lembranças aos seus."

O Grande foi a mata. É o primeiro vivente

que por lá se encontrou

Foram tres animas miudinhos, felados,

feitos como os peccados.

Tros hehâroos repallantes.

Motem, fumeiro, e bico agudo,

Paria, explicação, ~~matem~~ e traicinhon,

foz um jada, os todos.

Womem que me occutate

Ênd vôê que tua alma é fragumira e feia;

Tua imagina, vândo, um ficticio aonde está

Entre a belloga della e a fealdade atheria;

Que em vôê tentas deoer a nostra que te seja

Ê buens transformar tua vicia em virtudes:

~~mas~~ tens te illases!

Ê que te expões!

— Tu és sempre coruja

Ê os outros homens são favoritos.

J. Galvão

5 Setembro 1923

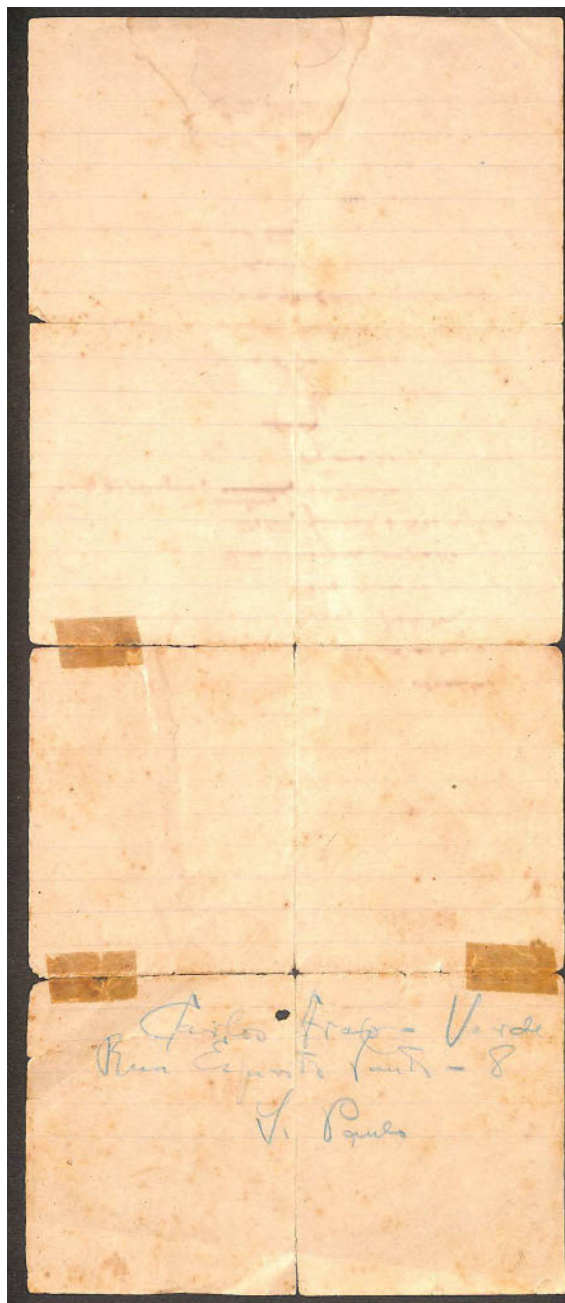


Figura 1 – Reprodução do manuscrito de “Os filhos da coruja”, documento composto de duas páginas (a terceira imagem corresponde ao verso da página 2). O documento se encontra no Fundo Graciliano Ramos do Arquivo do IEB/USP, código de referência GR-MT-04

LA FONTAINE À BRASILEIRA

Com “Os filhos da coruja”, Graciliano estabelece diálogo vivo com as tradições europeias do gênero fábula, mediante o gesto de recontar uma narrativa recolhida pelo celebrado escritor francês La Fontaine, intitulada “A águia e o mocho” (“L’aigle et le hibou”). No texto, as aves decidem pôr fim à guerra suja que travavam e se comprometem a não mais devorar os filhotes uma da outra. Para evitar descumprir o prometido, a águia pede que a coruja lhe descreva suas crias, pois, se as encontrasse em sua caçada, iria poupá-las. A mãe coruja faz uma descrição idealizada de seus filhos, que se destacariam pela beleza, penugem vistosa e voz doce. A águia, ao se deparar com bichos medonhos, de penas pardas e gritos assustadores, come-os. Ao fim, a coruja escuta de um amigo: “Tu pintaste um retrato que não corresponde, de fato, a filhotes de mocho; assim, não atribuas culpas a outrem. Se as há, são tuas!” (LA FONTAINE, 1989, p. 342).

No Brasil, o texto teria originado a expressão “mãe coruja”, em referência ao caráter superprotetor da figura materna. Por aqui, ainda, essa fábula já havia ganhado suas próprias versões nas penas de Justiniano José da Rocha, em *Coleção de fábulas imitadas de Esopo e de La Fontaine* (1875), e de Monteiro Lobato, em *Fábulas de Narizinho* (1921) e, depois, tão somente *Fábulas* (1922). As propostas de ambos os autores apresentam um encaminhamento narrativo similar ao texto de La Fontaine, com algumas particularidades que também os aproximam. Justiniano José da Rocha nomeia seu texto como “A coruja e seus filhos”, especifica que são apenas dois filhotes e apresenta a moralidade em termos gerais, sem culpabilizar diretamente a coruja: “A ternura materna não vê as imperfeições dos filhos, e substitui-lhes belezas e graças que lhes negara a natureza” (ROCHA, 1875). Na versão de Lobato, cujo título “A coruja e a águia” inverte a ordem dos animais em relação ao original francês, ele detalha que são três corujinhas feias devoradas pela águia, bem como tece considerações mais amplas sobre a paternidade e o olhar parcial em relação à prole: “Para retrato de filho ninguém acredite em pintor pai. Lá diz o ditado: quem o feio ama bonito lhe parece” (LOBATO, 1921).

A partir da oitava edição de *Fábulas*, publicada em 1943, Lobato promoveu mudanças na obra de modo a nela incluir as personagens do Sítio do Picapau Amarelo. Com essa reformulação, Dona Benta passa a ocupar o posto de narradora das histórias, enquanto outras figuras (Narizinho, Pedrinho, Emília, Visconde de Sabugosa e Tia Nastácia) tecem comentários sobre elas. No caso de “A coruja e a águia”, Narizinho avalia que tal narrativa se destacava como a rainha do gênero fábula. “Nada mais verdadeiro. Para os pais os filhos são sempre uma beleza, nem que sejam feios como os filhos da coruja” (LOBATO, 1960, p. 16). Dona Benta amplia o escopo da moralidade do texto para a própria produção artística: “Os escritores acham ótimas todas as coisas que escrevem, por piores que sejam. Quando um pintor pinta um quadro, para ele o quadro é sempre bonitinho. Tudo quanto nós fazemos é ‘filho de coruja’” (LOBATO, 1960, p. 16).

FÁBULA GRACILIANA E SEUS DESDOBRAMENTOS

Graciliano divide *Os filhos da coruja* em quatro blocos: no primeiro e no terceiro (cada um com, respectivamente, seis e oito versos), temos um narrador em terceira pessoa que narra e descreve; no segundo, mais longo (40 versos no total), toma lugar o diálogo entre a coruja e o gavião; no último (com dez versos), expõe-se a moral da história. Nessa parte, a frase “Homem que me escutaste”, ao evocar não uma criança, apela para a maturidade dos leitores ao mesmo tempo que vincula de modo explícito a história à tradição oral.

À moda de La Fontaine, produz um poema fabular de métrica variada, com esquemas de rimas também oscilantes, no qual se observa uma profusão de *enjambements*. Em termos estruturais, o poema apresenta recuos e alinhamentos irregulares, ora à direita, ora à esquerda, com os versos indo até quase o limite de ambos os lados da tira de papel em que foram manuscritos. Além de sinalizar oposições, tal expediente faz com o que nosso olhar oscile entre as extremidades da página, levando a uma leitura de ritmo mais sincopado, aparentemente dissonante, cujo andamento pode se acelerar ou se retardar.

Percebe-se que, quer quanto à forma, quer quanto ao conteúdo, Graciliano mantém o caráter fabular do texto, com destaque para a presença de animais antropomorfizados, narrativa curta, condensada, versos irregulares, apelo à oralidade e, ao fim, emprego do epítio. Por outro lado, fugindo daquilo que era comum, não utiliza os nomes dos protagonistas no título, mas tão somente se refere às vítimas da ação funesta, as quais são especificadas por sua filiação, e confere um tom local, abasileirado, à narrativa, com destaque para menções ao Nordeste e à seca. Num crescente, ao final, a moralidade destoa por completo das versões anteriores. Deixa-se de lado a figura da “mãe coruja” e prioriza-se uma lição de vida voltada a todos aqueles que mentem para si mesmos, iludem-se e transformam vícios em virtudes. O narrador destila a ideia de que todos temos de olhar criticamente para nossos próprios defeitos, nos libertarmos da falsa proteção das asas maternas, pois caso contrário seremos presas fáceis (indefesos filhotes de coruja) diante de outros homens (gaviões com seus bicos e garras). Portanto, transmite um ensinamento que visa a promover, sobretudo, conscientização e autonomia: no mundo não caberiam idealizações, e o gavião, sempre à espreita, determinaria a necessidade de maior atenção, desconfiança e cuidado em nossas ações. Faz lembrar os versos de João Cabral de Melo Neto, em poema no qual este tematiza a “poesia do menos” de Graciliano Ramos:

Falo somente por quem falo:
por quem existe nesses climas
condicionados pelo sol,
pelo gavião e outras rapinas.
(MELO NETO, 1994, p. 311-312).

