



UNIVERSIDADE ESTADUAL DO PIAUÍ
PRÓ-REITORIA DE PESQUISA E PÓS-GRADUAÇÃO
PROGRAMA DE PÓS-GRADUAÇÃO EM LETRAS



ADÃO MARCELO LIMA FREIRE ALVES

VIOLÊNCIA E CORDIALIDADE NA LITERATURA BRASILEIRA
CONTEMPORÂNEA: UM ESTUDO DO ROMANCE *ESSA GENTE*, DE CHICO
BUARQUE

TERESINA

2022

ADÃO MARCELO LIMA FREIRE ALVES

**VIOLÊNCIA E CORDIALIDADE NA LITERATURA BRASILEIRA
CONTEMPORÂNEA: UM ESTUDO DO ROMANCE *ESSA GENTE*, DE CHICO
BUARQUE**

Dissertação apresentada ao Programa de Pós-Graduação em Letras da Universidade Estadual do Piauí, como requisito parcial para obtenção do título de Mestre em Letras, na área de Literatura e Cultura, sob a orientação da Profa. Dra. Silvana Maria Pantoja dos Santos.

TERESINA

2022

A474v Alves, Adão Marcelo Lima Freire.
Violência e cordialidade na literatura brasileira contemporânea: um estudo do romance *Essa gente*, de Chico Buarque / Adão Marcelo Lima Freire Alves. - 2022.
143 f.

Dissertação (mestrado) – Universidade Estadual do Piauí – UESPI, Mestrado Acadêmico em Letras, *Campus* Poeta Torquato Neto, Teresina - PI, 2022.
“Área de concentração: Literatura e Cultura.”
“Orientadora: Profa. Dra. Silvana Maria Pantoja dos Santos.”

1. Volubilidade narrativa. 2. Narrador. 3. Violência. 4. Cordialidade.
5. Literatura contemporânea. I. Título.

CDD: 469.8



UNIVERSIDADE ESTADUAL DO PIAUÍ
PRÓ-REITORIA DE PESQUISA E PÓS-GRADUAÇÃO
COORDENAÇÃO DO PROGRAMA DE PÓS-GRADUAÇÃO EM LETRAS

TERMO DE APROVAÇÃO

VIOLÊNCIA E CORDIALIDADE NA LITERATURA BRASILEIRA CONTEMPORÂNEA:
UM ESTUDO DO ROMANCE ESSA GENTE, DE CHICO BUARQUE

ADÃO MARCELO LIMA FREIRE ALVES

Esta dissertação foi defendida às 9h00, do dia 19 de maio de 2022, como requisito parcial para a obtenção do título de Mestre em Letras pela Universidade Estadual do Piauí. O candidato apresentou o trabalho para a Banca Examinadora composta pelos professores abaixo assinados. Após a deliberação, a Banca Examinadora considerou o trabalho APROVADO (Aprovado, não aprovado).

Silvana Maria Pantoja dos Santos

Professora Dra. Silvana Maria Pantoja dos Santos – UESPI
Orientadora

[Handwritten signature]

Professor Dr. Luizir de Oliveira – UFPI
Membro externo

José Wanderson Lima Torres

Professor Dr. José Wanderson Lima Torres – UESPI
Membro interno

Professora Dra. Maria Suely de Oliveira Lopes – UESPI
Suplente

Visto da Coordenação:

Franklin Oliveira Silva

Dr. Franklin Oliveira Silva (Matrícula: 286.154-2)
Coordenador do Programa de Pós-Graduação em Letras da UESPI
UESPI - Núcleo de Pós-Graduação (NPG) | Rua João Cabral, 2231 – Bairro Pirajá, CEP 64002-150
Teresina – PI, Brasil. Telefone: (86) 3213-2547 | Ramal - 371
Site: <https://www.uespi.br/mestradoemletras/> E-mail: mestradoemletras@prop.uespi.br

A meu avô,
José Alves dos Reis (*in memoriam*).

AGRADECIMENTOS

Neste meu percurso acadêmico, há algumas pessoas e instituições a quem devo agradecer pela importância que tiveram, direta ou indiretamente, na realização desta pesquisa.

À profa. Silvana Maria Pantoja dos Santos, minha orientadora, que acolheu este estudo, orientando-o de modo competente e decisivo. Agradeço-lhe ainda por: a) incentivar o desenvolvimento de minhas ideias; b) indicar-me boas leituras; c) supervisionar com zelo e atenção este trabalho; d) ajudar a resolver, no texto, problemas para os quais eu sequer havia atentado; e) guiar-me, durante estes vinte e quatro meses, pelo estimulante mundo da pesquisa.

Ao prof. José Wanderson Lima Torres, pelo impacto da erudição; por seu papel formador na minha passagem pela Pós-Graduação em Letras na Universidade Estadual do Piauí; por ler de modo acurado este trabalho na etapa de qualificação; por ter participação direta em dimensão substantiva daquilo que venho lendo nos últimos tempos; por me fazer pensar a literatura muito além da ideia de nação; por transformar a palavra Mestre em sintagma pleno.

Ao prof. Luizir de Oliveira, pelas palavras de incentivo à pesquisa durante a qualificação; pelo apontamento das falhas de que tomei nota; pela leitura atenta e minuciosa do texto; pelo conhecimento compartilhado; pelas sugestões de leitura.

Ao prof. Fabrício Flores Fernandes, por apresentar-me a Antonio Candido na graduação; por ensinar-me que a literatura precede a teoria; por chamar minha atenção para o plano formal do objeto literário; por fazer-me entender que uma obra de arte só é boa do ponto de vista político, quando tal elemento está implicado na própria constituição da obra; por compartilhar outros tantos ensinamentos cuja apresentação excederia, e muito, o modesto espaço destes agradecimentos.

Ao prof. Márcio Seligmann-Silva, que me acolheu, na condição de Estudante Especial na disciplina *Estudo Dirigido em Teoria Literária I*, no Programa de Pós-Graduação em Teoria e História Literária da Unicamp, com quem muito aprendi.

Ao prof. Alfredo Cesar Barbosa de Melo, que igualmente me acolheu, na condição de Estudante Especial na disciplina *Problemas de História Literária*, no Programa de Pós-Graduação em Teoria e História Literária da Unicamp, e me fez perceber a maneira como a reflexão ensaística sobre a formação brasileira na década

de mil novecentos e trinta entra na crítica literária, notadamente em autores da estatura de Antonio Candido, Roberto Schwarz, Alfredo Bosi e Silviano Santiago.

À profa. Joselita Izabel de Jesus, por dividir comigo seu conhecimento, a paixão pela literatura e pela docência; por trazer-me para a literatura.

Ao prof. Raimundo Francisco Gomes, que me proporcionou os primeiros passos na pesquisa acadêmica e me ensinou, de forma lógica e fascinante, noções fundamentais de sintaxe gerativa durante a graduação.

Ao Israel Batista, amigo e professor que, durante a minha etapa de secundarista, transmitiu-me, de modo claro e instigante, conhecimentos básicos de gramática normativa e de historiografia da literatura brasileira.

À Antonia Campelo, meu amor e minha companheira de vida, por seu carinho, afeto e incentivo; por compartilhar comigo as coisas dos livros e também as da vida; por acreditar em mim; por não me deixar desistir; por compreender meu recolhimento nos últimos tempos.

Aos meus pais, Marcone Freire e Maria Lima, por apoiarem e zelarem permanentemente pela realização de meus sonhos.

Aos meus irmãos, Danilo Lima Freire e Marianna Lima Freire, pelo afeto e acolhida de sempre.

À minha sobrinha-afilhada, Maria Clara Lima Alves, pelos momentos felizes compartilhados.

Ao meu sobrinho, Joaquim Arthur Almeida Freire, pelas risadas e pela força de sua inocência.

À Jéssica Silva, Valéria Ribeiro, Laiane Freitas, Cláudia Borges, Inara Moraes – amigas da pós-graduação e da vida –, com quem dividi minhas aflições na pesquisa, mas também com quem compartilhei, de forma recíproca, pequenas conquistas do mundo acadêmico; pessoas com as quais pude dar risadas; amigas que tornaram esse processo um momento mais leve.

Ao Programa de Pós-Graduação em Letras da Universidade Estadual do Piauí, por possibilitar meu ingresso no mundo da pesquisa acadêmica.

Ao Instituto Federal de Educação, Ciência e Tecnologia do Maranhão, que me concedeu afastamento do trabalho para que eu me dedicasse integralmente à pesquisa e à minha qualificação profissional.

A todos, muito obrigado.

A melhor espécie de crítica, e ela é rara, é aquela que dissolve as considerações sobre o conteúdo nas considerações sobre a forma.

(Susan Sontag, *Contra a interpretação*)

RESUMO

Neste trabalho analisamos os processos narrativos do romance *Essa gente* (2019), de Chico Buarque, partindo da hipótese de que a oscilação entre os polos da realidade e da imaginação, associada ao descentramento do ângulo narrativo na obra, põe em cena a violência, o ímpeto autoritário e a cordialidade, que, no caso brasileiro, formam uma das bases de mediação das relações sociais. Propomos demonstrar que a composição narrativa do *corpus* – em especial a volubilidade da narração e a elaboração dos narradores – opera como importante dispositivo literário que potencializa o exame do social, revelando que a violência e o autoritarismo não se restringem a períodos de maior controle pelo Estado – como no caso da última ditadura civil-militar brasileira –, mas constituem também elementos diluídos no próprio corpo social. Em *Essa gente* (2019), o ponto de vista narrativo ora conduzido por Duarte, ora por outros narradores, aponta aqui e ali marcas de uma violência que remetem não apenas à desigualdade social brasileira, mas também a uma inscrição da violência que sinaliza para a formação de um país. Neste romance, o Rio de Janeiro serve como espécie de microcosmo das relações conflitivas nos trópicos. A obra está estruturada de forma híbrida, envolvendo cartas, transcrições telefônicas, anotações, peças judiciais, notícias, capítulos de romance, trechos de canções, dentre outros gêneros textuais, o que remete ao caráter fragmentário da narrativa, como sintoma da literatura contemporânea. Quando postos em articulação, esses fragmentos dão concreção a uma narrativa capaz de percorrer do cômico à crítica corrosiva. Para validar a hipótese, realizamos uma leitura com observância aos mecanismos de constituição da obra na exposição da violência. Com vistas a compreender a relação entre literatura e violência, são fundamentais as ideias de Jaime Ginzburg (2012, 2017); para sondar, no romance, a exposição da violência e de sua íntima relação com a cordialidade brasileira, são indispensáveis as leituras de Sérgio Buarque de Holanda (2016) e de João Cezar de Castro Rocha (2005, 2006); com o intuito de entender o processo de autoritarismo socialmente instituído no Brasil, é imprescindível o diálogo com Paulo Sérgio Pinheiro (1991) e Renato Janine Ribeiro (1999); para compreender a relação entre tessitura social e forma literária, são pertinentes os apontamentos de Antonio Candido (2011). A reflexão de Giorgio Agamben (2009) contribui na formulação de um conceito sobre o contemporâneo, ao tempo em que Karl Erik Schollhammer (2009), Regina Dalcastagnè (2012) e Leyla Perrone-Moisés (2016) proporcionam um cenário amplo acerca da literatura contemporânea, ajudando no mapeamento de suas principais características e formas. Na análise do romance, verificamos que a forma narrativa é decisiva para a sondagem que a obra faz da violência social brasileira. A melhor percepção do quadro de violência também se deve ao procedimento narrativo, que exerce centralidade na realização estética do romance do escritor carioca.

Palavras-chave: Volubilidade narrativa. Narrador. Violência. Cordialidade. Literatura contemporânea.

ABSTRACT

In this work we analyze the narrative processes of the novel *Essa gente* (2019), by Chico Buarque, starting from the hypothesis that the oscillation between the poles of reality and imagination, associated with the decentering of the narrative angle in the text, brings violence, authoritarian impetus and cordiality, which, in the Brazilian case, form one of the bases for the mediation of social relations. We propose to demonstrate that the narrative composition of the corpus – particularly the narration volubility and the narrators' elaboration – operates as an important literary device that enhances the social examination, revealing that violence and authoritarianism are not restricted to periods of greater control by the State – as in the case of the last Brazilian civil-military dictatorship –, but they are also elements diluted in the social body itself. In *Essa gente* (2019), the narrative point of view, sometimes conducted by Duarte, sometimes by other narrators, points here and there marks of a violence that refer not only to Brazilian social inequality, but also to an inscription of violence that signals to the formation of a country. In this novel, Rio de Janeiro serves as a kind of microcosm of conflictual relationships in the tropics. The work is structured in a hybrid way, involving letters, telephone transcripts, notes, court documents, news, novel chapters, excerpts from songs, among other textual genres, which refers to the fragmentary character of the narrative, as a symptom of contemporary literature. When put in articulation, these fragments give concreteness to a narrative capable of going from the comic to the corrosive criticism. To validate the hypothesis, we carried out a reading with observance of the mechanisms of the work constitution in the violence exposure. In order to understand the relationship between literature and violence, the ideas of Jaime Ginzburg (2012, 2017) are fundamental; to probe, in the novel, the exposure of violence and its intimate relationship with Brazilian cordiality, readings by Sérgio Buarque de Holanda (2016) and João Cezar de Castro Rocha (2005, 2006) are indispensable; in order to understand the process of socially established authoritarianism in Brazil, dialogue with Paulo Sérgio Pinheiro (1991) and Renato Janine Ribeiro (1999) is essential; to understand the relationship between social fabric and literary form, Antonio Candido's (2011) notes are relevant. The reflection of Giorgio Agamben (2009) contributes to the formulation of a concept about the contemporary, while Karl Erik Schollhammer (2009), Regina Dalcastagnè (2012) and Leyla Perrone-Moisés (2016) provide a broad scenario about contemporary literature, helping to map its main features and shapes. In the analysis of the novel, we verified that the narrative form is decisive for the investigation that the work makes of Brazilian social violence. The better perception of the scene of violence is also due to the narrative procedure, which plays a central role in the aesthetic realization of the novel by the carioca writer.