Se a imagem do gavião sempre de tocaia é mobilizada pelo poeta de *Morte e vida severina* para tratar da literatura empenhada e altamente elaborada de

Graciliano, a coruja tem um papel-chave numa das obras mais aclamadas do escritor alagoano. Em *S. Bernardo* (1934), o pio dessa ave aninhada na torre da igreja aparece como elemento desencadeador do processo narrativo feito em primeira pessoa por Paulo Honório, protagonista amargurado e derrotado, depois da morte da esposa. Ele considera a ave amaldiçoada, portadora de desgraças (RAMOS, 1934, p. 180)⁸. Por outro lado, tendo em vista a simbologia de sabedoria colada ao animal, a coruja, com seu olhar de espectadora noturna, mais próxima ao chão (o contrário da perspectiva aquilina do gavião que, do alto, abrange o panorama completo à luz do dia), seria capaz de enxergar através da noite e, assim, proporcionar conhecimento, algo que o personagem busca ao se aventurar sozinho no gesto de escrever sua própria história.

Se *S. Bernardo* encena o ato da escrita, a contraparte desse processo, ou seja, a leitura, toma corpo em *Infância* (1945), livro memorialístico em que Graciliano, de mãos dadas com a ficção, rememora fragmentos de seus primeiros anos. Nessa obra acompanhamos o traumático embate do menino-coruja com a palavra impressa e a procura dele por seu próprio caminho como leitor, em meio a toda sorte de rapinas – familiares, escolares, religiosas etc. No caminhar do infante pelo mundo das letras, fábulas lhe são apresentadas nas páginas dos livros didáticos de autoria de Abílio César Borges, mais conhecido como barão de Macaúbas⁹. O futuro romancista relembra a história de uma criança vadia que, no caminho para a escola, atrasava-se a conversar com passarinhos, e recebia deles “opiniões sisudas e bons conselhos”, com a finalidade de orientar o “vagabundo no caminho do dever” (RAMOS, 1952, p. 115). Entre os casos envolvendo seres irracionais e bem falantes, rememora também a narrativa de uma moscazinha “que morava na parede de uma chaminé e voava à toa, desobedecendo às ordens maternas. Tanto voou que afinal caiu no fogo” (RAMOS, 1952, p. 115). Recorda-se ainda de um apólogo no qual um sujeito perseguido se escondia dentro de uma caverna. Para ajudá-lo, uma “aranha providencial veio estender fios à entrada do refúgio”, permitindo que o fugitivo escapasse, pois os homens no seu encaço julgavam que, “se ele estivesse ali, teria desmanchado a teia” (RAMOS, 1952, p. 117).

Diante de tais textos, o menino não julgava desarrazoado os animais falarem, se entenderem, brigarem, narrarem suas aventuras curiosas, em interação ou não com as pessoas. Imagina, por exemplo, que os sapos do açude próximo a sua casa constituíam uma sociedade em que “os fracos se queixavam, e os sapos fortes gritavam mandando” (RAMOS, 1952, p. 116): sapos negociantes, sapos vaqueiros, sapos padres, sapos policiais etc., enfim, sapos equivalentes às figuras com as

8 Tais atributos depreciativos associados à ave já haviam tomado corpo em um soneto publicado por Graciliano, com o pseudônimo Soeiro Lobato (1911), na revista *O Malho*, em 10 de junho de 1911. “Ei-la sempre a gritar numa voz que assemelha/ O agoureiro rumor de um rasgar de mortalha”. Depois ainda a rotularia como “a predileta filha da treva”.

9 Médico e educador baiano (1824-1891). No século XIX, teve papel de destaque na produção de livros de leitura que marcaram a história do material didático produzido no Brasil. Utilizadas depois de findos os estudos da cartilha, tais obras obtiveram enorme sucesso, confirmado por sucessivas reedições (SILVA, 2004, p. 59).

quais convivia, admitindo que seu mundo exíguo podia alargar-se um pouco, “enfeitar-se de sonhos e caraminholas” (RAMOS, 1952, p. 116). O que o narrador adulto ao revisitar-se pequeno não podia admitir era o tom professoral e pedante das narrativas, escritas na arremesada “linguagem de doutores”. Julgava o barão de Macaúbas perverso, desconectado de pássaros, insetos e crianças. Se ele nutria o intuito de elevar tais viventes ao “nível dos professores”, na verdade acabava por diminuí-los, embrutecê-los.

Tanto que aos 9 anos, quase analfabeto, Graciliano era apontado como “bruto em demasia” (RAMOS, 1952, p. 185). Mesmo após percorrer três volumes da cartilha do barão de Macaúbas, uma seleta, passar por diferentes professores e escolas, tem de recorrer a uma prima para dar continuidade à leitura de uma obra cuja decifração teve início com a ajuda de seu pai. Sentia-se ainda impossibilitado de, por si mesmo, compreender palavras difíceis, sobretudo na ordem em que elas se juntavam nas páginas. A prima o debela dessa convicção castradora, apresentando-lhe, como contraponto, os astrônomos: se eles liam o céu tão distante, por que o primo não conseguiria adivinhar a página aberta diante de seus olhos, já que conhecia as letras e sabia reuni-las para formar palavras? Frente a esse paralelo, o menino-coruja sente-se encorajado a se aventurar por conta própria pelo universo letrado. E seguiu adiante por anos a fio. Preso à terra, não desvendaria os segredos do céu, mas se sensibilizaria com narrativas tristes.

Há, portanto, nesse percurso o esboço lírico de uma pedagogia da autonomia atrelada aos atos de ler, de escrever e de viver, cujas matrizes já ganhavam forma nos anos 1920 em *Os filhos da coruja*. Ou seja, antes de seus romances, antes de seus livros de memória, dirigindo-se a um público restrito, Graciliano já procurava incutir a necessidade de uma ação libertadora fundada no juízo crítico em relação ao universo violento e excludente a seu redor. Aveso a dogmatismos, valendo-se de uma moral não moralista, sinaliza a necessidade de despir-se da vaidade e de problematizar certezas e incertezas, visando à tomada de consciência daquilo que precisaria ser superado. Mas isso só seria possível se os oprimidos se assumissem como corujas num mundo repleto de gaviões. E, enquanto tais, reconhecessem suas mazelas e lutassem pela própria liberdade, visto que, conforme bem ensina Paulo Freire (1996, p. 107), ninguém pode ser considerado sujeito da autonomia de ninguém. Portanto, às pequenas corujas, despojadas de ilusões, só restaria serem elas mesmas e levantarem seu voo ao cair do crepúsculo.

TRANSCRIÇÃO DO TEXTO

Os filhos da coruja

A comadre Coruja encontrou certo dia
O compadre Gavião.
Entre os dois existia uma vaga amizade,

Porque a Coruja um filho, inchando de vaidade,
Levara à pia
Daqule bicho fanfarrão.

Ao vê-lo, gritou logo:

— “Oh! meu belo compadre!
Que magnífico está! Tão garboso e gentil!
Que ótimas cores!
Que motivo tão forte o traz do imenso espaço
À terra escura e vil,
Onde a sorte acorrenta os bichos inferiores?
Aposto que fareja alguma festa.”

— “Não.

Vou à caça, comadre”,
Disse, estirando uma asa, o compadre Gavião.
“Aquilo lá por cima há muito que anda escasso.
Uma seca geral. É pior que o Nordeste.

Não há coisa comível,
E eu tenho — você sabe — o apetite terrível.
Sendo a estação ingrata
E não nos fornecendo o ar caça que preste,
A gente vai caçar à mata.”

— “Vai à mata? Oh! meu Deus! Isto me dá cuidado.
Eu moro aqui assim por estas bandas. Tenho
Os rapazes em casa... e sós, longe de mim...
Não mos coma, senhor. Você conhece-os? Não?
É fácil conhecer. Por estes arredores

Não há outros assim.
São pequeninos,
Lindos como uns amores.
É num oco de pau que eu moro, meu adorado.
Não mos coma, valeu?”

— “Valeu, comadre. E então?
Pois eu sou lá capaz de comer-lhe os meninos?
Você sabe que eu venho
Como amigo.”

— “Está bem, meu compadre, obrigada.”
— “Lindos, hein?”
— “De encantar. Meu Deus! Se você visse!
É num oco de pau, não sei se disse.”

— “Disse.
Pode estar descansada.
Até mais logo. Adeus.”

— “Sim, senhor. Passe bem. Dê lembranças aos seus.”

O Gavião foi à mata. E os primeiros viventes
Que por lá encontrou
Foram três animais miudinhos, pelados,
Feios como os pecados.
Três bicharocos repelentes.
Meteu, faminto, o bico agudo,
Feriu, espicaçou, matou, estracinhou,
Fez em pedaços tudo.

Homem que me escutaste
E não vês que tua alma é pequenina e feia;
Que imaginas, vaidoso, um fictício contraste
Entre a beleza dela e a fealdade alheia;
Que em vão tentas dourar a nódoa que te suja
E buscas transformar teus vícios em virtudes:
Como te iludes!
A que te expões!
— Tu és sempre coruja
E os outros homens são gaviões.

J. Calisto
5 – Setembro – 1923¹⁰

¹⁰ A transcrição seguiu de modo estrito a pontuação empregada pelo autor. O recuo e o alinhamento dos versos procuram respeitar as escolhas de Graciliano Ramos de acordo com o manuscrito original (Acervo: Arquivo IEB/USP).

SOBRE O AUTOR

THIAGO MIO SALLA é professor da Escola de Comunicações e Artes da Universidade de São Paulo (ECA/USP) e autor, entre outros, de *Graciliano Ramos e a Cultura política: mediação editorial e construção do sentido* (Edusp, Fapesp), obra finalista do Jabuti e vencedora do Prêmio ABEU 2017 da Associação Brasileira das Editoras Universitárias na categoria Ciências Sociais e da Expressão.

thiagosalla@usp.br

<https://orcid.org/0000-0001-5009-5157>

REFERÊNCIAS

- CARROLL, Lewis. *Alice: aventuras de Alice no país das maravilhas e através do espelho*. 2 ed. Edição comentada e ilustrada; ilustrações originais de John Tenniel. Rio de Janeiro: Zahar, 2013 (Clássicos Zahar).
- FREIRE, Paulo. *Pedagogia da autonomia: saberes necessários à prática educativa*. São Paulo: Paz e Terra, 1996 (Coleção Leitura).
- HOFFMANN, Heinrich. *João Felpudo ou histórias divertidas com desenhos cômicos*. Tradução e apresentação Claudia Cavalcanti. São Paulo: Iluminuras, 2011.
- J. N. Os filhos da coruja. *Fon Fon*, Rio de Janeiro, n. 14, 7 de abril de 1923, p. 14.
- LA FONTAINE. *Fábulas de La Fontaine*. Trad. Milton Amado e Eugênio Amado. Belo Horizonte: Itatiaia, 1989, p. 342 (Grandes Obras da Cultura Universal; II).
- LIMA, Valdemar de Souza. *Graciliano Ramos em Palmeira dos Índios*. Maceió: Imprensa Oficial Graciliano Ramos, 2013.
- LOBATO, Monteiro. *Fábulas de Narizinho*. São Paulo: Monteiro Lobato & Cia., 1921.
- LOBATO, Monteiro. *Fábulas*. 18. ed. São Paulo: Brasiliense, 1960.
- LOBATO, Soeiro [Graciliano Ramos]. A coruja. *O Malho*, Rio de Janeiro, n. 456, 10 de junho de 1911, p. 37.
- MELO NETO, João Cabral. Graciliano Ramos. In: MELO NETO, João Cabral. *Obras completas*. Org. de Marly de Oliveira, com assistência do autor. Rio de Janeiro: Nova Aguilar, 1994.
- RAMOS, Graciliano. *S. Bernardo*. Rio de Janeiro: Ariel, 1934.
- RAMOS, Graciliano. *Os filhos da coruja*. Organização de Thiago Mio Salla. Pinturas de Gustavo Magalhães. São Paulo: Todavia, 2024 (Coleção Graciliano Ramos).
- ROCHA, Justiniano José da. *Coleção de fábulas imitadas de Esopo e de La Fontaine*. Rio de Janeiro: Nicoláo-Alves, 1875.
- SILVA, Márcia Cabral da. *Infância, de Graciliano Ramos: uma história da formação do leitor no Brasil*. Tese (Doutorado em Teoria e História Literária). Universidade Estadual de Campinas, 2004.

CHICO BUARQUE

ANOS DE CHUMBO

E OUTROS CONTOS



RESENHAS • BOOK REVIEWS)

COMPANHIA DAS LETRAS

Um passeio pelo espírito da época

[*A walk through the spirit of time*

Juliane Vargas Welter¹

[BUARQUE, Chico. *Anos de chumbo e outros contos*. São Paulo: Companhia das Letras, 2021. 168 p.

RESUMO • Trata-se de resenha a respeito da coletânea de contos *Anos de chumbo e outros contos* (2021), de Chico Buarque. Cantor, compositor e ficcionista, ganhador do Prêmio Camões pelo conjunto de sua obra (2019), o autor estreia no gênero textual curto. Se o título do conjunto remete a nosso passado traumático, a tessitura narrativa acaba por revelar sobretudo sua contemporaneidade. • **PALAVRAS-CHAVE** • Chico Buarque; conto; literatura brasileira

contemporânea. • **ABSTRACT** • This is the literary review of Chico Buarque's collected short stories *Anos de chumbo e outros contos* (2021). Singer, song writer and writer, winner of Camões Prize for his overall work (2019), he starts in short textual genre. If the title of this work refers to our traumatic past, the narrative fabric reveals specially its contemporary traces. • **KEYWORDS** • Chico Buarque; short stories; Brazilian contemporary literature.

Recebido em 7 de março de 2024

Aprovado em 11 de março de 2024

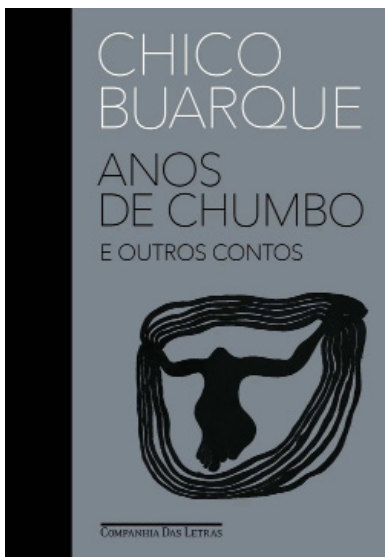
WELTER, Juliane Vargas. Um passeio pelo espírito da época. *Rev. Inst. Estud. Bras.* (São Paulo), n. 88, 2024, e10686.



Seção: Resenha

DOI: 10.11606/2316901X.n88.2024.e10686

¹ Universidade Federal do Rio Grande do Norte (UFRN, Natal, RN, Brasil).



Em resenha clássica sobre *Estorvo* (1991), romance de estreia de Chico Buarque, Roberto Schwarz (1999, p. 181) avalia: essa “disposição absurda de continuar igual em circunstâncias impossíveis é a forte metáfora inventada para o Brasil contemporâneo, cujo livro [Chico Buarque] talvez tenha escrito”. O crítico vai além e chega a se referir ao atônito protagonista como, talvez, um “veterano de 68” (SCHWARZ, 1999, p. 180). A análise tem longo alcance, haja vista a produção romanesca subsequente do escritor, que trouxe à tona, entre outras questões, as peculiaridades da chamada Nova República (1988-...)². Mas, se o confuso personagem de *Estorvo* poderia ser visto como um sobrevivente dos anos 1960, o que dizer de uma seleção de contos que tem como título *Anos de chumbo e outros contos*?

Ainda que o título crie certa expectativa no leitor, não estamos diante de um livro sobre a ditadura militar brasileira. Mesmo o conto homônimo não é um texto que assume perspectiva comum sobre o regime. E essa escolha fora do esperado para representar nossa história recente cria certa sombra em todos os contos: a representação é incomum, entretanto as cenas retratadas são de um cotidiano que em uma crescente nos leva a seu oposto. E esse me parece ser o grande mérito da escrita buarquiana.

Assim, se há banalidade nos enredos, um casal isolado no sítio, uma obsessão por Clarice Lispector, um encontro com Neruda em sonhos, ou mesmo encontros fortuitos com uma moradora de rua, o que chama atenção, nos pontos altos do conjunto, é certo desconforto. Mas o mal-estar não está nos personagens ou no narrador, ele está na aparente normalidade com a qual aqueles sujeitos lidam com as situações. Cabe dizer que a força da narrativa também se faz no majoritário uso da primeira pessoa,

2 Para outros detalhes, ver: Welter (2017).

o que intensifica o descompasso entre o que se narra e o que lemos. Junto a isso, uma miríade de personagens pouco louváveis com um universo que abarca desde o tio que mantém relações sexuais com a sobrinha adolescente até o adolescente com sequelas da poliomielite que coloca fogo na própria casa assassinando seus pais – não por menos, dois jovens narradores –, passando pelo “grande artista” vingativo, entre uma gama de sujeitos que não primam pela confiabilidade e/ou pelo bom-mocismo.