Keywords: Narrative volubility. Narrator. Violence. Cordiality. Contemporary Literature.

SUMÁRIO

1 INTRODUÇÃO	13
2 PRINCÍPIO FORMAL E PROSA ROMANESCA BUARQUEANA: NOTAS SOBRE O ROMANCE <i>ESSA GENTE</i> E A LITERATURA CONTEMPORÂNEA	21
2.1 “O que não tem governo, nem nunca terá”: a escrita romanesca buarqueana ..	21
2.2 Literatura brasileira contemporânea e o lugar do romance <i>Essa gente</i>	37
3 LITERATURA, VIOLÊNCIA E AUTORITARISMO	57
3.1 Experiência, pobreza e violência	57
3.2 Linguagem em cacos: a literatura diante do horror e da catástrofe.....	64
3.3 Literatura e cordialidade: da conciliação de antagonismos à exposição sistemática da violência	72
3.4 Literatura brasileira contemporânea e violência constitutiva	92
4 <i>ESSA GENTE</i>: ESTILHAÇOS DA VIOLÊNCIA EM UMA NARRATIVA A CONTRAPELO	98
4.1 A inscrição da violência em <i>Essa gente</i>	98
4.2 Duarte: uma mirada melancólica sobre o social	112
4.3 Matéria histórica e constituição literária: últimas palavras sobre a formalização da violência em <i>Essa gente</i>	119
CONSIDERAÇÕES FINAIS	126
REFERÊNCIAS	130

1 INTRODUÇÃO

Nesta pesquisa, trazemos como *corpus* o romance *Essa gente* (2019), do escritor e cancionista Chico Buarque¹. A hipótese com a qual trabalhamos é a de que a construção dos narradores e a volubilidade narrativa, vale dizer, a constante oscilação entre o mundo em que Duarte é escritor e aquele no qual ele figura como escritor-narrador-personagem de seu próprio romance constituem importantes dispositivos literários na exposição da violência, do ímpeto autoritário e da cordialidade² brasileira.

Assim, tendo em conta que a violência no Brasil não é um evento incidental, mas um dispositivo estruturador de relações públicas e privadas, isto é, um elemento constitutivo da sociedade (GINZBURG, 2017), e, considerando a maneira como o novo romance do ficcionista carioca transforma esse dado histórico em estrutura literária, nosso objetivo é analisar os procedimentos narrativos da obra, com vistas a melhor apreender a configuração do dilema social brasileiro que o romance engendra, qual seja, o convívio e a permanência de formas antagônicas que a cordialidade formaliza: de um lado, a imagem de leniência vinculada ao Brasil; de outro, a extrema violência que caracteriza os processos históricos dos países, cujas marcas se revelam de modo poderoso no momento contemporâneo.

Embora tenha vasta obra no campo da canção, o que nos interessa nesta pesquisa é o Chico Buarque romancista, cujas obras compreendem: *Estorvo*, publicado pela primeira vez em 1991, com segunda edição em 2004 e uma terceira em 2021, por comemoração dos trinta anos do romance; *Benjamim*, vindo à luz em 1995 e relançado em 2004; *Budapeste*, publicado em 2003 e com segunda edição saída no mesmo ano; *Leite derramado*, publicado em 2009; *O irmão alemão*, de 2014,

¹ Francisco Buarque de Hollanda, filho do historiador Sérgio Buarque de Holanda e de Maria Amélia Alvim Buarque de Hollanda, nasce em 19 de junho de 1944, no hospital São Sebastião, na rua Bento Lisboa, Catete, no Rio de Janeiro. Autor de extensa obra no campo da canção, Chico Buarque é reconhecido por composições como *A Banda*, *Pedro Pedreiro*, *Roda-viva*, *Cotidiano*, *Construção*, *Homenagem ao malandro*, *Pivete*, *Apesar de você*, dentre outras produções. Para estudo minucioso acerca da obra e da vida do escritor e cancionista, cf. Silva (2004), Werneck (2006, p. 9-40), Werneck (2006, p. 120-131), Fernandes (2009) e Zappa (2016).

² A palavra *cordialidade* é utilizada na acepção cunhada por Sérgio Buarque de Holanda em *Raízes do Brasil* (2016). A sua imagem-síntese é “O homem cordial”, aquele que “[...] vive ao sabor de paixões extremas, dominado pelo coração – em latim, *cor*; daí, cordial” (ROCHA, 2005, p. 14, grifo do autor). Desse modo, sendo a cordialidade algo relativo ao coração, “[...] os impulsos cordiais tanto podem ser positivos como negativos, mas nunca sinônimos de polidez, de autocontrole, de bons modos” (LIMA, 2005, p. 104-105).

Essa gente, último romance do autor, publicado em 2019, e *Anos de chumbo* (2021), primeiro livro de contos. Tais produções já tornam o escritor uma importante voz na literatura brasileira contemporânea.

Vindo a lume em novembro de 2019, a obra *Essa gente* é o sexto romance de Chico Buarque. Em linhas gerais, o livro narra a vida de Duarte, escritor de *best-seller* que, no momento, vive uma crise no seu processo criativo. Sem sucesso na tentativa de escrever seu próximo romance, a personagem também enfrenta problemas pessoais e financeiros. É sob a perspectiva desse sujeito sexagenário, com dois casamentos arruinados e um filho especial, que a história se desenvolve em parte, pois outros narradores também assomam no romance, como as duas ex-esposas de Duarte: Rosane e Maria Clara; a juíza Marilu Zabala; o editor Petrus; o advogado Fúlvio Castello Branco e um narrador em terceira pessoa.

Ambientado no Rio de Janeiro, o romance estabelece um arco temporal narrativo que acontece entre trinta de novembro de dois mil e dezoito e vinte e nove de setembro de dois mil e dezenove, promovendo algumas digressões para anos anteriores. Portanto, é a fragmentação, associada à volubilidade narrativa e ao descentramento do narrador, que formalmente estruturam a obra, exigindo do leitor certo empenho para acompanhar essa articulação literária, cujos desdobramos expomos neste trabalho.

Talvez, caiba aqui uma breve exposição de como cheguei a esse romance. Obviamente, não exporei as informações em razão de algum caráter pitoresco que eventualmente tenham, mas apenas para situar o percurso que me fez escolher a obra de Chico Buarque como objeto de minha pesquisa de mestrado e de reflexão acerca da literatura brasileira contemporânea.

Em 2012, quando cursava o quinto período da Faculdade de Letras na Universidade Estadual do Piauí, ingressei no movimento estudantil, uma outra experiência significativa. Desde então, o aspecto político do Brasil passou a ser mais inquietante para mim e, ao entrar em contato com a obra *Os subterrâneos da liberdade*³, aquilo que era somente interesse subjetivo ganhou uma materialidade imediata: pesquisar a relação entre literatura e política sob algum viés específico.

³ Trilogia escrita por Jorge Amado retratando a ditadura do Estado Novo. A primeira edição dos romances sai em 1954. A obra se divide em *Os ásperos tempos* (2011), *Agonia da noite* (2011) e *A luz no túnel* (2011).

Em Trabalho de Conclusão de Curso, investiguei a obra *Rabo de foguete* (2008), de Ferreira Gullar, analisando a relação entre narrativa e trauma. O tema da violência, portanto, tem ressonância nos meus interesses de pesquisa em literatura, sendo esse o motivo que me levou a escolher a obra *Essa gente* (2019). A escolha decorre também em virtude de o romance formalizar um tipo de expressão da violência que não é plenamente compreensível se não se considerar que, no Brasil, existe uma espécie de autoritarismo socialmente instituído, manifestado mesmo em períodos de estrutura democrática (PINHEIRO, 1991), formando as mais diversas relações.

Portanto, sugerimos neste estudo que o romance *Essa gente* (2019) plasma um tipo de violência que repercute o fato de o Brasil ser um país de base autoritária. Considerando os procedimentos estéticos formalizados na obra, analisamos como o dado externo (a violência) se transforma em dado interno, constituindo, assim, a própria estrutura literária da obra. Para usar as palavras de Antonio Candido, entendemos que “[...] quando estamos no terreno da crítica literária somos levados a analisar a intimidade das obras, e o que interessa é averiguar que fatores atuam na organização interna, de maneira a constituir uma estrutura peculiar” (CANDIDO, 2011, p. 14). No nosso caso, cabe demonstrar que a configuração dos narradores no *corpus* selecionado, assim como a permanente mudança entre os polos narrativos constituem procedimentos que auxiliam na exposição do aspecto violento que a obra formaliza.

Ao realizar alguns levantamentos sobre a recepção da obra romanesca de Chico Buarque, percebemos que a fortuna crítica não é nada modesta, indo desde resenhas, artigos, resumos em anais até trabalhos de conclusão de curso, dissertações e teses. Todavia, no caso do nosso *corpus*, o número de trabalhos ainda é reduzido, já que o romance tem pouca circulação, se comparado às demais obras do autor. Isso se deve à recente publicação do texto há menos de três anos.

Não obstante, encontramos algumas pesquisas que merecem nossa atenção, sobretudo pelo fato de constituírem a primeira recepção do *corpus* em análise. Mencionamos aqui o artigo de Filipe de Freitas Gonçalves, intitulado “Uma leitura de Chico Buarque: a representação heterodiscursiva do Brasil em *Meu Guri* (1981) e *Essa gente* (2019)”, publicado em (2020). Nesse trabalho, o autor se apoia em Bakhtin para explicar a presença dos vários discursos sociais em disputa, transitando tanto no romance quanto na canção, objetos de sua análise.

O artigo “*Essa gente*, de Chico Buarque, como um romance (não) escrito: metaficção e crítica social” (2021), de Genilda Azerêdo, analisa a estrutura narrativa

da obra como fórmula artística para a apreensão da violência social brasileira. Ou, dizendo a mesma coisa de outro modo, trata-se de uma investigação que considera a obra de ficção como redução estrutural (CANDIDO, 2015), isto é, como explicação de um fenômeno social através de um passo literário, de um procedimento estético, que, em consonância com esse artigo, se objetiva pela metaficção, pela sobreposição de uma narrativa dentro da outra. O fato de existir em *Essa gente* (2019) um narrador que, ao mesmo tempo em que narra suas agruras também escreve seu romance (cuja história o leitor lê em parte), se transforma em objeto de reflexão desse estudo.

O ensaio “A urgência da ficção, a impureza do minuto: notas de leitura sobre *Essa gente*, de Chico Buarque” (2020), de Antônio Marcos Sanseverino, analisa a representação da violência e da desagregação social na obra. O autor também assinala, com razão, que “No romance de Chico, uma tendência já presente em outros romances anteriores, se radicaliza – a dificuldade de apreender a voz que organiza a narração e definir o narrador” (SANSEVERINO, 2020, p. 277), passo literário que Antônio Marcos Sanseverino, todavia, não explicita rigorosamente.

Já na dissertação “*Borrando as fronteiras entre realidade e ficção: autoficção em Essa gente*, de Chico Buarque de Holanda” (2021), de autoria de Maria Jodailma Leite, a pesquisadora levanta esta hipótese: a construção do novo romance de Chico Buarque se realiza através do recurso da autoficção, um dos aspectos da narrativa na contemporaneidade. De modo geral, o trabalho apresenta as características da literatura contemporânea, com especial interesse na autoficção, procurando demonstrar que fatos reais e imaginação se cruzam na obra e que muito da fatura biográfica de Chico Buarque “coincide” com as de suas personagens, sobretudo com a do narrador Manuel Duarte.

No capítulo “Autoficção: jogo híbrido”, é mesmo interessante o mapeamento que a autora realiza da vida pessoal de Chico Buarque e de suas possíveis correlações com o romance *Essa gente* (2019). Um exemplo? Dois: no livro *Chico Buarque para todos* (2016), de Regina Zappa, a jornalista faz referência a uma fase em que o escritor passara por bloqueio criativo. Diante dessa informação, Maria Jodailma Leite vê um “espelhamento” entre autor e criatura, ou em outras palavras, observa traços da vida de Chico aparecendo na trajetória de Duarte, que também vive uma crise de criação. Mildred Duarte, mãe de Manuel Duarte, morre de câncer; é sepultada no Cemitério São João Batista, o mesmo em que Miúcha (Heloísa Buarque de Hollanda), irmã de Chico, fora enterrada, igualmente vítima de câncer.