O conto que abre a coletânea, “Meu tio”, tem como enredo um passeio tio-sobrinha que envolve praia e uma “suíte Premium do motel Dunas” (p. 20) depois. Se há algo de bastante indigesto já no resumo do conto, isso é acentuado tanto a partir da construção dos personagens quanto da estrutura. De um lado, o tio, alguém detentor de certo poderio dado pelo dinheiro, o que vem acompanhado da postura autoritária e de uma masculinidade exacerbada. Isso significa dizer que seu comportamento é assinalado pela falta de limites, sejam de educação, éticos ou mesmo do comportamento esperado em sociedade: corrida de carro na avenida, quase atropelamentos por pura diversão, estacionamento em local proibido, grosserias com vendedores e, é claro, sexo com a sobrinha. Tudo bancado pela certeza de nenhum ônus. Estamos em frente a um indivíduo dominante e confiante que reina pelo poder do dinheiro e da violência. Claro que esse reinado é uma posição diante do outro que se dá a partir da condição de classe, mas não estamos falando aqui de uma aristocracia carioca (decadente) ou mesmo de certa burguesia moderna com fachada de civilizada, pelo contrário: estamos falando de uma posição social assinalada pela ilegalidade sugerida ao longo das muitas menções às notas de cem reais carregadas e distribuídas pelo tio – dinheiro da milícia? Se não há uma resposta direta, a distribuição de maços de dinheiro a trabalhadores da construção em bairro suburbano parece dar pistas que corroboram essa possibilidade.

Contudo, é sob o ponto de vista narrativo que a violência se cristaliza: quem narra é a sobrinha, ou seja, é a partir daquela que é vítima que temos acesso a todas essas informações. “Quando saí do mar ele disse que sentiu vontade de comer o meu rabinho” (p. 16) ou “Sem tirar os óculos escuros, comeu meu rabinho me mordendo a cabeça” (p. 21), ela relata. O que chama a atenção, junto ao uso *afetivo* do diminutivo, que marca certa infantilidade, é a normalidade do que é contado. Há uma cotidianidade no abuso, feito com cumplicidade da família, pois “só me faltava essa de engravidar, pois meu tio era casado e não ia querer encrenca com a esposa” (p. 22), fala “mamãe”; ou ainda, “Segundo meu papai, eu faria um belo de um favor ao meu tio se o livrasse daquela piranha” (p. 23). Ao mesmo tempo que há abuso, conivência – com a família funcionando como um cafetão da menina –, há o dado das escolhas lexicais “rabinho”, “papai”, “mamãe”; que idade tem essa menina? Importante marcar que ainda que seja em primeira pessoa não há reflexões da narradora, nós não conhecemos a personagem de fato, apenas sabemos o que acontece no passeio, assumindo ela quase uma posição de terceira pessoa sobre si mesma. Esse afastamento corrobora a normalização da situação, criando um efeito de sentido de absurdo e de uma violência extrema que cabem apenas aos olhos daqueles que leem. E esse é o grande mérito do conto e um dos pontos mais altos do conjunto. E essa desmesura está, é claro, tanto na relação tio-sobrinha quanto no comportamento desse personagem, espécie de protótipo de certa masculinidade.

Se o primeiro conto nos incomoda, o segundo, “O passaporte”, nos dá um respiro aparente: um “grande artista” perde o passaporte no aeroporto minutos antes do seu embarque para Paris. Como se trata de narrador em terceira pessoa, com alguma mudança de foco narrativo, poderemos acompanhar parcialmente o outro lado da história: enquanto um se dava conta do que havia perdido, “não podia adivinhar que naquele instante” (p. 27) outro passageiro, por pura antipatia e ocasionalidade, colocara seu documento no lixo deliberadamente. Encontrado o passaporte, a viagem transcorrerá aparentemente sem maiores problemas, até a chegada ao destino.

Sabemos assim que houve uma escolha racional daquele que planeja a perda do voo do “grande artista”, em um lampejo de mau-caratismo por simples antipatia. Esse universo de personagens canalhas, para usar termo repetido à exaustão no conto, é bem buarquiano: há uma gama de personagens pouco louváveis nos seus romances, sejam eles protagonistas ou secundários³, e na sua coletânea de contos não é diferente. O próprio uso do “grande artista” é assinalado por certa ironia: viajando sozinho, não é importunado por fãs em nenhum momento. Concomitantemente, há certa melancolia e decadência na sua descrição, “o grande artista se olhou no espelho bem no momento em que estava envelhecendo” (p. 30), ou, ainda, “o grande artista se olhou no espelho bem no momento em que se transformava ele próprio num canalha” (p. 36). Se o uso do espelho remete ao duplo da própria imagem – a que ele vê e a que o outro enxerga, o que reforça a sua crise identitária –, o reconhecimento de si mesmo como um canalha dá o tom da vingança em curso: rasga o passaporte daquele que, pensa ele, era seu algoz. A reviravolta se dará na descoberta do engano, pois aqueles vistos como responsáveis eram na verdade grandes admiradores seus. O *grand finale* se dará na revelação gratuita e abusada do verdadeiro carrasco: “da próxima vez eu tacho fogo” (p. 46), diz o responsável pelo acontecido desembarcando despreocupadamente em Paris. Há um toque de humor na banalidade, mas também certa construção de um ambiente execrável e infantil, no sentido da falta de controle de impulsos quase instintivos, como se certa ordem civilizada não regesse aquele espaço. Ou, melhor, até há uma ordem, mas ela também é quebrada, e na banalidade.

É possível pensar ainda em certo índice de autorreferencialidade tendo em vista a longa carreira de Chico Buarque. Ainda que pareça impensável falarmos de forma irônica em “grande artista” aos nos referenciarmos a ele, é possível articular esse lugar solitário de fim de carreira entre o olhar bem-humorado e debochado de quem o estetiza.

O terceiro conto, “Os primos de Campos”, retoma o tom do primeiro, com certa carioquice contemporânea dada não só pelo cenário, mas também, e agora de forma explícita, pela presença da milícia. O mote narrativo são as visitas semestrais dos primos, o “caçula” e o “mais velho”, que vêm passar as férias no Rio de Janeiro, onde encontram a tia e os primos, o “mais velho”, hábil jogador de futebol de areia sempre

3 No romance *Estorvo* (BUARQUE, 1991), marcado pelo atordoamento do protagonista, esse movimento se dá também pelo choque com um universo degradado, composto de sujeitos degradados; Benjamim, protagonista de romance homônimo (BUARQUE, 1995), é um sujeito apatetado mas também, e por isso mesmo, marcado por uma delação na ditadura militar; já Eulálio, de *Leite derramado* (BUARQUE, 2009), é um aristocrata decadente, assinalado pela desfaçatez de classe, condição dada tanto pela classe quanto pela quase morte – acamado em um hospital, já idoso, relembra a história da família.

hostil à figura dos primos de Campos; e o “caçula”, narrador da história, marcado pela enurese nervosa e memória não confiável: “Não é a primeira vez que apago da memória um acontecimento extraordinário” (p. 60). Do lado de lá, a não presença da mãe, do lado de cá a não presença do pai – no desenrolar da narrativa a revelação da fuga dos cunhados em conjunto.

Mas a trivialidade vai dando lugar a um crescente de tensão, gatilho dado a partir da prisão dos primos em uma brincadeira: enquanto o primo caçula do Rio de Janeiro toma uns sopapos e é liberado, os primos de Campos, segundo o narrador, “ficaram nus e apanharam com barras de ferro na sola dos pés, mas não sei explicar por que não foram soltos comigo” (p. 57). Eles serão soltos com ajuda do delegado amigo da tia, o que dá o índice de certas relações que vão se configurando, ou melhor, se explicitando. Junto a isso, a ojeriza do irmão mais velho pelos primos de Campos fica evidenciada na saída de casa deste a partir da chegada em definitivo do primo mais velho: assassinado o caçula pela milícia de Campos em uma chacina, irá se refugiar na casa dos parentes cariocas. Esses acontecimentos vão sendo revelados de forma aparentemente banal, entrecortados com uma outra enurese do narrador, o que dá indícios de uma angústia não revelada – ou mesmo não compreendida.

A partir do assassinato, outras pistas do mote narrativo vão se configurando: “Ele retira do envelope uma foto, que ato contínuo tenta esconder, mal me dando tempo de ver a cara do caçula, pequenino ainda, no colo de uma escurinha que a princípio tomo por uma babá” (p. 62). Cabem duas sinalizações aqui, pelo menos: a linguagem erudita daquele que narra, havendo algo de metalinguagem na construção narrativa, haja vista que o narrador, em função de seus lapsos de memória, começa a escrever para lembrar – tudo isso influenciado pela namorada, que quer estudar letras e jornalismo e namora ele e um professor de história ligado aos movimentos sociais; o uso do termo “escurinha”, que marca esse preconceito bem brasileiro, entre o velado, o não uso da palavra “negro”, entendida como depreciativa por aquele que diz, e o escrachado, ao usar um “atenuante”, revela a magnitude do seu racismo. A questão racial adentra a história e ganha até certo ar cômico: “O que de fato me surpreendia num primeiro momento, sempre que eles chegavam para as férias, era vê-los um pouco mais morenos do que eu os recordava” (p. 63). Ou seja, há um lugar de ingenuidade do narrador no meio de uma tensão que parece evidente a todos, “Mas é lógico que são afrodescendentes, segundo minha namorada, que já publicou no jornal do grêmio estudantil um artigo sobre a negritude” (p. 63). Ou seja, a racialidade só não é evidente para ele. Cabe ressaltar também a marcação da nomenclatura usada pela namorada, futura estudante de humanas, com o uso do “afrodescendente”, marcando a sua posição ideológica em relação aos outros personagens. Mas aqui não há qualquer louvor à personagem em si na construção narrativa, há algo de farsesco também nessa composição – meio militante, meio poliamor.