Os exemplos curiosos entre matéria biográfica e ficcional, entretanto, não se articulam com o intuito de demonstrar como o dado referencial, uma vez transposto para uma estrutura literária, adquire dimensão própria, capaz de ser estudado como objeto autônomo. Além disso, no que concerne à redação do trabalho, o número excessivo de *apud*, que percorre todos os capítulos, demonstra certa pressa na execução da pesquisa, o que talvez comprometa, de certo modo, sua qualidade.

Fazemos referência também a três resenhas acadêmicas: “‘É isso o Brasil. Alguém precisa pôr ordem nessa bagunça’: Chico Buarque entre a história e a literatura” (2020), de Denilson Botelho, o qual – sendo historiador – tem interesse em demonstrar como a fatura social entra na obra literária *Essa gente* (2019), sem necessariamente apontar os caminhos artísticos que formalizam o conteúdo do romance, embora não os ignore completamente. O autor percebe, nesse texto de Chico Buarque, “[...] um precioso documento ou testemunho da história do tempo presente”, verificando também que o escritor “[...] não hesita em fazer a trajetória ficcional de seus personagens se cruzar com dados concretos da realidade” (BOTELHO, 2020, p. 311) brasileira contemporânea.

Seguindo percurso analítico semelhante ao de Botelho (2020), a resenha “Chico Buarque e a urgência que move *Essa gente*” (2021), de Luis Eduardo Veloso Garcia, discorre sobre o fato de essa obra realizar “[...] uma representação crítica e detalhada do quadro político e social do nosso presente, mirando a gritante desigualdade e os discursos que a naturalizam” (GARCIA, 2021, p. 299). Apesar de o resenhista ter formação na área de Letras, sua investidura crítica não tem como objeto privilegiado a compleição formal do romance.

Por sua vez, a resenha “Nós, *Essa gente*: Chico Buarque e a construção literária de um devir brasileiro” (2021), de Murilo Canella, observa que no novo romance do escritor carioca, “Além de conter temas caros às predecessoras obras [do autor] – como a reflexão sobre a linguagem e o jogo semântico de espelhos entre a literatura e a vida – a *crise* é o elemento central. [...] Chico faz da crise o conteúdo e a forma de *Essa gente*” (CANELLA, 2021, p. 166, grifo do autor). Em linguagem chã, e parafraseando o resenhista, a obra fixa a instabilidade sobre a figura do autor, da personagem e da narrativa como elementos que modelam a representação da vida social e política brasileira, igualmente em colapso.

Chamamos a atenção também para alguns textos publicados em revistas e jornais não especializados, e que lançam perspectivas variadas sobre a obra. É o caso

de “Essa gente, de Chico Buarque” (2019), de Leonardo Octavio Belinelli Brito, que enfatiza o fato de o romance imprimir uma percepção das “sutilezas ideológicas dos personagens retratados”; ou o texto “Essa gente somos todos nós” (2020), de Léa Maria Aarão Reis, que destaca o tom melancólico figurado na narrativa; a resenha “Em ‘Essa gente’, Chico Buarque oferece retrato tragicômico do Brasil atual” (2019), de Ubiratan Brasil, que discute as sutilezas estilísticas do livro e a ironia; o texto “‘Essa gente’, de Chico Buarque, é sátira e devaneio para segurar o rojão” (2019), de Miguel Conde, destacando a sátira como elemento condutor da narrativa; a resenha intitulada “Essa gente, de Chico Buarque” (2020), de Pedro Fernandes, que demonstra a variedade temática presente no romance e o tom de desilusão diante de um Brasil caótico; a resenha “Novo livro de Chico Buarque impõe reflexão em torno de um Brasil rachado” (2019), de Fábio Altman, que comenta o êxito do romance e ressalta o fato de ele não ter caído no panfletarismo, apesar do seu percurso cáustico pelos últimos acontecimentos políticos do país; ou ainda a resenha do crítico literário Arthur Nestrovski, intitulada “Pequeno grande romance escrito por Chico Buarque resume o estado do país” (2019), texto em que o autor discorre sobre o processo narrativo do romance e sua função como caleidoscópio do Brasil de agora.

Diante desse breve cenário de recepção, percebemos que, apesar de os trabalhos oferecerem algumas entradas de leitura para o romance *Essa gente* (2019), eles não refletem sobre o aspecto da cordialidade, ou, quando o fazem, não abordam o tema nos termos que propomos nesta dissertação. Além disso, à exceção do artigo de Azerêdo (2021), o estudo sobre a oscilação dos ângulos narrativos também não é explicitado de modo sistemático nos trabalhos coligidos. Mesmo a pesquisa de mestrado de Leite (2021), cujo valor está menos na força analítica do *corpus* do que em sua investidura na reflexão teórica a respeito da autoficção, também não investiga o dilema da cordialidade e do conagraçamento de antagonismos sociais que ela põe em cena; nem examina a fundo a composição dos narradores. Em face disso, esperamos que, de um lado, esta dissertação proporcione uma investigação mais sistemática e adensada acerca do *corpus* escolhido, oportunizando ao leitor uma visão de conjunto sobre os procedimentos do romance; e de outro, contribuir com a fortuna crítica da obra.

Na seção “Princípio formal e prosa romanesca buarqueana: notas sobre o romance *Essa gente* e a literatura contemporânea”, investigamos o procedimento formal que se instaura na escrita do *corpus* desta pesquisa. Para tanto, e com vistas

a verificar a repetição da técnica narrativa, fizemos a leitura de todos os romances de Chico Buarque, confrontando – à guisa de síntese – dois: *Estorvo* (2004) e *Essa gente* (2019). Ainda nesse tópico, com o intuito de estabelecer conexão entre o *corpus* e um circuito maior de relações, realizamos estudo sobre as características da literatura contemporânea (com especial atenção à brasileira), ao tempo em que também sondamos os pontos de contato entre a obra *Essa gente* (2019) e esse campo maior de produção ficcional.

Na seção “Literatura, violência e autoritarismo”, desenvolvemos algumas reflexões teóricas acerca da violência e do autoritarismo com o objetivo de compreender que seu contato com a literatura tem implicações de linguagem que não podemos desconsiderar. Ainda nessa seção, discutimos a relação entre o sujeito que emerge no romance e seu contraste com aquele instituído nas narrativas de tradição oral, como as epopeias homéricas. Amparado nas ideias de Walter Benjamin, refletimos sobre a experiência frágil num mundo de relações fragmentadas em que o romance é uma das maneiras de formalizar essa experiência.

Na mesma seção, refletimos ainda sobre o conceito de cordialidade, posto esse aspecto assomar de modo substancial no romance *Essa gente* (2019). Não nos interessa aqui a discussão da cordialidade como mito brasileiro que, no limite, postularia que o Brasil não é constituído de um arcabouço cultural pautado na hospitalidade, mas sim na violência.

Compreendemos a cordialidade sob o conceito anunciado por Sérgio Buarque de Holanda em *Raízes do Brasil* (2016), que consiste na ideia segundo a qual a cordialidade é aquele dispositivo social que reduz todas as relações, inclusive as de âmbito público, em relações de afeto e estreitamento, isto é, no limite, a cordialidade é o predomínio das ações guiadas pelo coração. As consequências disso são relações que, sem mediação aparente, transitam da extrema afabilidade à violência⁴ (ROCHA, 2013). Se compreendido dessa forma, o conceito de cordialidade não torna incompatível, mas indissociável a presença dos dois extremos.

Na seção “*Essa gente*: estilhaços da violência em uma narrativa a contrapelo”, analisamos a maneira como a violência, a cordialidade e o ímpeto autoritário desempenham “[...] um certo papel na constituição da estrutura” (CANDIDO, 2011, p. 14) do romance, não sendo tais temas apenas matéria, mas forma literária da

⁴ A reflexão de João Cezar de Castro Rocha é extraída de uma entrevista concedida pelo autor ao Programa Cidade de Leitores, referenciada no final deste trabalho.

narrativa. Além disso, tento em conta a dimensão da violência e de uma contemporaneidade repleta de perdas pessoais e, sobretudo históricas, atentamos ainda para o aspecto melancólico da obra, assim como para o modo através do qual essa afecção atua na elaboração do ponto de vista do narrador Duarte.

2 PRINCÍPIO FORMAL E PROSA ROMANESCA BUARQUEANA: NOTAS SOBRE O ROMANCE *ESSA GENTE* E A LITERATURA CONTEMPORÂNEA

O objetivo da arte é dar a sensação do objeto como visão e não como reconhecimento; o procedimento da arte é o procedimento da singularização dos objetos e o procedimento que consiste em obscurecer a forma, aumentar a dificuldade e a duração da percepção.

(Vitor Chklovski, *A arte como procedimento*)

[...] contemporâneo é aquele que mantém fixo o olhar no seu tempo, para nele perceber não as luzes, mas o escuro. Todos os tempos são, para quem deles experimenta contemporaneidade, obscuros.

(Giorgio Agamben, *O que é o contemporâneo?*)

2.1 “O que não tem governo, nem nunca terá”: a escrita romanesca buarqueana

Investigando a obra de Machado de Assis, o crítico Roberto Schwarz percebe que a força da prosa machadiana reside “[...] em certa alternância sistemática de perspectivas, em que está apurado um jogo de pontos de vista produzido pelo funcionamento mesmo da sociedade brasileira” (SCHWARZ, 2012, p. 11), ou seja, o crítico intui que nosso Bruxo do Cosme Velho dramatiza, na própria forma literária, a estrutura do Brasil, “[...] escravista e burguesa ao mesmo tempo⁵” (SCHWARZ, 2012, p. 12), que, no limite, expressa nossa contradição, tornada matéria e forma na pena de Machado.

Em outros termos, o estilo de Machado de Assis estabelece íntima relação com as circunstâncias histórico-sociais que forjaram sua escrita – sendo sua forma literária consequência de um estado de coisas, batizado por Roberto Schwarz, sob a rubrica de ideias fora de centro (o liberalismo ao lado da escravidão), já que aplicadas de maneira imprópria em relação ao uso europeu – e, no lugar de representar a realidade

⁵ Sobre esse aspecto, na década de 1970, Roberto Schwarz lança mão do ensaio “As ideias fora do lugar” para discorrer sobre o fenômeno de o Brasil ser no século XIX, no campo ideológico e intelectual, um país confessadamente de ideias liberais, mas materialmente ancorado no escravismo e no favor: ordenamentos que minam por dentro o liberalismo europeu. Nas palavras do autor: “O escravismo desmente as idéias liberais; mais insidiosamente o favor, tão incompatível com elas quanto o primeiro, as absorve e desloca, originando um padrão particular” (SCHWARZ, 2000, p. 17). Ao acomodar a um sistema de escravidão os ideais liberais de trabalho livre e igualdade perante a lei, o Brasil, na perspectiva schwarziana, criava um conjunto de relações sociais próprias – espúrias, pode-se dizer – às quais Machado de Assis se reporta e modela formalmente em suas obras, sobretudo, a partir de *Memórias póstumas de Brás Cubas* (2008). Para uma sondagem dos possíveis limites das teses de “As ideias fora do lugar”, em especial acerca da compreensão de Roberto Schwarz sobre as relações de escravidão no Brasil oitocentista, cf. Fischer (2021).

social do país pela superfície (o índio, o sertanejo, o regional etc.), Machado o faz plasmando a realidade exterior das relações sociais e imprimindo-a na estrutura mesma de sua produção literária. Em síntese, o brasileirismo de Machado de Assis é interno (SCHWARZ, 2012), está na forma⁶ em vez do tema.

Embora aqui não intentamos sugerir que Chico Buarque siga o mesmo percurso estético do autor de *Memórias Póstumas de Brás Cubas* (2008) – supondo que necessariamente dilemas sociais brasileiros moldam a estrutura formal de sua obra romanesca –, podemos derivar, das notas de Roberto Schwarz, que é próprio de um escritor cômico de seu trabalho (não apenas Machado de Assis) desenvolver um estilo, um procedimento, uma técnica que o permita delinear e inquirir o social. Antes planetária, a fórmula narrativa empreendida por Chico Buarque também interpreta dilemas brasileiros, com o intuito de dramatizá-los através de uma forma literária. A esse respeito, realizamos adiante algumas considerações sobre o mecanismo narrativo da prosa do autor, em especial, a partir de *Estorvo* (2004), pois, como se sabe

Chico não chega a pedir que esqueçam o que escreveu – mas, assim como fez de ‘tem mais samba’ o marco zero de sua obra de compositor, relegando a uma pré-história musical o que fizera até então, quer deixar bem claro que, pelo menos para ele, o escritor Chico Buarque começa com *Estorvo* (WERNECK, 2006, p. 120, grifo do autor).

Além disso, sendo nosso objeto de investigação a obra *Essa gente* (2019) – último romance do escritor –, parece razoável tomar *Estorvo* (2004) como modelo primário do estilo narrativo do autor, ainda que não se ignore o que ele produziu antes.

Em *Estorvo* (2004), o leitor se defronta com um narrador anônimo que, repentinamente, é acordado pela campainha de seu apartamento. O que se segue a partir desse momento é confuso, já que não se sabe, ao certo, até que ponto o fio da narrativa é real ou pura imaginação delirante do narrador, visto que “Alucinações e realidade recebem tratamento literário igual, e têm o mesmo grau de evidência. Como

⁶ Um esclarecimento: não deve o leitor achar que Roberto Schwarz propõe existir uma estrutura genuinamente nacional na obra machadiana. A sondagem do crítico é mais produtiva e aponta para o fato de Machado se utilizar de uma forma planetária – o romance – e o modificar com a matéria local. Isso porque, “[...] quando uma cultura ensaia movimentos na direção do romance moderno, é *sempre* como uma conciliação entre forma estrangeira e matérias locais” (MORETTI, 2000, p. 177, grifo do autor). Em outras palavras, “[...] é antes um triângulo: [...] *enredo estrangeiro, personagens locais e voz narrativa local*” (MORETTI, 2000, p. 178-179, grifo do autor).

a força motivadora das primeiras é maior, o clima se torna onírico e fatalizado: o futuro pode dar mais errado ainda” (SCHWARZ, 1999, p. 178).

Já nas primeiras páginas do romance, o leitor acompanha esta cena:

Para mim é muito cedo, fui deitar dia claro, não consigo definir aquele sujeito através do olho mágico. Estou zozzo, não entendo o sujeito ali parado de terno e gravata, seu rosto intumescido pela lente. Deve ser coisa importante, pois ouvi a campainha tocar várias vezes, uma a caminho da porta e pelo menos três dentro do sonho (BUARQUE, 2004, p. 7).

A circunstância de ainda permanecer em estado de possível sonolência (“fui deitar dia claro”) e, acordar um tanto aturdido, já põe em risco a credibilidade do narrador, pois a sua percepção dos fatos acontece no filtro entre razão e devaneio. O procedimento se torna mesmo programa do estilo narrativo da obra e “A interpretação de realidade e imaginações, que requer boa técnica, torna os fatos porosos” (SCHWARZ, 1999, p. 178), dificultando a separação (im)possível entre o real e o delírio.

A esse respeito, Cecília Almeida Salles é cirúrgica, ao asseverar que, em *Estorvo* (2004), “[...] paira o tom de suspeita que tudo isso possa não ter acontecido. Outros críticos explicaram essa imprecisão ou falta de clareza pelo fato de que o livro flutua entre o real e o imaginário ou por ser uma narrativa com chave onírica” (SALLES, 2009, p. 208).

Portanto, o cruzamento entre mundo exterior e imaginação dá o tom de incerteza na exposição das ações narradas. O emprego bastante particular dos tempos verbais (SALLES, 2009) também concorre para a *deformação na linguagem descritiva do real*⁷. Adiante, procuramos convencer o leitor sobre a validade desse argumento.

Referindo-se ao homem que está em frente à sua porta, o narrador de *Estorvo* (2004) emite este juízo: “Agora *me parece* claro que ele está me vendo o tempo todo. Através do olho mágico ao contrário, me vê como se eu fosse um homem côncavo” (BUARQUE, 2004, p. 8, grifo nosso). O emprego de alguns vocábulos acentua a subjetividade do ângulo narrativo. Por exemplo, o uso do pronome oblíquo “me” – a

⁷ Tomamos de empréstimo de Silvano Santiago a expressão “deformação na linguagem descritiva do real”, empregada pelo autor na caracterização da forma narrativa empreendida no conto que dá título à obra *Os cavalinhos de Platilanto* (2015), de José J. Veiga. Cf. Santiago (2015, posição 184).

expor o sujeito que enuncia, combinado com o verbo “parece”, sintaticamente vazio, pois apenas veicula um atributo a um sujeito oracional (que ele está me vendo o tempo todo), e sendo o verbo também, por outro lado, um sintagma semanticamente pejado por noções de dúvida, incerteza e probabilidade – realça, no conjunto, o ponto de vista controverso e questionável do narrador, predominando a parcialidade daquele que relata e expõe a cena.

Ainda no primeiro capítulo, nos deparamos com outro trecho caro à defesa do nosso argumento: “Recuo cautelosamente, andando no apartamento como dentro d’água. *Escorregarei* de volta para a cama, e creio que o sujeito *acabará* desistindo, convencido de que não há ninguém em casa” (BUARQUE, 2004, p. 8, grifo nosso). Os sintagmas destacados dão materialidade a ações ainda não realizadas e avivam as conjecturas e suposições do narrador; tudo o que se segue na narrativa pode não passar de extensões deliberadas e programáticas dessa lupa onírica.

A suspeita se confirma no capítulo 4, pois aí o narrador retorna à cena que abre o romance, onde encontramos um homem tocando a campainha no apartamento do protagonista.

Não adianta ficar aqui parado. Eu não posso me esconder eternamente de um homem que não sei quem é. Preciso saber se ele pretende continuar me perseguindo. Quando esse homem cansar de tocar a campainha e for embora, me levantarei da cama e irei atrás. Já *terá* caído à tarde, e ele *dará* por encerrado o expediente, decidindo voltar a pé para casa. *Estará* cansado, *estará* ficando corcunda, e *lastimará* mais um dia de trabalho inútil. *Morará* numa casa de vila não longe daqui, mas assim que lhe puser os pés, *será* de manhã (BUARQUE, 2004, p. 53, grifo nosso).

Ao retornar à cena do primeiro capítulo, “O que parece estar implícito nessa montagem é, mais uma vez, a incerteza quanto ao acontecimento de tais fatos” (SALLES, 2009, p. 209). O narrador nos impõe a dúvida de que a narração conduzida até esse momento tenha se realizado apenas em sua imaginação.

Ainda acerca do fragmento acima, do ponto de vista formal, tem-se o mesmo contexto narrativo: ações no campo do devir, conjecturas carregadas, e uma diferença definitiva: aqui o leitor já está enredado pela inexorável dúvida da oscilação entre os dois polos, vale dizer, o da realidade e o da imaginação. Não obstante o peso do onírico, a sugestão do real acontece com semelhante eficácia e, sendo sofisticada a técnica de embaralhar os dois extremos, aquele que acompanha a narrativa talvez

logo perceba que a diluição dos sentidos e o cruzamento de tempos e espaços eliminam em definitivo qualquer hipótese de final feliz e criam um mundo intoleravelmente desacolhedor, labiríntico e confuso (LAJOLO, 1991), arrastando o leitor para o intrincado campo do ângulo expositivo do narrador.

Chama a atenção também certo tom de indiferença, de aspecto insólito, com que o narrador lida com situações embaraçosas, estorvantes, as quais, na maioria das vezes, surgem como desdobramentos das próprias ações desse protagonista. Talvez seja o caso de recordarmos uma das cenas finais do livro.

Reconheço o sujeito magro de camisa quadriculada no ponto do ônibus que desce a serra. [...] Sigo correndo ao seu encontro, de braços abertos, mas ele me interpreta mal; encolhe os ombros e puxa uma faca de dentro da calça. É um facão de cozinha meio enferrujado, o gume carcomido, que ele mantém apontado à altura do meu estômago, e não terei como sustar meu impulso. Estou a um palmo daquele rosto comprido [...] e já não tenho certeza de conhecê-lo. [...] *Recebo a lâmina inteira na minha carne, e quase peço ao sujeito para deixá-la onde está; adivinho que à saída ela me magoará bem mais que quando entrou.* Ele empurra meu peito para desentranhá-la, e some na ribanceira que dá noutras bandas. Ao subir no ônibus, lembro que não tenho dinheiro para a passagem. Apalpo-me diante do motorista, que olha a mancha viva na minha camisa, faz uma careta e me deixa passar. [...] Não haverão de me negar uma ficha telefônica na rodoviária. Liguei para minha mãe, pois preciso me deitar num canto, tomar um banho, lavar a cabeça (BUARQUE, 2004, p. 151-152, grifo nosso).

O narrador, supondo conhecer um sujeito de camisa quadriculada, corre de braços abertos em sua direção a fim de abraçá-lo. A mera hipótese de estar diante de um conhecido não se confirma e, em vez de abraço, seu corpo recebe uma faca que perfura o estômago. Em si, a cena já surpreende pela arquitetura da circunstância esdrúxula. O protagonista ainda calcula pedir para que o sujeito deixe a faca onde está, pois advinha que “à saída ela me magoará bem mais que quando entrou”. Malgrado o quadro de negatividade e de ameaça à sua vida, o narrador toma o caminho do inesperado, ou melhor, o da indiferença: no lugar de solicitar socorro médico ou algo correlato, ele sobe no ônibus tendo esperanças de que, na rodoviária, alguém concederá a ele uma ficha telefônica; só então, o narrador ligará para a mãe e encontrará um canto para repousar, “lavar a cabeça” e “tomar um banho”.

Não à toa, ainda na década de 1990 Roberto Schwarz, ao observar esse trecho – conjugado com outros que irrompem no romance –, diz que, em *Estorvo* (2004), a

[...] disposição absurda [do narrador] de continuar igual em circunstâncias impossíveis é a forte metáfora que Chico Buarque inventou para o Brasil contemporâneo” (SCHWARZ, 1999, p. 181). Isso nos leva a supor (seguindo em parte o passo do crítico) que a narrativa desse romance se serve de uma estrutura romanesca geral, e característica da literatura contemporânea, ao tempo em que é acionada para ler e sondar uma problemática nacional, embora não apenas, pois a angústia do narrador, seu isolamento e a suscetibilidade de seu ponto de vista são elementos que também atravessam a literatura contemporânea⁸.

Ainda a respeito da indiferença do protagonista, não custa evocar mais uma cena ou outra. Relembremos agora a do apartamento da ex-mulher, pois nela nossa personagem principal, chegando à casa de sua antiga esposa, não consegue conter sua urgência urinária. A situação o leva a confundir a pia da cozinha com o urinol, resultando em transtorno imediato. A sequência é igualmente inusitada: o narrador, sujo de barro, entope o ralo do banheiro durante o banho; a água começa a encharcar a casa, enquanto ele, de cueca, anda pelo apartamento e, ainda com resquícios de lama no corpo, completa o raio do desconcerto geral.

Recapitemos também o episódio do contracheque recebido da irmã e o do dinheiro a avolumar os bolsos do narrador dentro do ônibus; das joias que ele furta da irmã; da mala de maconha recebida como pagamento pelas peças; da outra mala que ele traz consigo após sair do apartamento da ex-esposa. Tais objetos – de forma geral tão inoportunos e causadores de entraves para o narrador – metaforizam, em alguma medida, a presença inconveniente dessa personagem na vida de outras pessoas.

Um passo à frente. No romance *Essa gente* (2019), o processo muda, mas a técnica é a mesma e o efeito um só: o embaralhamento entre realidade e ficção. Expliquemos melhor: na obra *Estorvo* (2004), o entrelace entre o polo da realidade e o da imaginação ocorre porque o ponto de vista do narrador em primeira pessoa transita entre a lucidez e a veia onírica, entre o que acontece e aquilo que o narrador imagina acontecer; já em *Essa gente* (2019), a despeito de o aspecto onírico também se realizar, o peso maior recai sobre a indefinição de quem conduz a história, isso porque o romance “[...] dá a sensação de uma narrativa que se escreve (e que se lê) sem que se saiba sua origem, seu centro, sua linha mestra” (AZERÊDO, 2021, p. 83).

⁸ No subitem 2.2, retomamos e aprofundamos a discussão sobre algumas características da literatura contemporânea.

Isso posto, delineemos melhor a estrutura geral do romance *Essa gente* (2019), visto que nela estão apoiados nossos argumentos. E aqui levamos a sério o alvitre de Roberto Schwarz, o qual, comentando o ensaio *Dialética da malandragem*, de Antonio Candido, argumenta que, no caso da literatura, resta examinar a “[...] *função da realidade histórica na constituição da estrutura de uma obra*” (SCHWARZ, 1987, p. 142, grifo do autor). Ou, em outros termos, importa explicar como o fenômeno social e a realidade histórica são modelados por uma forma literária. Portanto, compreender o funcionamento da estrutura é o primeiro passo para perceber, com maior segurança, a maneira como a obra configura seu conteúdo, sua dimensão social.

O romance, de modo geral, apresenta dois grandes eixos narrativos: um em primeira pessoa – conduzido por Duarte e outros narradores (Maria Clara, Marilu Zabala, Petrus, Rosane, Jéssica e Fúlvio Castello Branco) – e um outro em terceira pessoa, que se revela, de maneira surpreendente, apenas no desfecho da obra. A interlocução entre os narradores – associada ao polimorfismo das narrativas (FERNANDES, 2020), isto é, à variedade de gêneros textuais postos em articulação (cartas, ligações telefônicas, notificação extrajudicial, capítulos de romance, dentre outros) – “[...] tende a dissolver a ideia de uma voz narrativa central que amarra a narração primeira” (AZERÊDO, 2021, p. 91), instituindo na obra angulações múltiplas.

Desde agora, um esclarecimento: em *Essa gente* (2019), Duarte é simultaneamente escritor, narrador e personagem do próprio livro que ele tenta escrever. A informação é óbvia; os impactos que o trio causa na narrativa são, no entanto, labirínticos. Com efeito, não nos resta senão demonstrar a articulação dessa linha de força.