Esse universo em degradação, das relações familiares, das relações sociais, causa um desconforto, mais uma vez, para retomar o conto primeiro, não diretamente naquele que narra, e sim naquele que lê: a milícia, o racismo, a violência. E, mais uma vez, é mérito daquele que compõe. Uma cartada final, dada no último período do texto, aponta para o alcance simbólico das violências: se o narrador se lembra vagamente de uma Copa do Mundo como memória mais tenra da infância, no

desfecho do conto, ao decidir ir embora da casa – de uma casa tomada pela milícia a partir do irmão e do delegado amante de sua mãe – com o primo para a Colômbia (reencontrar o pai), repara “No asfalto da rua, olhando bem, dá para vislumbrar os vestígios de uma superbandeira do Brasil” (p. 72). Não há como passarmos ilesos a uma bandeira do Brasil desde 2013. Assim, a partir da imagem que finaliza o conto somos remetidos àquele microcosmo familiar como um microcosmo do próprio Rio de Janeiro e, em larga escala, do país.

Já “Cida”, um dos contos mais enxutos da coletânea, nos apresenta uma moradora de rua homônima que se torna próxima do narrador, um homem do qual não temos grandes informações fora o fato de ser um morador da zona sul carioca (com toda informação precedente que possamos ter). Esse cenário carioca, com raras exceções, está sempre presente. Entre os dois se dá uma espécie de amizade, mas sempre mediada por aquele que detém o poder, o narrador, que dá os limites dessa proximidade: enquanto as histórias que ela conta servem ao seu entretenimento, há uma complacência, o que muda conforme ela se aproxima demais. Grávida, Cida conta sobre o pai da criança, Ló, um ser extraterreno que mora em Labosta. Essas descrições são dadas em tom de comédia, mas sem espezinhar, o que permite ao narrador que ele ainda seja visto como um bom sujeito por si mesmo. Com a iminência do nascimento do bebê, momento em que o narrador ainda tenta ajudá-la, segundo ele, ela desaparece, retornando anos depois com Sacha, sua filha então com cinco anos, e aqui há um rompimento definitivo: Cida garante que veio deixar-lhe a menina conforme combinado, estando ela de partida para Labosta para viver com Ló. Aturdido, o narrador termina por chamá-la de louca. Mais uma lacuna temporal, e o narrador encontra Sacha, a filha, vivendo como a mãe, ou seja, na mendicância.

Há muito de trivialidade no “relato” feito, como um caso vivido por aquele que conta, sem qualquer envolvimento afetivo ou mesmo pesaroso, configurando assim um afastamento entre aquele que narra e aquele que é narrado. E é esse afastamento o incômodo que o texto traz como efeito de sentido mais latente. Contudo, diferentemente dos contos anteriores em primeira pessoa, em que certo afastamento da narrativa sobre si mesmo acabava por criar um incômodo que intensificava o efeito da violência e seu falseamento de trivialidade, aqui estando a perspectiva naquele que não é necessariamente um antagonista, mas também não é o que sofre, a distância do problema e de sua magnitude acaba por recair também no resultado estético. Ou seja, é como se o ponto de vista do meio do caminho emperrasse o resultado final.

“Copacabana” é um dos contos mais singulares, haja vista que é atravessado pelo universo onírico daquele que narra. Assim, o simbólico se estrutura a partir das referências de uma geração: Pablo Neruda perdido na noite carioca, Ava Gardner subindo o Morro da Babilônia com o chefe do tráfico, um flerte com Romy Schneider. Mas esses sonhos, mais próximos de pesadelos, vale referenciar, são sempre marcados por certa sensação de realidade, até que o narrador, em primeira pessoa, nos lembra que “Infelizmente, não tive o prazer de conhecer...” (p. 91) ou “Infelizmente nunca estive com...” (p.95), fazendo assim com que acompanhem certo aturdimento do protagonista. Tem algo da própria falibilidade da voz narrativa, pois é aparentemente impossível crer naquilo que é narrado – em larga medida, algo que está diluído também na coletânea, a autenticidade daquele que narra, tendo em conta, por

exemplo, o narrador com problemas de memória em “Os primos de Campos” ou mesmo o narrador que rememora coisas do passado em “Cida”, questão essa que será retomada nos dois contos posteriores, como veremos. É possível dizer que o próprio exercício da metalinguagem é imprimido no universo buarquiano⁴ desde seus romances, não por acaso muitos dos protagonistas são escritores/artistas ou estão escrevendo o texto que lemos. A novidade parece posta no universo desse delírio do que é real e do que é o inconsciente trabalhando, especialmente a partir do desfecho, com um “encontro com um general de nome basco, Etchegoyen⁵ ou Etcheverría” (p. 96), já conhecido de 40 anos atrás, quando fora entrevistado “por andar com comunistas” (p. 96). Informação aparentemente gratuita, mas que se intensifica com o desfecho na imagem final, com uma pista de patinação de gelo abarrotada de pessoas olhando para um corpo morto, “acho que era o Pablo Neruda” (p. 96).

Se a sugestão da nossa ditadura está dada a partir do encontro com o general, a morte do poeta chileno também carrega o dado autoritário, já que o poeta morre dias antes do golpe chileno (1973) e há uma disputa sobre a sua real *causa mortis*, com desconfianças sobre envenenamento de terceiros⁶. Afora questões do enredo, o texto carrega uma espiralidade de tensão, de sonho em sonho, de um encontro com um Neruda desaparecido – estaria ele em um boteco tomando cachaça? –, até o encontro com seu corpo morto. Se há uma angústia própria dos sonhos ruins ao início, ao final há o apontamento para uma materialidade, na medida da realidade que o sonho simboliza.

“Para Clarice Lispector, com amor”, sexto conto da coletânea, é um texto-homenagem a partir da obsessão de um jovem poeta, I. J., pela escritora. Narrado em terceira pessoa, com alguns *insights* da biografia de Clarice – a mão queimada em um incêndio, por exemplo –, acompanhamos I. J. em sua busca pela leitura de seus escritos, o que nunca irá de fato acontecer. Muitos encontros e conversas cifradas – levando-o a ser conhecido na faculdade de letras como “o amante secreto de Clarice Lispector” (p. 112), título que ele alimenta, é claro –, mas que nunca resultarão em um reconhecimento dele como escritor. Em certo momento, os encontros cessarão por vontade dela, e em um salto temporal chegaremos a um presente narrativo solitário e obsessivo, com o protagonista com mais de 70 anos, vivendo com a mãe, terminando seus dias nas migalhas do que sobrou da fama da escritora. O salto de humor é a sua falsificação nas assinaturas de Clarice em poemas feitos por ele mesmo. Ainda que possa ser visto dentro do âmbito de autorreferencialidade – Chico e Clarice mantiveram convivência –, por isso sua ligação tão evidente com a homenagem, o conto destoa do restante do conjunto. Todavia, de alguma maneira, funciona como um alento antes dos próximos contos, que nos trarão de volta para o real.

Se no conto anterior, ainda que o narrador assumisse o distanciamento pelo uso

4 Assunto tratado especialmente em *Budapeste* (BUARQUE, 2003) e *Essa gente* (BUARQUE, 2019).

5 Cabe lembrar que o sobrenome Etchegoyen é conhecido no Exército brasileiro: Sérgio Etchegoyen é um general do Exército brasileiro, que foi ministro-chefe do Gabinete de Segurança Institucional da Presidência do Brasil no governo Michel Temer (2016-2019), seu pai, seus tios e seu avô, foram oficiais do Exército. Para outros detalhes, ver: Godoy (2014).

6 Para detalhes, ver: Poeta chileno... (2023).

da terceira pessoa, o protagonista era um poeta, ainda que malfadado, corroborando com esse universo intelectualizado explorado por Chico em suas narrativas, agora, em “O sítio”, o narrador-protagonista é um escritor de contos. Com certo ar distópico – não percamos de vista que há uma contemporaneidade prevista tanto aqui quanto em “Meu tio”: a pandemia de covid-19⁷. Acompanhamos a princípio o idílico isolamento de um escritor e uma atriz por mais de três meses em um sítio isolado na serra da Mantiqueira. Como companhia, o caseiro, coberto de marcas de varíola e sem o braço direito, e um cachorro. Se há algo de romântico e bucólico na composição, a imagem logo é recomposta pelo abandono e pela presença de urubus, primeiro comendo um tatu, depois, o corpo de uma pessoa. Essa ideia de morte presente contrasta com o envolvimento entre a personagem e o espaço, e com o envolvimento do narrador com a personagem: conforme o tempo passa, ele começa a desenvolver certo ciúme-obsessão para com ela, o que dá certa aura de suspense, como se algo terrível fosse acontecer a qualquer momento. Ao mesmo tempo, há certo humor tragicômico a partir da figura um tanto asquerosa do caseiro a partir da pele marcada, da falta do braço direito e da presença de uma prótese de braço esquerdo que ele quer usar, da ereção grotesca a partir do toque da personagem, das páginas de revista *Playboy* expostas em seu quarto.