Sob a aflição de não conseguir finalizar sua décima terceira obra literária, Duarte resolve “[...] reler por alto seus romances” e, fixando-se no primeiro – *O Eunuco do Paço Real* –, decide copiar alguns trechos, “[...] achando que ninguém notaria se ele cometesse autoplágio de um ou outro parágrafo escrito quase vinte anos atrás” (BUARQUE, 2019, p. 29). O falsete, que consiste em emular trechos, frases e temas de seu primeiro romance, é, desde o princípio, revelado com muito bom humor e ironia por um narrador em terceira pessoa, criação do escritor Duarte.

Observando, no entanto, esse narrador em terceira pessoa, Genilda Azerêdo conclui que a crença de a história ser conduzida por Duarte, narrador em primeira pessoa, “[...] é posta em crise” (AZERÊDO, 2021, 84), quando essa outra voz assoma.

A autora supõe que essa *perspectiva do alto*⁹, típica de narrador onisciente, é de fato exterior à angulação de Duarte. Eis sua descrição sobre o procedimento:

[...] há uma instância narrativa em terceira pessoa que narra as agruras de Duarte, que, por sua vez, narra o processo de escrita do seu romance dentro do romance do qual Duarte é personagem. Ou seja, as camadas de representação se sobrepõem (AZERÉDO, 2021, p. 84).

Tal caracterização da técnica narrativa não parece inteiramente correta e, talvez, não se sustente, quando confrontada com a materialidade da obra. Sem dúvida, Duarte não é o narrador do romance, ou melhor, ele não é o único. Todavia, essa voz que fala sobre os seus dissabores é ainda criação de Duarte, o escritor, pois aqui estamos no labiríntico ambiente de uma ficção dentro da ficção (BRITO, 2019), onde as coisas são porosas e, como bem observa Arthur Nestrovski – referindo-se a *Essa gente* (2019) –, nada é casual e tudo se conecta a tudo (NESTROVSKI, 2019).

A título de exemplo, no capítulo “31 de janeiro de 2019”, Duarte toma conhecimento de que “Faleceu Fúlvio Castello Branco Jr., que estudou comigo no Colégio Santo Inácio [...]” (BUARQUE, 2019, p. 24). Já no cemitério, ele descobre que se trata do filho e não do Fúlvio, seu antigo colega do colegial. A caminho do velório, acompanhamos esta narração:

Já no calçadão de Copacabana, considero que vale a pena esticar o passeio, atravessar o túnel e chegar ao Cemitério São João Batista. Não custa nada dar um pulo no velório para me despedir do Fúlvio, que *poderia figurar em meu próximo romance* com o rosto ceroso de um defunto (BUARQUE, 2019, p. 26, grifo nosso).

Duarte leva, para seu romance em construção, pessoas e cenas com as quais ele se depara na vida *real*; em sua obra não consta propriamente o rosto ceroso de Fúlvio Jr., mas a imagem da viúva, “[...] que me surpreende pela juventude, rodeada de outras mocinhas também pouco mais adolescentes” (BUARQUE, 2019, p. 26).

Com o intuito de esclarecer melhor a argumentação sobre tal procedimento literário, confrontemos o capítulo “31 de janeiro de 2019” – em que Duarte considera

⁹ Utilizamos a expressão *perspectiva do alto*, cunhada por Alfredo Bosi na sua descrição do narrador em obras realistas e naturalistas, para fazer referência à suposta presença de uma voz narrativa em terceira pessoa no romance de Chico Buarque. Para verificar o uso do termo feito pelo crítico uspiano, Cf. Bosi (2006).

a possibilidade de transformar Fúlvio Jr. em matéria ficcional de seu livro – com o “2 de fevereiro de 2019” – momento em que um narrador em terceira pessoa relata um sonho do nosso escritor com a viúva do defunto. É apoiado nesse capítulo que Genilda Azerêdo julga haver uma voz em terceira pessoa como instância superior à de Duarte, descrição que nos parece equivocada.

Tendo agora sob os nossos olhos esses dois episódios, o excerto abaixo, extraído do capítulo “2 de fevereiro de 2019”, ganha tom revelador:

A menina foi acometida de um riso nervoso, e chorando de rir se pendurou no pescoço de Duarte, que então se admirou de ter nos braços ninguém menos que a viúva do Fúlvio Jr. No mesmo instante ele se viu dentro de casa com ela, que de biquíni se jogou de bruços no sofá e começou a soluçar (BUARQUE, 2019, p. 31).

O capítulo é, em parte, a exposição de um sonho de Duarte narrado por uma voz externa que é cria desse escritor. Em outras palavras, trata-se aqui de uma conversão da experiência para a ficção; ou da matéria real¹⁰ para o livro do autor-narrador-personagem, o qual, em última instância, é também personagem do autor empírico, Chico Buarque.

Durante a leitura e, sobretudo no final, percebe-se, com maior evidência, que Duarte transforma seus sonhos em narrativa do livro que ele escreve; ou narra através de uma perspectiva onírica, algo que Fernando de Barros e Silva – reportando-se a outros romances de Chico Buarque – chama de “[...] uma espécie de ‘onirismo desperto’” (SILVA, 2004, p. 119), que consiste em se manter entre o sonho e a lucidez, captando o real através dessa lupa esfumada do delírio.

Por ora, resta ainda caracterizar melhor a *performance* desse narrador “externo”. Por isso, cabe estender um pouco mais os exemplos. É fato que o escritor Duarte se apoia, para a escrita de seu novo romance, no estilo e no tema¹¹ d’*O Eunuco do passo real* e, através desse mote, “[...] tenta contar a história das crianças pobres das favelas, aliciadas por um maestro e um pastor para serem castradas em nome do canto lírico” (AZERÊDO, 2021, p. 84). Para contar a história, Duarte se vale, como já

¹⁰ Talvez seja mais adequado chamar de primeiro nível narrativo, visto que tudo é ficção (AZERÊDO, 2021).

¹¹ O texto *Essa gente, de Chico Buarque* (2020), de Pedro Fernandes, é um dos primeiros trabalhos a enfatizar a presença dessa estratégia narrativa no romance.

acentuamos, de cenas que acontecem em sua vida, cruzando-as com a narrativa dos meninos castrados.

A esse respeito, lembramos uma conversa telefônica entre o autor e Rosane – uma de suas ex-mulheres –, extraída do capítulo “23 de março de 2019”:

– Alô? Alô? [...] Pronto, o que houve? [...] Sério, por que é que você cismou comigo? Ora, Duarte, o que não falta é mulher solteira e carente na praça. Qualquer uma, por que tem que ser eu? Tarada, eu? [...]. Eu vou pensar. [...] Amanhã eu não posso, nem adianta ligar. No outro domingo? Eu acho que pode ser. *Espera aí, dia 31 eu tenho jantar no Palácio Guanabara* (BUARQUE, 2019, p. 78-79, grifo nosso).

Além do tom voluptuoso do diálogo, a leitura completa do capítulo também demonstra que Duarte questiona as relações sociais de Rosane, a qual responde com um “Agora para você é todo mundo fascista” (BUARQUE, 2019, p. 79). O que interessa do excerto acima, entretanto, é perceber que ele figurará parcialmente no livro do nosso escritor, entrelaçado com o tema dos meninos castrados. Eis que, a algumas páginas adiante, lê-se:

Um jantar de gala no Palácio Guanabara celebrou o lançamento da campanha Brasil: O Futuro é Hoje. [...] A apoteose da noite se deu com a apresentação do Orfeão Nossa Senhora de Fátima, composto de uma orquestra de câmara e um coro de trinta e dois castrati que, sob a regência do maestro Amilcare Fiorentino e tendo à frente o jovem virtuose Ezequiel da Babilônia, extasiaram os convivas com a execução do Hino Nacional (BUARQUE, 2019, p. 85, grifo nosso).

O hibridismo de polos imaginativos, vale dizer, o enlace entre o mundo de Duarte e o universo daquilo que acontece em seu romance, se desenvolve e se cruza de tal forma que o leitor, ao perceber a estratégia, põe em revista tudo o que leu e passa a desconfiar que muito daquilo que tomou como “real” era matéria literária conduzida por esse escritor de perfil vocálico¹² (Duarte/Buarque) que Chico Buarque formaliza para radiografar a situação atual das coisas no Brasil (BRITO, 2019), assinaladas pela violência ou – para utilizar a expressão de Nestrovski (2019) – pelo novo espírito dos tempos.

¹² A expressão *perfil vocálico* é utilizada por Sérgio Rodrigues em resenha cujas ideias são reproduzidas parcialmente nas orelhas do livro *Essa gente* (2019). Para a leitura do texto na íntegra, cf. Rodrigues (2019).

Como observado, a suspeição de que parte substancial da narrativa se passa dentro do livro de Duarte tem fulcro na materialidade da obra, sem a qual a sustentação do argumento não poderia ser levada a cabo. A certa altura do romance *Essa gente* (2019), Rebekka, mulher do salva-vidas Agenor, visita Duarte. Na ocasião, nosso escritor-narrador-personagem concede à moça a leitura de um dos capítulos de seu texto em construção:

[...] levei-a ao escritório, sentei-a na minha cadeira, ela mal acreditou que eu abriria o laptop diante dos seus olhos. Quando o liguei, surgiu na tela uma das minhas páginas mais recentes, por acaso aquela em que meu narrador sonha com a Rebekka nua na piscina (BUARQUE, 2019, p. 171).

Ora, a cena em que o narrador Duarte sonha com Rebekka nua se passa no capítulo que o leitor acabara de ler poucas linhas atrás, o “21 de junho de 2019”. Nele acompanham-se dois episódios: o sonho de Duarte banhando na piscina com a holandesa e o momento em que ele é despertado pelo toque do telefone. Estando a par do embuste, o leitor aqui já admitiu que fora traído pela impostura narrativa, a qual revela, de modo inopinado, que nem tudo sobre o que estamos tomando conhecimento é aquilo que aparenta ser (NESTROVSKI, 2019); outras camadas da narrativa, quem sabe, ainda estejam latentes.

Ainda a respeito do escritor-narrador-personagem, nos momentos derradeiros do romance, já no capítulo “2 de setembro de 2019”, uma surpresa nem tão surpreendente: Duarte revela de cheio seu artifício, ou seja, ele evidencia que é, ao mesmo tempo, autor de um livro onde ele também figura como narrador e personagem. Acompanhemos o seguinte trecho: “O leitor que pagou por este livro tem o direito de me cobrar um relato dos meus encontros com Rebekka [...] (BUARQUE, 2019, p. 172). A voz narrativa se refere ao leitor quase à maneira machadiana de narrador intruso – do tipo “[...] se te agrada, fino leitor, pago-me da tarefa; se te não agrada, pago-te com um piparote, e adeus” (ASSIS, 2008, p. 40) – como a intensificar a artificialidade da urdidura narrativa, que agora já não engana o público, talvez.

O que se sucede nos três capítulos seguintes – o “3 de setembro de 2019”, o “4 de setembro de 2019” e o “5 de setembro de 2019” – é um jogo de encaixe interessante, pois o que se tem é a narrativa do escritor Duarte apresentando parceladamente para Rebekka os capítulos de seu novo livro ainda em construção.

Ao entrar em casa, a Rebekka levanta a saia e custa um pouco a achar a bagana enfiada no elástico do biquíni fio dental. Apesar da chuva lá fora, diz que pretende ir à praia, mas não perderia por nada as cenas do próximo capítulo:

Depois de ouvir minha declaração de amor, a Rebekka saiu a caminhar pela sala com o tentador shortinho branco que me saltou aos olhos desde a primeira vez que a vi (BUARQUE, 2019, p. 177, grifo nosso).

O trecho em itálico constitui a história do romance de Duarte. De forma quase instantânea, transitamos de um nível narrativo a outro. Ou, dizendo a mesma coisa de outro modo, trata-se da passagem da vida de Duarte para a história que ele arquiteta em seu livro. A técnica apenas se acentua, a propósito do que se constata no mesmo capítulo – o “4 de setembro de 2019” –, quando o narrador discorre:

Foi quando me sentei com ela, arredei do seu pescoço os cabelos ruivos e soprei e mordi de leve sua nuca. Ela encolheu os ombros, mostrou o braço arrepiado e me chamou de bruxo, por descobrir seu ponto fraco.

– *É ali mesmo, como é que você sabe?*

– *Olha só, seu braço agora se arrepiou de verdade.*

– *Sou superfã de literatura erótica* (BUARQUE, 2019, p. 178, grifo nosso).

Agora o procedimento opera de modo inverso, saindo da ficção para a realidade, quando Duarte e Rebekka interagem sobre a leitura. Os fios narrativos se enlaçam de tal maneira que o Duarte-autor chega a confundir “[...] ficção e realidade, quando passou a de fato desejar a Rebekka da sua história” (AZERÊDO, 2021, p. 89) na vida real, ou melhor, quando toma os acontecimentos da sua ficção como espelho do mundo exterior.

Nem sequer me preocupei em dar sequência ao meu romance, e ao vê-la sentada diante da página vazia, enfio os dedos entre seus cabelos e roço a língua na sua nuca. Ela se levanta num salto e se vira para mim com aquela cara afogada que conheço:

– Ficou louco?

– Você não queria um filho meu?

– Você está confundindo tudo.

Aperta o caderno contra o peito e vai embora decidida (BUARQUE, 2019, p. 179-180).

É sob essa lupa de uma narrativa dentro da outra que muito do social vai se revelando na obra, criando sutilezas e aprofundando a percepção de problemas

sociais, como a exposição da violência a que nos reportamos de maneira sistemática na seção “*Essa gente: estilhaços da violência em uma narrativa a contrapelo*”.

Além do comando acionado por Duarte, outros narradores em primeira pessoa aparecem, formalizando novas vozes. Isso fica evidente, por exemplo, quando Rosane expõe o problema de fertilidade do ex-marido.

Acontece que na época eu queria porque queria ser mãe, nem que fosse para a outra se morder de ciúmes. Aos trinta e cinco, já me aproximava do limite para uma gravidez segura e, pelo sim pelo não, durante meses eu e o Duarte fodíamos noite e dia, não só nos meus dias fecundos. Como eu não emprenhava nem apresentava problemas de ovulação, o ginecologista sugeriu ao Duarte um exame de fertilidade (BUARQUE, 2019, p. 27).

O mesmo episódio é exposto sob o ângulo de Duarte muitas páginas depois:

Palpando meus testículos [o médico] diagnosticou a presença de varicoceles, espécie de varizes na bolsa escrotal que podem levar à infertilidade, o que exames complementares atestariam se era o meu caso. Em caso positivo, a ligadura das veias varicosas seria um procedimento rápido, coberto pelo plano de saúde, e no mesmo dia eu deixaria o hospital, fecundo e faceiro (BUARQUE, 2019, p. 157).

Se arregimentamos os capítulos narrados por Petrus, Maria Clara, Marilu Zabala e Fúlvio Castello Branco, percebemos que eles jogam luz sobre traços concernentes ao escritor Duarte. Aqui, apenas um exemplo é suficiente, aquele em que, numa carta, Maria Clara se dirige a Duarte com estas palavras:

Estarei livre até a noite, e adoraria que me mandasses teu romance, ainda que inconcluso. Sei que não o enviaste à editora, pois o Petrus me tem sondado cada semana, com aquela inquietude que bem conheces. Entretanto, eu te aconselharia a não lhe enviar os originais sem antes passarem por mim. Corrigir teus deslizes é tarefa para qualquer revisor, mas somente esta tua amiga está apta a aparar teus excessos, *completar pensamentos, ou mesmo acrescentar parágrafos inteiros que porventura terás imaginado* (BUARQUE, 2019, p. 182, grifo nosso).

A cena se torna cômica, e mesmo cruel, se o leitor se recordar de que, em carta dirigida à Maria Clara, Petrus – editor de Duarte – relata: “Por pouco não me rendo às maledicências correntes aqui na casa [editorial], segundo às quais você reescrevia os

livros dele de cabo a rabo” (BUARQUE, 2019, p. 23). Como se nota, os vários ângulos se relacionam e adensam nosso olhar sobre cenas e detalhes.

A partir dessa caracterização geral de um dos eixos narrativos, passemos ao segundo: aquele em que “de fato” uma voz externa assume a condução da história, uma vez que, no capítulo “28 de setembro de 2019”, deparamo-nos com o óbito de Duarte e conseqüentemente com a interrupção de duas narrativas: a de sua relação erótica com Rebekka e a daquela a respeito dos meninos negros emasculados.

Na abertura desse capítulo, acompanhamos:

Em sua ronda pelo Edifício Saint Eugene, a dra. Marilu Zabala para no sétimo andar e atina com o mau cheiro proveniente do apartamento 702. Alerta o síndico, gastroenterologista aposentado, que não titubeia em identificar o odor cadavérico, e não de banheiro entupido como ela supunha. [...] quem agora sai do elevador é um repórter, que exhibe sua credencial [a um policial] e consegue autorização para registrar a ocorrência. [...] O repórter sai e declara aos circunstantes que o óbito se deu por arma de fogo, sendo que as hipóteses de suicídio ou homicídio ainda serão investigadas (BUARQUE, 2019, p. 188-189).

A narração sobre a morte de Duarte acontece pela perspectiva de um narrador em terceira pessoa, mas agora através do formato reportagem, dividida nas seguintes seções: “Escritor encontrado morto em apartamento no Leblon”, “Mistério” e “Carreira”.

Sendo agora gerido pelo narrador exterior, o eixo em primeira pessoa (Rosane, Petrus, Fúlvio Castello Branco etc.) já não aparece senão intermediado por essa *perspectiva do alto*. É o caso, por exemplo, da suspeita que paira sobre a possível relação entre Maria Clara – ex-mulher de Duarte – e a morte do escritor, já que o revólver encontrado no local do óbito está registrado no nome dela. O esclarecimento vem através de Petrus, sob o intermédio do narrador em terceira pessoa.

A informação de que ela estaria foragida, divulgada num programa radiofônico, foi desmentida pelo delegado com base em telefonema de São Paulo do editor Petrus Müller. De acordo com este, a tradutora se encontra acamada sob o efeito de sedativos em sua residência em Lisboa, onde se estabeleceu no início deste mês (BUARQUE, 2019, p. 191).

A fim de aumentar o mistério sobre a morte do escritor Duarte, surge o narrador em terceira pessoa, que põe em movimento a fala de outras personagens, as quais

sondam a causa do falecimento; às vezes com opiniões dissonantes: Rosane “[...] refuta a hipótese de suicídio. Afirma que mantinha excelentes relações com Duarte, que gozava de boa saúde, amava a vida e fazia projetos grandiosos para o futuro”. Fúlvio, por sua vez, diz que Duarte “[...] carregava o trauma da perda do pai, que se matou igualmente com um tiro na têmpora” (BUARQUE, 2019, p. 191).

Com um derradeiro requinte estilístico (BRASIL, 2019), o romance, dispendo do narrador externo, torna de vez o final sem solução evidente, quando o leitor é exposto a esta informação:

Aparentemente o escritor teria cometido suicídio, mas o delegado Durval Serapião da 14ª DP não descarta a hipótese de latrocínio. Não foram encontrados na residência objetos de valor, nem bilhetes ou cartas que justificassem o ato, como é frequente entre suicidas. Também chamou a atenção a ausência de arquivos ou correio eletrônico no computador, via de regra ferramenta de trabalho de escritores (BUARQUE, 2019, p. 190).

Ficamos, assim, diante de um impasse sem resposta possível, concluindo que “O romance que Duarte (não) escreve é, em grande medida, a própria matéria do romance escrito, que temos em nossas mãos: *Essa gente*” (AZERÊDO, 2021, p. 92, grifo da autora). Não havendo também como deslindar, na materialidade da narrativa, o mistério da morte de Duarte, as tentativas de resolução, a nosso ver, se evidenciam como mero exercício especulativo, que o leitor se sente tentado a levar a cabo.

Além disso, “[...] a informação de que o escritor do 702 [Duarte] era mulato¹³” (BUARQUE, 2019, p. 189), impõe-nos uma nova leitura do romance, “[...] pois conseguimos confirmar as pistas provocadoras que o autor deixa na trajetória da protagonista” (GARCIA, 2021, p. 304), o que imprime novas camadas na obra.

Na investida crítica que Roberto Schwarz fez sobre *Estorvo* (2004), ele tece este comentário: livro “[...] escrito com engenho e mão leve. *Em poucas linhas o leitor sabe que está diante da lógica de uma forma*” (SCHWARZ, 1999, p. 178, grifo nosso). O que a leitura de *Essa gente* (2019) nos atesta é que a lógica dessa forma perdura.

A materialidade de ambos os romances, conforme se buscou demonstrar, revela também uma estratégia recorrente na obra romanesca buarqueana: o

¹³ Conforme demonstramos adiante, de modo especial no capítulo IV, a identidade étnica de Duarte é, ao que consta, mais um artifício da narrativa; e vale menos como fato do que como possibilidade ficcional. Em outros termos, é provável que nosso escritor seja negro apenas no livro ficcional que ele escreve.

consórcio entre realidade e imaginação¹⁴ e a técnica de fundi-las a tal ponto que a marca da diferença entre os dois polos se torne opaca.

No limite, pela constituição formal das duas obras, a narrativa de *Estorvo* (2004) pode assumir a configuração de simples delírio do protagonista, ou de matéria concreta e exterior à interioridade da personagem, ainda que conduzida pela angulação do narrador em primeira pessoa. De modo similar, a indistinção entre realidade e arquitetura imaginativa se faz procedimento em *Essa gente* (2019), pois, pela sua urdidura, nada impede que, mesmo o narrador externo final, possa ser visto como criação do escritor Duarte, talvez ainda no comando da narrativa, sendo sua morte apenas a elisão do narrador-personagem homônimo, mas não a do autor Duarte. Afinal, não fica claro onde principiam e cessam suas intervenções literárias.

Em se tratando de *Essa gente* (2019), portanto, a volubilidade¹⁵ dos vetores da realidade e da imaginação se transforma em princípio formal, razão pela qual essa técnica necessita de explicitação, a fim de que se compreenda como esse passo literário se articula com a perquirição de um problema social brasileiro: sua violência de ressonância autoritária e, por sua vez, não propriamente contemporânea.

Considerando também que “[...] a representação da violência manifesta uma tentativa viva na cultura brasileira de interpretar a realidade contemporânea e de se apropriar dela, artisticamente, de maneira mais ‘real’, com o intuito de intervir nos processos culturais” (SCHOLLHAMMER, 2007, p. 29), o novo romance de Chico Buarque nos parece exemplar no exercício mimético de interpelação desse dilema social.

¹⁴ Analisando *O irmão alemão* (2014), Ubiratan Brasil atesta a recorrência desse procedimento, pois, segundo ele, nessa obra, a narrativa se estrutura na permanente tensão entre um fato que realmente aconteceu, aquilo que poderia ter acontecido e a mais completa imaginação (BRASIL, 2019). Já a respeito de *Benjamim* (2004), Carlos Ribeiro assevera que o romance “[...] traz a mesma atmosfera em que sonho e realidade se fundem, às vezes com características surrealistas [...], mas num conjunto em que tudo se explica logicamente (o que só faz acentuar a sua estranheza)” (RIBEIRO, 2009, p. 64).

¹⁵ O emprego desse termo tem forte inspiração no radical ensaio *Um mestre na periferia do capitalismo* (2012), de Roberto Schwarz, notadamente no seguinte trecho: “Vimos que o procedimento literário de Brás Cubas – a sua volubilidade – consiste em desdizer e descumprir a todo instante as regras que ele próprio acaba de estipular” (SCHWARZ, 2012, p. 223). Aqui não se trata, entretanto, de transpor mecanicamente categorias analíticas de uma obra para outra; mas de observar a forma artística que cada romance institui. Se em *Memórias póstumas de Brás Cubas* (2008), existe, na perspectiva de Roberto Schwarz, uma inconstância nas posições ideológicas do narrador – o que o torna “[...] romântico da mesma forma perfunctória como é liberal, cientista, filósofo, político ou poeta” (SCHWARZ, 2012, p. 136) – no romance de Chico Buarque, chamamos de *volubilidade* a oscilação entre a instância narrada por Duarte e aquela em que ele figura como escritor, narrador e personagem de seu próprio romance. Tais dimensões, longe de estarem autoevidentes no texto, provocam no leitor a indecidibilidade a respeito dos limites que separam a narrativa ficcional de Duarte e aquilo que está “fora” dela.

2.2 Literatura brasileira contemporânea e o lugar do romance *Essa gente*

A reflexão que realizamos aqui sobre a literatura brasileira contemporânea mapeia algumas características-chave dessa produção atual, exigindo, portanto, um recorte de tempo objetivo, com o intuito de estabelecer uma melhor delimitação do tema. Afinal, não é possível enquadrar como literatura contemporânea tanto *Menino de engenho*, lançado originalmente em 1932, quanto *Essa gente*, publicado em 2019, uma vez que tais romances não participam do mesmo circuito cultural, tampouco adotam procedimentos narrativos semelhantes na interpelação dos dilemas sociais.

Em *Ficção brasileira contemporânea* (2009), o interesse de Karl Erik Schollhammer recai sobre obras publicadas a partir da década de 1970, acompanhando ainda as produções que se desdobram no início do novo século. Leyla Perrone-Moisés lança recorte diferente em *Mutações da literatura no século XXI* (2016), adotando o ano de 1990 como ponto de partida para suas reflexões. Com procedimento distinto ao do primeiro crítico que, desde o título *Ficção brasileira contemporânea*, sublinha seu interesse em caracterizar a produção literária de determinado país, Leyla Perrone-Moisés assume uma postura internacionalista, aos moldes dos estudos comparados e, em vez de discutir autores e obras na perspectiva da nação¹⁶, a autora apresenta um cenário mais amplo no debate sobre o contemporâneo.