É a partir do caseiro, único a ter contato com o mundo externo – importante lembrar que não há sinal de celular no lugar, que há uma expectativa de que “a peste estaria sob controle ainda naquele outono” (p. 126) –, que eles ficam sabendo, mas sem entender, que “não há mais covas para enterrar os mortos” (p. 144). Se os urubus e os corpos devastados, somados ao local ermo onde eles estão, compõem o universo de certo suspense, com o sumiço do caseiro (ao que tudo indica, ele morreu – teria sido morto pela “peste”?), o conto ganha em tensão, pois a iminência de algo mais trágico parece se concretizar não na morte, que ronda, mas no abandono que o narrador sofre: deixado sozinho e sem carro pela mulher naquele lugar isolado logo após a grande revelação de seu amor por ela – que, fica evidente aos leitores, se dá muito mais no campo de uma ideia fixa. Sozinho, confundido ele mesmo com um caseiro na chegada de novo casal ao lugar, o conto fecha com o total abandono do espaço por todos, como um lugar amaldiçoado. Escrito *a posteriori* pelo narrador, como um exercício metalinguístico, o conto introjeta em sua estrutura certa claustrofobia do isolamento, que não se faz ver nos personagens, por exemplo, um mérito do texto, ainda que seu final pareça abrupto.

O conto que fecha o conjunto e que dá nome ao livro, “Anos de chumbo”, poderia ser resumido como uma história acerca da ditadura militar, mas seu argumento não é usual: estamos diante de um menino adolescente, provavelmente, vítima da poliomielite – o que lhe acarreta certa paralisia na perna esquerda –, que narra, em primeira pessoa, parte de seu cotidiano familiar, com o pai capitão do exército, a mãe dona de casa e má cozinheira, o casal de amigos do pai, sendo ele major e superior

7 No primeiro conto da coletânea há algumas menções ao uso de máscaras. Ainda que não seja explorado, fica evidente certo negacionismo dos personagens centrais, haja vista que são sempre os outros que fazem uso da proteção. Somado a isso o universo degradante da violência, pensamos não ser equivocada o uso do termo negacionista como forma de ajudar a entender o personagem.

ao seu, o amigo Luís Haroldo e as brincadeiras com soldadinhos de chumbo. A trivialidade é quebrada a partir das revelações aparentemente banais que o narrador dá a respeito das relações ali estabelecidas, seja na relação do pai com ele – “Por isso 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 com o queixo na quina da mesa, fazendo jorrar sangue e me deixando uma cicatriz” (p. 157) –, seja na violência doméstica sofrida pela mãe, seja no caso extraconjugal que ela mantém com o major. É a partir desses encontros, que ocorrem na própria casa, que temos informações sobre o trabalho do capitão: “Pelo que pude depreender, meu pai lidava com prisioneiros de guerra, criminosos que tinham sangue de verdade nas mãos” (p. 160) ou, ainda, “O major explicava a minha mãe que esses delinquentes, tanto homens quanto mulheres, ficavam horas pendurados numa barra de ferro, mais ou menos como frangos no espeto. Daí meu pai ensinava a sua equipe como introduzir adequadamente objetos naquelas criaturas” (p. 162).

Funcionando como um espião na própria casa, o que delimita o seu espaço de ação – só poderia sair sozinho para a sorveteria do bairro –, mas também a sua posição lateralizada na família, o narrador se compõe sempre à espreita, com a marcação do menosprezo de todos. Se há certa ludicidade, pelas brincadeiras de soldado de chumbo, marcando assim que sujeito é esse que narra, também é a partir daí que há marcação cronológica – 1971, 1972, 1973. Na somatória, a ludicidade se mostra farsesca por fim: em uma brincadeira final, o fogo nas cabanas de faz de conta dos Sioux se alastra pela casa toda, “ainda bem que meus pais tinham adormecido, senão eu ia apanhar na certa. Passei correndo pela sala, abri a porta blindada da rua e não sei o que tinha na cabeça quando a tranquei por fora” (p. 165-166). Os bombeiros, bem, eles “chegaram tarde demais” (p. 166), em uma violência introjetada naquele que narra, mas que está emocionalmente afastado da matéria narrada.

Se a crítica de Schwarz no romance de estreia apontava para esse veterano de 1968 ou para certa capacidade de continuar igual em circunstâncias absurdas, é exatamente nos contos que remetem a essa sensação que o conjunto ganha em fôlego, e não por acaso são contos narrados em primeira pessoa. É possível dizer que parte da qualidade aqui encontrada é aquela já vista nos romances, o domínio da linguagem, altamente fluida; os períodos longos, e certa sensação abismal dada por eles; certo humor tragicômico; narradores/personagens meio apatetados e/ou pouco confiáveis, colocando em xeque a própria narrativa.

Ao mesmo tempo as máscaras protetoras em referência à covid-19, o dinheiro da milícia na paisagem carioca, a bandeira do Brasil, são tantos dos dados de contemporaneidade expostos em conjunto, como em um painel. Mesmo o conto sobre a ditadura remete a nossa atualidade, não só pelo importante dado de que o passado não passa, mas pelos jogos cifrados que são montados: um menino vítima da poliomielite, doença que teve os dados manipulados durante o regime militar⁸, mata, ainda que sem uma intencionalidade clara, queimado, um capitão do Exército. Não podemos perder de vista as simbologias aqui presentes.

Claro que há irregularidades, como espero ter deixado evidente ao longo do texto,

8 Para mais detalhes, ver: Veiga (2020).

mas o conjunto da obra mostra sua contemporaneidade e sua capacidade de captar um espírito de época – não há dúvidas de que estamos diante do Brasil do governo Bolsonaro.

SOBRE A AUTORA

JULIANE VARGAS WELTER é professora adjunta do Departamento de Letras da Universidade Federal do Rio Grande do Norte (UFRN), atuando no setor de Literatura Brasileira.

julianewelter@gmail.com

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

REFERÊNCIAS

- BUARQUE, Chico. *Estorvo*. São Paulo: Companhia das Letras, 1991.
- BUARQUE, Chico. *Benjamim*. São Paulo: Companhia das Letras, 1995.
- BUARQUE, Chico. *Budapeste*. São Paulo: Companhia das Letras, 2003.
- BUARQUE, Chico. *Essa gente*. São Paulo: Companhia das Letras, 2019.
- BUARQUE, Chico. *Leite derramado*. São Paulo: Companhia das Letras, 2009.
- GODOY, Marcelo. Uma família ligada aos levantes nos quartéis há 90 anos. Reportagem publicada pelo jornal *O Estado de S. Paulo*, 12 dez. 2014. Disponível em: <https://encr.pw/w777f>. Acesso em: 4 mar. 2024.
- POETA chileno Pablo Neruda foi envenenado, aponta estudo. 14 fev. 2023. Por O Globo e agências internacionais. Disponível em: <https://acesse.one/zbEKi>. Acesso em: 4 mar. 2024.
- SCHWARZ, Roberto. Um romance de Chico Buarque. In: SCHWARZ, Roberto. *Sequências brasileiras*. São Paulo: Companhia das Letras, 1999, p. 178-181.
- VEIGA, Edison. Como Sabin foi colaborar na erradicação da pólio no Brasil – e acabou saindo pela porta dos fundos. 10 jul. 2020. De Bled (Eslovênia) para a BBC News Brasil. Disponível em: <https://www.bbc.com/portuguese/brasil-53360353>. Acesso em: 4 mar. 2024.
- 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*, n. 66, 2017, p. 69-85. <https://doi.org/10.11606/issn.2316-901x.voi66p69-85>.

Uma gênese da literatura contemporânea para crianças e jovens: *O realismo na literatura juvenil*, de Lenice Bueno

[*A genesis of contemporary literature for children and young adults: O realismo na literatura juvenil*, by Lenice Bueno

Carlos Pires¹

[BUENO, Lenice. *O realismo na literatura juvenil: Odette de Barros Mott e a denúncia social*. São Paulo: Zouk, 2023. 300 p.

RESUMO • O texto apresenta o livro *O realismo na literatura juvenil: Odette de Barros Mott e a denúncia social*, de Lenice Bueno, atento à elaboração que a pesquisadora realiza na identificação e articulação das principais linhas de força da literatura contemporânea para crianças e jovens no Brasil. • **PALAVRAS-CHAVE** • Literatura infantojuvenil; Odette de Barros Mott; realismo. • **ABSTRACT** • The

text presents the book *O realismo na literatura juvenil: Odette de Barros Mott e a denúncia social*, by Lenice Bueno, focused on the elaboration that the researcher carries out in identifying and articulating the main constitutive lines of the contemporary Brazilian literature for children and young adults. • **KEYWORDS** • Children's and youth literature; Odette de Barros Mott; realism.