Levando em conta que a antiga aliança do conceito de literatura com o conceito de nação perdeu sua pertinência em nosso mundo globalizado, os autores aqui analisados foram escolhidos por sua representatividade internacional, atestada pela tradução de suas obras em numerosos idiomas e pelo consenso de críticos atuantes em vários países (PERRONE-MOISÉS, 2016, p. 9).

O diálogo que a pesquisadora estabelece com as obras literárias passa pelo cenário latino-americano, europeu, norte-americano, turco, dentre outros.

¹⁶ Obviamente, não estamos sugerindo que Schollhammer (2009) analisa o valor estético das obras na chave da nacionalidade e dos essencialismos, critérios levados às últimas consequências na urdidura de obras de alguns escritores românticos. Aqui, apenas assinalamos que o interesse do autor de *Ficção brasileira contemporânea* (2009) se volta para a produção literária de um país específico. Para uma reflexão profícua sobre o entrelace entre “literatura e nação”, cf. Costa Lima (1996).

Por sua vez, retomando a década de 1970, Regina Dalcastagnè, em *Literatura brasileira contemporânea* (2012) apresenta um painel diversificado da ficção nacional, com evidente interesse nos problemas da representação em torno das minorias. O último capítulo do livro, “Um mapa de ausências”, é resultado de pesquisa sólida que expõe, estatisticamente, as assimetrias na representação e produção literária entre homens, mulheres, negros, indígenas etc., evidenciando também a hegemonia dos autores no circuito Rio-São Paulo que, juntos, representam, no período de 1990-2004, mais de sessenta por cento dos ficcionistas publicados nas casas editoriais Companhia das Letras, Record e Rocco (DALCASTAGNÈ, 2012).

Não obstante a ausência de consenso entre especialistas, a década de 1970 é um período reivindicado por mais de um estudioso, sendo a literatura desse momento vista como sintoma de um tempo de renovações formais¹⁷ na sondagem de problemas que penetram o Brasil e também os próprios dilemas humanos. Assim, parece seguro tomar esse momento como referência para os apontamentos adiante.

A nota dominante da literatura brasileira contemporânea e, certamente não apenas dela, é a fragmentação, concretizada na multiplicidade e hibridismo de gêneros. No ensaio clássico “A nova narrativa”, Antonio Candido já percebera o fenômeno ao reconhecer, na literatura brasileira de 1970, um cruzamento de gêneros e de técnicas tão intenso que resulta em “[...] romances que mais parecem reportagens; contos que não se distinguem de poemas ou crônicas, semeados de sinais e fotomontagens [...]”; ou ainda “[...] autobiografias com tonalidade e técnica de romance; narrativas que são cenas de teatro; textos feitos com a justaposição de recortes, documentos, lembranças, reflexões de toda a sorte” (CANDIDO, 2017, p. 253). Essa característica permanece nas mais recentes produções literárias brasileiras, sendo a coletânea *Você vai voltar pra mim e outros contos* (2014), de Bernardo Kucinski, e os romances *A noite da espera* (2017), *Pontos de fuga* (2019), de Milton Hatoum e *Essa gente* (2019), de Chico Buarque, realizações exemplares desse fenômeno.

¹⁷ Aqui, é necessária uma ponderação, pois, como nota Leyla Perrone-Moisés, “[...] a literatura de hoje apresenta mais mutações temáticas do que mudanças formais. [...] As mudanças temáticas decorrem do que acontece no mundo de hoje, enquanto na forma não se veem mudanças radicais como as pretendidas e efetuadas pelos escritores modernos” (PERRONE-MOISÉS, 2016, p. 221). Não obstante, também é fato que o hibridismo de gêneros ou sua indefinição constituem traços próprios da literatura contemporânea (PERRONE-MOISÉS, 2016).

Concernente à narrativa *Essa gente* (2019), o leitor encontra a materialidade do hibridismo alinhavando toda a obra. Não custa lembrar aqui os capítulos em formato de ligações telefônicas entre Duarte e Rosane; ou em estrutura de missivas cheias de farpas trocadas entre Maria Clara e Balthasar; ou de notificação judicial informando os aluguéis atrasados de Duarte; ou ainda na forma de notícia, comunicando a morte desse narrador, conforme acompanhamos no capítulo “29 de setembro de 2019”.

O conhecido escritor Manuel Duarte, 66, autor do best-seller *O Eunuco do Paço Real*, foi encontrado morto em seu domicílio no Leblon. Vizinhos acionaram a polícia às 6 horas da manhã de ontem, devido ao forte odor que emanava do local. Segundo a nossa reportagem, Manuel Duarte estava estendido no sofá da sala com um ferimento na têmpora direita. Próximo à sua mão direita havia um revólver caído no assoalho (BUARQUE, 2019, p. 190).

Dessa maneira, a fragmentação das obras literárias contemporâneas opera tanto na multiplicidade de gêneros quanto na variação do ponto de vista narrativo, cujas consequências não se limitam ao caráter, em alguma medida, “autotélico” da literatura, mas repercutem também na própria maneira de mimetizar¹⁸ o social, renovando a percepção sobre os problemas que ele engendra.

Na ficção atual, forma e conteúdo se retroalimentam nas obras esteticamente bem realizadas, tendo os procedimentos formais precedência sobre o tema. Isso porque a questão imprescindível para a análise literária é “[...] averiguar como a realidade social se transforma em componente de uma estrutura literária, a ponto dela poder ser estudada em si mesma” (CANDIDO, 2011, p. 9). Noutras palavras, o papel do crítico literário consiste em “desatar os nós” da constituição narrativa, poética etc., a fim de perceber o funcionamento dessa estrutura, iluminando mais profundamente, assim, a significação da obra, isto é, encontrar na forma literária a chave para desnudar criticamente a dimensão social contida na estrutura.

¹⁸ O conceito de mimesis a que nos reportamos não carrega a concepção ingênua de *cópia, imitação* do real ou representação da “[...] ‘essência’ de uma exterioridade” (COSTA LIMA, 1981, p. 217). Compreendemos mimesis na chave costalimiana de um duplo, isto é, de um processo de figuração constituído, simultaneamente, por uma fração menor de semelhança e uma fração maior de diferença em relação ao real (COSTA LIMA, 2019). A mimesis, no que concerne ao objeto representado, funciona na fricção entre semelhança (sempre em proporção menor) e diferença, ou seja, “[...] a *mimesis* supõe em ação o distanciamento pragmático de si e a identificação com a alteridade captada nesta distância. Identificação e distância, identificação a partir da própria distância constituem pois os termos básicos e contraditórios do fenômeno da *mimesis*” (COSTA LIMA, 1981, p. 230, grifo do autor).

No que diz respeito à literatura contemporânea, um aspecto que também não se pode ignorar é a construção do narrador, visto que sua atitude contemplativa, isto é, sua posição de observador neutro “[...] tornou-se um sarcasmo sangrento, porque a permanente ameaça da catástrofe não permite mais a observação imparcial, e nem mesmo a imitação estética dessa situação” (ADORNO, 2003, p. 61). Embora Theodor Adorno tenha como horizonte as consequências das grandes guerras mundiais e as implicações éticas para sua representação, seus apontamentos sobre o narrador são válidos para compreender alguns aspectos da literatura atual, notadamente aquele em que o ângulo expositor já não aceita a imparcialidade como norma.

Nos romances que comportam a tradição, a exemplo de *O cortiço*¹⁹ (2011), publicado pela primeira vez em 1890, Aluísio Azevedo constrói um narrador onisciente cujo ponto de vista é um “farol” que se estende sobre toda a narrativa, constituindo o único ângulo na exposição das cenas. Formalmente, o narrador tem a segurança necessária para apresentar os fatos, inclusive os mais grotescos, com a distância daquele que apenas observa. Não existe, nesse narrador, envolvimento com os eventos expostos ou hesitação para apresentá-los. Os enquadramentos se desdobram sob certa indiferença do ângulo expositor.

No capítulo XXIII, em que se expõe a morte de Bertoleza, o narrador onisciente observa, de maneira impassível, o fim trágico da escravizada. Sem dúvida, o leitor mais sensível ficará condoído com o desfecho da personagem; esse sentimento, no entanto, não será resultante da forma como o narrador conduz a história, pois ele parece apenas contemplar a cena e, embora use os adjetivos “sinistro” e “desgraçada”, eles não marcam exatamente uma tomada de posição a favor de Bertoleza. Além disso, por parte do narrador, não se percebe também qualquer tibieza na linguagem durante a descrição das imagens de violência.

No avançar do enredo, a voz narrativa ainda consegue estabelecer relação entre o sofrimento da serva de João Romão e os gestos animais do seu fim penoso. Expressões como “anta bravia”, “rugindo” e “esfocinhando” dão concreção ao

¹⁹ Seguramente, outras obras poderiam servir aqui de exemplo para delinear as características do narrador tradicional. A escolha de *O cortiço* (2011) deve-se, no entanto, a seu aspecto modelar de romance naturalista, que, assim como o realista, é marcado pelo “[...] distanciamento do fulcro subjetivo”; e ainda no caso naturalista, pela submissão de personagens e enredo “[...] ao destino cego ‘das lei naturais’ que a ciência da época julgava ter decodificado” (BOSI, 2006, p. 178). Além do mais, a “[...] perspectiva do alto, de narrador onisciente” (BOSI, 2006, p. 206), confronta-se, de maneira flagrante, com o narrador contemporâneo, cujo domínio da exposição das cenas é, amiúde, parcial e limitado.

argumento aqui levantado, ao tempo em que também demonstram a capacidade do ângulo externo em associar Bertoleza a um ser ausente de traços humanos. Afinal, no momento de dor extrema, ela não gritava, rugia; não agonizava, esfocinhava.

O leitor também não tem acesso à intimidade de pensamentos que percorrem a mente de Bertoleza; não conhecemos, de perto, sua angústia. Além disso, sua condição de escravizada não é posta sob a perspectiva da própria personagem. Ao narrador, como espécie de câmera acompanhando a cena, cabe tão somente o papel de registrar a agonia por que passa a cativa.

Por outro lado, Milton Hatoum, em *A noite da espera*²⁰ (2017), propõe conformação de outra ordem para o seu narrador, visto que, na literatura contemporânea, em vez “[...] daquele sujeito poderoso, que tudo sabe e comanda, vamos sendo conduzidos para dentro da trama por alguém que tropeça no discurso, esbarra em outras personagens, perde o fio da meada” (DALCASTAGNÈ, 2012, p. 75), isto é, um narrador que já não traz consigo a totalidade da percepção dos fatos nem a firmeza na linguagem durante os enquadramentos instituídos.

Martim, narrador criado por Milton Hatoum, inicia seu relato exilado em Paris no ano de 1977. Em retrospectiva, ele reconstrói a história de seus anos em São Paulo e a mudança para Brasília após a separação dos pais. É no contexto da ditadura militar brasileira que Martim transita e elabora sua narração. No capítulo “Asa Norte, Brasília, dezembro, 1970”, o narrador diz que seu pai, Rodolfo, o sondava, examinando-o “[...] só com o faro, feito um cão de caça, ou um animal violento” (HATOUM, 2017, p. 124), inscrevendo, assim, a imagem da relação difícil entre pai e filho.

Na obra, Martim expõe seu ponto de vista sobre a relação complicada estabelecida com o pai, acentuada, por um lado, em virtude da recente separação e, por outro, pelo fato de Martim flertar com ideias contrárias à ditadura militar, regime defendido por Rodolfo. O pai, portanto, não somente é a figura da autoridade, mas também um contravapor à ideologia do filho, que vê no novo regime uma face obscura da violência, ao descrever: “[...] quando o campus da UnB foi invadido e ocupado, professores, alunos e deputados da oposição foram espancados e presos [...], um

²⁰ Primeiro tomo de um romance de formação, isto é, de uma narrativa que acompanha a trajetória e a evolução de uma personagem. Atualmente, estão publicados *A noite da espera* (2017) e *Pontos de fuga* (2019) sob o título geral de *O lugar mais sombrio*. As obras recobrem o contexto de violência da ditadura civil-militar brasileira (1964-1985).

estudante de engenharia foi baleado na testa...” (HATOUM, 2017, p. 54). É esse ângulo narrativo que interpela os acontecimentos na maior parte do romance.

O narrador da literatura contemporânea, todavia, é “[...] suspeito, seja porque tem a consciência embaçada [...], seja porque possui interesses precisos e vai defendê-los” (DALCASTAGNÈ, 2012, p. 75). Em se tratando de Martim, a suspeição sobre seu ponto de vista se objetiva em *Pontos de fuga* (2019), quando o leitor se depara com a relação entre o narrador e o pai, mas agora, no lugar do filho de Rodolfo, acompanhamos a narração sob o ângulo de Dinah, a paixão de Martim.

A despeito de os narradores da literatura contemporânea nem desejarem “[...] mais passar a impressão de que são imparciais; estão envolvidos até a alma com a matéria narrada” (DALCASTAGNÈ, 2012, p. 75), sua posição fica mais evidente em articulação com outros narradores que, eventualmente, confrontam o ponto de vista central. Na angulação de Dinah, o leitor não vislumbra o pai de Martim apenas como uma fera que fareja e “cerca sua presa”, mas também como um pai preocupado com o filho desalentado, sofrendo pela ausência da mãe.