Recebido em 1º de março de 2024
Aprovado em 11 de março de 2024

PIRES, Carlos. Uma gênese da literatura contemporânea para crianças e jovens: *O realismo na literatura juvenil*, de Lenice Bueno. *Rev. Inst. Estud. Bras.* (São Paulo), n. 88, 2024, e10687.



Seção: Resenha

DOI: 10.11606/2316901X.n88.2024.e10687

1 Universidade Federal do Rio de Janeiro (UFRJ), Rio de Janeiro, RJ, Brasil).



O realismo na literatura juvenil: Odette de Barros Mott e a denúncia social elabora problemas centrais para compreender a produção para crianças e jovens contemporânea. Ao investigar Odette de Barros Mott, autora pouco conhecida até por especialistas da área, Lenice Bueno consegue estabelecer a, talvez, visão mais complexa que temos das linhas de força que constituem o campo contemporâneo da literatura para crianças e jovens no país. Suas análises se desdobram por meio das relações entre editoras, autores, instituições, leitores, escolas, leis, bibliotecas, aspectos socioculturais, econômicos e políticos, articulações internacionais desse campo e muitos outros aspectos. O livro é fruto de uma pesquisa no Arquivo do Instituto de Estudos Brasileiros da Universidade de São Paulo (IEB/

USP) realizada no Fundo Odette de Barros Mott, que resultou em uma dissertação de mestrado no programa Culturas e Identidades Brasileiras, com orientação do professor Marcos Antonio de Moraes.

Lenice Bueno começa apresentando ao leitor uma escritora que, como é destacado logo de saída, vendeu uma quantidade de livros assombrosa até considerando os padrões atuais. A investigação cuidadosa promove uma reconstrução histórica do campo (ou dos campos na verdade) que envolve(m) a literatura para crianças e jovens. A pesquisadora organizou esses diferentes planos de análise em três movimentos principais: a primeira parte, “Uma longa amizade, um final infeliz”, recupera, por meio das cartas que estão no acervo de Odette de Barros Mott no IEB, a relação entre a escritora e seu editor, Caio Graco Prado, filho do conhecido historiador marxista Caio Prado Júnior. Ainda nessa parte, procurou, também, levantar os possíveis motivos para o esquecimento de uma autora que foi muito popular. A segunda parte, “Odette de Barros Mott, a escritora”, investiga a inserção da escritora no meio editorial e reconstrói a transformação do campo por meio da curva de consagração de Odette Mott, e da caracterização do seu esquecimento nessa dinâmica. A terceira, “Análise

de obras de Odette de Barros Mott”, por fim, investiga alguns livros da autora dentro dessas chaves de leitura construídas nas duas partes anteriores.

As cartas, e outros documentos consultados, permitem que Lenice Bueno elabore, ao mesmo tempo, uma história da Editora Brasiliense e das transformações nos meios de produção e comercialização dos livros com um foco maior do final dos anos 1960 até a segunda metade da década de 1980. De saída, a pesquisadora apresenta a importância vital de Odette de Barros Mott para a saúde financeira da Brasiliense. Essa explicação, considerando aquele contexto específico, acaba por iluminar de forma ampla as transformações no meio editorial no país, pois traz para análise as alterações no campo educacional na virada da década de 1970 para a seguinte, quem são esses novos jovens leitores e as novas dinâmicas de compra e venda de livros. Esses fatos serão decisivos, como veremos, para a reconstrução histórica que a pesquisa realiza.

Considerando os documentos, geralmente em tom celebratório, que procuram estabelecer a história da Editora Brasiliense nos anos 1980, Lenice percebe que Odette Mott assume um papel bastante lateral, ou, de fato, existe um “apagamento” de alguém que teve, como dito, importância vital para a empresa. Ao recontar a história dessa relação da autora com a editora, outros personagens e instituições decisivos aparecem além de Caio Graco, o que força a mobilização de alguns planos de análise. Com consistência, a pesquisadora investiga as vendas, o prestígio, as escolas, os livros paradidáticos, as compras governamentais, os contratos de trabalho, a Coleção Jovens do Mundo Todo e outros aspectos. Esses elementos são articulados aos processos históricos dessas décadas considerando as crises econômicas, as dinâmicas políticas, as leis, as transformações comportamentais e a mudança na qualidade da produção editorial, para melhor ou para pior, dependendo do contexto específico em foco.

Um breve exemplo que o livro apresenta: a Brasiliense perde progressivamente espaço no mercado que Odette Mott disputava, como uma das principais autoras, para outras editoras² que se especializaram na elaboração de vendas casadas de livros didáticos e “paradidáticos”, gênero que em boa medida é “inventado”, ou aperfeiçoado, um pouco antes da perda de prestígio da escritora no meio literário. Lenice Bueno caracteriza a forma bastante especializada de produção e venda de livros, que tem a escola como principal mercado. Essa forma se torna dominante com o aumento de alunos que ingressam nesse momento nas escolas e desloca a Brasiliense do papel central que teve, com a Odette Mott responsável pela maior parte das vendas, para uma participação lateral nesse mercado. Isso, articulado a outros fatores, faz a editora de Caio Graco e família mudar seu foco de ação para, simplificando, os jovens universitários nos anos 1980.

O cuidado analítico da pesquisadora é visto na forma como ela, para estabelecer essa história complexa, que irá ganhar novas camadas nas partes seguintes do livro, mobilizou a mudança nos preços dos materiais e dos trabalhos que envolvem a produção editorial no período estudado. Mostrar como o preço do papel e as formas de comércio e estocagem dele e dos livros influenciaram nessa dinâmica revela a imaginação histórica que a pesquisadora mobiliza de maneira ao mesmo tempo

2 Entre outras, Ática, FTD, Ibepe, Moderna.

bastante efetiva e discreta. Um clássico da história na área, *O aparecimento do livro*, de Lucien Febvre e Henry-Jean Martin (2019), lançado no final dos anos 1950, começa justamente reconstruindo a história da produção do papel e de outros materiais que constituem os livros e as redes comerciais criadas, com as gráficas em torno, para estabelecer as dinâmicas editoriais e os contextos que cercam a produção de livros desde o final da Idade Média.

Claro que a ambição em *O realismo na literatura juvenil* é mais modesta, e o período histórico, mais recente, delimitado e acessível a essas reconstituições, mas a curva de consagração de Odette Mott e a qualidade dessa consagração, que ganha um desenho mais claro na segunda parte da pesquisa, cobram outros elementos necessários para a história recente da literatura e dos livros para crianças e jovens no Brasil. A pesquisadora, então, articula a essa rede de análise, junto com a história da autora, instituições, decisivas até hoje, que surgiram em torno do livro para crianças e jovens. A gênese do “esquecimento”, para citar aproximadamente o nome de um dos capítulos do livro, está profundamente vinculada às transformações institucionais que acontecem ao longo da década de 1970, como a pesquisadora apresenta de forma convincente.

Odette de Barros Mott, depois de já apresentada por meio das cartas com seu editor Caio Graco na primeira parte, ganha um contorno mais efetivo, dentro de uma relação mais ampla com o meio editorial, na segunda. Após mais de 100 páginas de uma análise densa da relação dela com seu editor, temos a informação de que ela nasceu em 1913 no interior de São Paulo,

[...] em uma família de classe média interiorana relativamente abastada, uma entre oito filhos com idades bem variadas, e passou boa parte de sua primeira infância mudando de cidade em cidade, à medida que o pai ascendia em sua carreira de tabelião até a conquista de um cartório no bairro de Santana, em São Paulo. (p. 97).

Conseguiu, ao que parece com a influência do pai, dirigente do PRP Partido Republicano Paulista (PRP), ter uma boa educação: cursou o primário na Escola Modelo Caetano de Campos. Quando começou de fato a se dedicar à literatura³, provavelmente depois de cuidar dos oito filhos que teve, ela estava com aproximadamente 55 anos. Em relato biográfico ela afirma, antes de virar escritora, ter feito um intenso trabalho de militância de base filiada à Juventude Operária Católica (JOC), construindo bibliotecas, alfabetizando, dando cursos, ajudando na interpretação dos direitos trabalhistas etc.

Esse espírito militante migra em alguma medida para a sua produção literária, com os pesos e contrapesos que a pesquisadora considera na sua análise. Odette Mott faz parte, segundo a boa hipótese de Lenice Bueno, de uma renovação na literatura para crianças e jovens que ficou na, digamos assim, metade do caminho em relação a outra transformação que ocorreu simultaneamente. Essa outra tinha como centro, simplificando bastante, a Fundação Nacional do Livro Infantil e Juvenil (FNLIJ), instituição que ganhou um peso decisivo no campo principalmente a partir

3 Nas décadas anteriores ela escreveu alguns livros para crianças.

da segunda metade dos anos 1970. Em 1971, momento de ascensão do prestígio da escritora, Odette Mott marca sua posição como renovadora do gênero, ou ensaia sua ruptura ao mesmo tempo com uma literatura específica⁴ e com um país predominantemente rural das primeiras décadas do século XX:

Chega de histórias saudosistas e de fazendas. É preciso que a juventude de hoje tome contato efetivo com o que se passa no Brasil. [...] Eu mesma já escrevi alguns livros sobre aventuras. Mas esse tempo já passou. Agora é dar aos adolescentes uma visão real do país. (p. 13).

O realismo da autora e da literatura para jovens, que o livro propõe investigar, ganha contornos mais claros principalmente por meio da apresentação de como essa militância bastante específica se manifesta nos livros e nos embates da autora com a “nova crítica” e a “nova literatura” – o “nova”, claro, marca fortemente essa disputa de campo. O principal contraste em relação a Odette Mott explorado pela pesquisadora acontece por meio dessa “nova literatura” que surge e que, como dito, também procura se estabelecer como renovadora, ou como responsável pelas transformações em processo. Essa outra renovação – na verdade essa literatura está imersa em todo um contexto de transformações em diferentes níveis⁵ – é apresentada na segunda parte do livro por meio do papel que a FNLIJ assumiu nesse processo.

Com a FNLIJ ocupando um papel central no campo, chancelada pelo International Board on Books for Young People (IBBY)⁶, a “renovação” de Odette Mott ficou, como dito, no meio do caminho. A principal instituição relacionada à literatura para crianças e jovens, que ganha centralidade no campo ao longo da década de 1970, contribui em diferentes níveis para a consagração de uma “nova literatura”. Não é tarefa simples escapar das fontes celebratórias, ainda mais quando muitos das personagens apresentadas nessas disputas continuam vivas. Mas a forma como Lenice Bueno realizou um trabalho apurado com fontes primárias, principalmente

4 Odette Mott considera o que foi produzido antes como passadista, e se coloca como a renovação, que em alguma medida ela foi, nessa disputa de campo. O livro vai qualificar essa renovação.

5 Para ficar em um rápido exemplo, a televisão ganhou espaço em relação ao rádio ao longo da década de 1960 e se tornou central. Existiu todo um contexto de transformação no funcionamento cultural, nos comportamentos, na demografia e em muitos outros aspectos. Entre muitos autores, Renato Ortiz, em *A moderna tradição brasileira* (1988), ilumina muitos aspectos dessa complexa transformação.

6 A FNLIJ é, de fato, uma seção brasileira do IBBY.

por meio das cartas, e o fato de o foco da pesquisa ser alguém que “perdeu”⁷ esse confronto, de fato, ajudam a promover uma iluminação rara na constituição desse campo da literatura para crianças e jovens.

A estratégia mobilizada para entender as transformações nesse meio, ainda na segunda parte do livro, foi acompanhar, além da inserção de Odette Mott no campo editorial, a sua ação à frente do Centro de Estudos da Literatura Infantil e Juvenil (Celiju). Essa quase instituição – a hipótese da pesquisadora é que o Celiju não conseguiu elaborar uma estratégia de funcionamento propriamente institucional⁸ – colaborou em um primeiro momento com a FNLIJ e, progressivamente, foi entrando em atrito com ela acompanhando, em certa medida, a perda de prestígio de Odette Mott. A escritora procurou construir pontes com a FNLIJ e o IBBY em busca do “pequeno Nobel”, o maior prêmio da literatura para crianças e jovens, o Hans Christian Andersen. Essas tentativas, como mostra a pesquisadora, esbarraram em certos pré-requisitos para a submissão ao prêmio, pré-requisitos que em boa medida foram ignorados para Lygia Bojunga⁹, principal representante da “nova literatura”, que adquiriu seu prestígio paralelamente à ascensão da FNLIJ.

Outro aspecto bastante interessante do livro é o estudo da recepção crítica dos livros de Odette Mott acompanhando o estabelecimento da “nova crítica”. Um ponto-chave se dá na tentativa dessa crítica de se descolar de um caráter muito imediatamente pedagógico, ou de certo catecismo militante presente nos livros da escritora. O ponto máximo desse descolamento acontece em 1985, quando Fanny Abramovich, “nome profundamente associado à nova literatura” (p. 156), foi bastante dura com o livro que seria originalmente chamado “Garotas Clube” (posteriormente, *Nosso clube*) em um texto escrito para a *Folha de S. Paulo*. O artigo aponta esse catecismo da escritora e uma representação das personagens femininas que se tornava, no argumento da crítica, inadmissível naquele momento – essa representação era em

7 Os dados levantados pela pesquisadora mostram que esse perder ou ganhar é bastante relativo, já que Odette Mott foi uma das escritoras para jovens que mais vendeu no país no seu tempo de auge e um pouco depois. Mas o fato é que o gosto FNLIJ, com ares internacionais, se tornou hegemônico em toda uma reconfiguração do campo por meio do estabelecimento de prêmios, de uma “nova crítica”, de apoio aos “novos” autores, de uma ação contínua na imprensa, promovendo cursos, interferindo nos currículos universitários, dando consultorias, atuando em decisões governamentais etc.

8 Não fiquei completamente convencido com esse argumento, mas ele é muito bem elaborado. O problema, acredito, é que ele é construído no contraste muito imediato com a FNLIJ, que, de fato, se institucionalizou em chave bem mais complexa, em uma rede internacional e “permanente”, enquanto a Celiju desapareceu. A dificuldade, não pequena, me parece, é compreender uma instituição como a FNLIJ que teve um papel decisivo na determinação do que é (e do que não é) uma boa literatura para crianças e jovens depois da segunda metade da década de 1970. Mas isso seria outra pesquisa.

9 Lenice Bueno apresenta no detalhe como a FNLIJ contribuiu diretamente para as estratégias de consagração internacional de Lygia Bojunga até a conquista do Hans Christian Andersen em 1982.

boa medida normalizada nos primeiros anos da década de 1970 por pesquisadoras do feminismo no Brasil, como Lenice Bueno mostra¹⁰.

Essa mudança marca – muito mais do que o momento em que Odette perde, nesse novo contexto do campo, a maior parte do seu prestígio – a sedimentação de transformações nas representações de gênero nessas esferas de circulação do livro para jovens e crianças que perduram até hoje. Walter Benjamin (2007, p. 62), quando considera alguns livros para crianças de meados do século XIX, comenta surpreso que “o observador mais perspicaz encontra exatamente nas camadas inferiores da criação literária e artística – como nos livros infantis – aqueles elementos que ele procura em vão nos documentos reconhecidos da cultura”. O estudo de Lenice Bueno consegue, sem ter essa pretensão, mapear nessas esferas de circulação algumas transformações dos personagens femininos, e das representações de gênero, do final da década de 1960 até o final dos anos 1980.

Na terceira e última parte, a pesquisadora escolheu um pequeno, mas efetivo, *corpus* para testar esse realismo da escritora por meio, principalmente, de uma investigação do narrador e da compreensão de como Odette Mott se situa em relação às diferentes vertentes realistas que se estabeleceram no país. A análise elabora a forma como ela transfigura essas tradições em outro momento histórico e com outros propósitos. Como a própria pesquisadora enuncia, essa investigação das obras propriamente é uma contribuição ainda bastante recortada que precisará de um esforço coletivo para ganhar uma consistência mais efetiva.

A literatura para jovens, como é sabido, é um espaço desprestigiado dentro de um campo, ainda marginal em muitos aspectos, que privilegiou nas últimas décadas a literatura para crianças. Um estudo como o de Lenice Bueno mostra como pode ser interessante um olhar agudo e generoso para esses pontos quase cegos da constituição da nossa contemporaneidade. Ou, como ela mesma diz, “estudar nossa literatura destinada a crianças e jovens é também uma maneira de desvendar os meandros da realidade brasileira, essa realidade difícil de entender e de explicar” (p. 120).

SOBRE O AUTOR

CARLOS PIRES é professor adjunto de Literatura Comparada do Departamento de Ciência da Literatura da Faculdade de Letras da Universidade Federal do Rio de Janeiro (UFRJ) e coordenador do Laboratório da Palavra do Programa Avançado de Cultura Contemporânea (PACC/UFRJ).
pirescarlos@gmail.com
<https://orcid.org/0000-0001-7596-8241>

¹⁰ Em poucos anos, ainda na década de 1970, isso mudaria.

REFERÊNCIAS

- BENJAMIN, W. *Reflexões sobre a criança, o brinquedo e a educação*. São Paulo: Duas Cidades; Editora 34, 2007.
- FEBVRE, L.; MARTIN, H.-J. *O aparecimento do livro*. São Paulo: Edusp, 2019.
- ORTIZ, Renato. *A moderna tradição brasileira: cultura brasileira e indústria cultural*. São Paulo: Brasiliense, 1988.

revista



REVISTA DO
**INSTITUTO
DE ESTUDOS
BRASILEIROS**

**CRITÉRIOS PARA PUBLICAÇÃO
E ORIENTAÇÕES AOS AUTORES***



*As normas e orientações atualizadas podem ser
acessadas no link abaixo / The updated standards and
guidelines can be accessed at the link below:

<http://www.ieb.usp.br/rieb>