Guardadas as devidas ressalvas à nossa digressão, não há dúvida de que a posição do narrador na narrativa de ficção contemporânea é fundamental para os efeitos e elaboração de seus sentidos; o procedimento é instituído de diferentes formas na literatura atual. Seja num conto como “Passeio noturno (parte I)”, de Rubem Fonseca – exposto pelo ponto de vista de um psicopata urbano –, seja num romance como *Essa gente* (2019), de Chico Buarque – com fragmentação narrativa –, o narrador é mecanismo central.

A respeito do novo romance de Chico Buarque, a fragmentação é evidente e, através do descentramento do narrador, percebemos as nuances de algumas personagens. Por exemplo, sob a perspectiva da juíza federal Marilu Zabala, o leitor se depara com a empáfia da elite brasileira: “É preciso ter em conta que o Edifício Saint Eugene, até pouco tempo um dos mais conceituados do bairro, é tradicionalmente destinado [...] a famílias com poder aquisitivo acima da média” (BUARQUE, 2019, p. 91-92). A queixa se dirige a Duarte, que está inadimplente com os aluguéis. O comentário de Zabala, ao tempo em que revela a vulnerabilidade financeira do narrador-protagonista, também se torna representativo pela conotação das palavras racistas dirigidas a algumas mulheres que frequentam a casa do escritor. Nas palavras da magistrada: “São profissionais do mais baixo estrato, e não digo por suas fisionomias, pois sou juíza federal e *não tenho preconceito de cor* [...]”

(BUARQUE, 2019, p. 19, grifo nosso). A justificativa da personagem expõe de maneira refalsada sua negativa sobre o preconceito racial.

No capítulo “1º de fevereiro de 2019”, o leitor se depara com outra avaliação a respeito de Duarte, agora sob o ponto de vista de Rosane, para quem o ex-marido não é senão o retrato de alguém que se dedicava à depravação. Pela voz dessa narradora, ouvimos: “Deus me livrou de ter um filho com o Duarte. Eu já desconfiava que ele não daria um bom pai, pela maneira como ignorava o pentelho do filho com a primeira mulher” (BUARQUE, 2019, p. 27). É essa concatenação de pontos de vista que vai formatando a imagem de Duarte para o leitor, além, é claro, das próprias ações desse narrador-personagem.

Há ainda as avaliações da Juíza Marilu Zabala sobre o comportamento de Duarte que, na condição de locatário de um apartamento no Edifício Saint Eugene, provoca “horror” nos vizinhos. Sua falta de “civildade”, acompanhada das “prostitutas” que ele faz subir ao 702, são verdadeiras afrontas à juíza federal, para quem causa estranheza um homem, com aquela conduta, ser morador em seu condomínio.

A partir dessas considerações sobre a fragmentação do narrador, talvez seja oportuno estabelecer aqui um pequeno recuo para sublinhar outro aspecto relevante na literatura brasileira contemporânea: sua tradição realista²¹. É importante esclarecer, todavia, que o modelo mimético adotado não se assemelha ao dos escritores no século XIX, isto é, o de fabricar a “[...] ilusão de uma linguagem referencial capaz de conferir transparência à linguagem literária e à realidade da experiência”; ao invés, o que os autores contemporâneos procuram é “[...] criar efeitos de realidade, sem precisar recorrer à descrição verossímil ou à narrativa casual e coerente” (SCHOLLHAMMER, 2009, p. 79). Noutras palavras, o real é captado pela recusa à técnica realista e naturalista de cópia ou de espelho do mundo exterior.

O realismo ainda é, portanto, a nota dominante na literatura atual. Não pretendemos elaborar aqui um cenário amplo dessa produção, já que a cadeia demonstrativa exige desdobramentos que extrapolam a finalidade específica desta pesquisa, além de requerer certa intimidade com um número considerável de autores

²¹ Esse aspecto não se restringe à literatura brasileira contemporânea, tampouco apenas ao Brasil. Cf. Costa Lima (1981, 2019). A associação entre literatura e nação, por exemplo, que, desde o romantismo é um vínculo forte, traz para a literatura uma mordaca, isto é, impõe-lhe o empenho de representar as particularidades de um povo e, por conseguinte, de um país. No limite, a pretensa representação realista como cópia do real promove o controle do imaginário (COSTA LIMA, 1996). A despeito de ter cessado o desejo de representar as “essências” da nação, o modelo realista, “Ao longo do século XX, [...] fez o seu retorno sob diferentes formas [...]” (SCHOLLHAMMER, 2009, p. 53).

e obras que excedem nossas próprias possibilidades²². Isso posto, realizamos alguns apontamentos a seguir que, apesar de não oferecerem uma visão de conjunto, direcionam para um contexto maior da produção literária nacional mais recente.

Se tomamos a coleção de contos de *Olhos d'água* (2016), percebemos, de imediato, a dimensão realista de suas narrativas, pois o que Conceição Evaristo produz é um tipo de representação capaz de desnudar a violência perpetrada contra os negros, tornando mais aguda as questões relacionadas à exclusão e à desigualdade social brasileira.

Todavia, ao que nos parece, a dimensão imaginativa de Evaristo (2016) está condicionada à sua tentativa de elaborar uma representação dos afro-brasileiros, destacando as questões identitárias que os atravessam. O procedimento narrativo se arma, portanto, com o intuito de traduzir a problemática racial, recorrendo a cenas cotidianas de evidente realismo, em uma obra em que talvez se materialize “[...] uma literatura transparente, no limite sem mediações, uma literatura de efeitos imediatos e especiais, que se equipare ao cinema documentário²³, ao jornal televisivo, à reportagem ao vivo” (BOSI, 2002, p. 249), isto é, uma ficção que prioriza a exposição do real.

Isso porque o que se concretiza em parte da produção cultural brasileira atual, em especial aqui a literatura, é um tipo de ficção que surge das *margens* e que já não aceita que *outros* falem em seu nome, pois “Não se trata mais de conciliar diferenças, mas de evidenciá-las, recusando-se a improvável promessa de meio-termo entre o pequeno círculo dos donos do poder e o crescente universo dos excluídos” (ROCHA,

²² Para uma discussão consistente sobre o cenário da literatura brasileira contemporânea, cf. Süssekind (2005), Schollhammer (2009) e Dalcastagnè (2012).

²³ Na perspectiva de Alfredo Bosi, o cinema documentário parece pressupor um registro bruto do mundo e da realidade, o que configura evidente equívoco, visto que “[...] tanto pelo conteúdo plástico da imagem quanto pelos recursos da montagem, o cinema dispõe de todo um arsenal de procedimentos para impor aos espectadores sua interpretação do acontecimento representado” (BAZIN, 1991, p. 68), isto é, a representação no cinema nunca é uma cópia da realidade, mas sempre o resultado de uma angulação específica sobre o objeto mimetizado. Ainda a respeito da afirmação de Bosi (2002), não custa lembrar que o intento do crítico uspiano é o de explicitar que em certa vertente da literatura brasileira, sobretudo a partir da década de 1970, predomina a valorização do hipermimetismo, ou seja, do excesso de realidade e imediatismo, que muitas vezes dispensa o diálogo necessário entre criação individual e tradição. O apelo que, em alguma medida, o documentário estabelece com o real talvez justifique parcialmente a analogia de Alfredo Bosi. Acerca disso, basta pensarmos em Zelig (1983), documentário ficcional dirigido pelo cineasta Woody Allen, que, para imprimir em sua produção o aspecto de documentário, vale dizer, de realidade, empreende vários artifícios – como os comentários da crítica e ensaísta Susan Sontag, a qual aparece durante o curta, assim como as análises de outros intelectuais que também figuram na produção do diretor norte-americano – além da reconstrução de imagens da Segunda Guerra Mundial que, em articulação, transmitem a sensação de realidade.

2006, p. 56). Dessa forma, a acentuação da desigualdade e a exposição sistemática da violência constituem os eixos dessa literatura.

Os exemplos que João Cezar de Castro Rocha seleciona são variados e passam por autores como Paulo Lins, Carolina Maria de Jesus, Ferréz, André do Rap, até cancionistas como os Racionais MC's. Certamente, a obra de Conceição Evaristo também compõe esse grupo, apesar de não ser citada pelo crítico. Apesar das diferenças, Rocha (2006) percebe nessa produção uma unidade: a *dialética da marginalidade*, que consiste em revelar mais enfaticamente a desigualdade social.

Na contramão da defesa dessa produção literária como sintoma de um país com várias fraturas sociais evidentes, Alfredo Bosi e Flora Süssekind percebem nela um dado que também não se pode ignorar: o hipermimetismo ou, se quisermos, um super-realismo, em que a dimensão imaginativa é subordinada ao excesso de realidade. Na perspectiva de Flora Süssekind, é fato que o neodocumentalismo constitui característica de parcela da

[...] ficção brasileira contemporânea, marcada ora por uma espécie de imbricação entre o etnográfico e o ficcional [...], ora por um registro duplo, no qual se espelham fotos e relatos, dando lugar a uma sucessão de livros ilustrados, que se converteriam, nos últimos anos, quase em gênero-modelo dessa imposição representacional (SÜSSEKIND, 2005, p. 62).

Sob o ponto de vista da estudiosa, parte dessa literatura, incluindo a de Ferréz, recorre a fotografias e ilustrações para reforçar ou mesmo confirmar o narrado, produzindo “[...] uma relação de dependência discursiva evidente no modo narrativo com relação à sua contraparte visual” (SÜSSEKIND, 2005, p. 62). De modo semelhante, Alfredo Bosi assinala esse aspecto, percebendo que “O brutalismo corrente na mídia entra na ficção contemporânea mediante uma concepção e uma prática hipermimética do texto” (BOSI, 2002, p. 251), isto é, uma literatura que prioriza a semelhança, criando uma sensação de homologia entre realidade e ficção.

Dessa maneira, o que fica exposto, por um lado, é a expressão de um tipo de violência que se inscreve na cultura brasileira contemporânea e, por outro, a técnica realista²⁴ como procedimento narrativo para sua representação.

²⁴ Tendo semântica complexa, o termo realismo necessita de algum esclarecimento, para que não fique dúvida sobre a acepção em que o tomamos aqui. Sabe-se que esse vocábulo pode fazer alusão, simultaneamente, a um período específico da história da arte ou a uma forma particular e trans-histórica de compreender a relação entre narrativa e mundo (LIMA, 2021). Assim, “Entendemos aqui o realismo

Sob a perspectiva da técnica realista – se considerarmos narrativas como *A resistência* (2015), de Julián Fuks, que elabora as memórias familiares do narrador na tentativa de entender o irmão e a própria família exilada no Brasil durante a ditadura argentina; o romance *Passageiro do fim do dia* (2010), de Rubens Figueiredo, relatando a viagem que Pedro faz de ônibus, deslocando-se de sua casa, no centro do Rio de Janeiro, para o Tirol, bairro periférico da cidade; o conto “Axilas”, de Rubem Fonseca, em que o leitor se depara com uma narrativa insólita: a obsessão sexual peculiar do narrador pela violinista Maria Pia; a distopia *A nova ordem* (2019), de Bernardo Kucinski, que narra um Brasil comandado por um governo tirânico; ou ainda *Torto arado* (2019), de Itamar Vieira Junior, em que o leitor se defronta com uma obra ambientada no sertão baiano e que, dentre outras coisas, discute a relação entre os trabalhadores do campo, de ascendência escrava, e os patrões, donos da terra –, perceberemos, em todas essas narrativas, que o procedimento realista, sob variadas formas e temas, se atualiza, evidenciando que os autores permanecem com o interesse de interpretar o Brasil e os seus dilemas.

O próprio romance *Essa gente* (2019) também se conecta a esse conjunto de obras, apesar de recorrer a técnicas que rompem, em alguma medida, com o realismo aos moldes do neodocumentalismo. O onirismo, presente não apenas nessa obra, mas em outros romances do autor, é, provavelmente, uma das formas de recusa ao realismo tradicional.

Em *Essa gente* (2019), o Rio de Janeiro assoma como cenário principal dos conflitos apresentados na obra. Pela lupa de Duarte, mas não apenas, o leitor acompanha um Brasil marcado pela violência, interesses escusos, racismo e desigualdades sociais; tudo isso visto, até certo ponto, não pela perspectiva dos de baixo – como o faz Evaristo (2016) –, mas pelo sexagenário decadente da elite carioca, o que torna a exposição da desigualdade ainda mais emblemática. O romance se estrutura arregimentando múltiplos narradores e construindo uma história com tempo e narrativa fragmentados.

como uma constante na história da arte, e não apenas como um estilo de época ou escola” (LIMA, 2021, p. 421). Noutras palavras, sendo “[...] um fenômeno que encontrara tempos propícios para eclodir em meados do século XIX, na França, no bojo do positivismo, espalhando-se pelo ocidente, *realismo* tem sido usado para definir qualquer representação artística que se disponha a ‘reproduzir’ o mundo concreto e suas configurações” (PELLEGRINI, 2009, p. 13, grifo da autora), não obstante a impossibilidade de cópia da realidade.

Ainda em relação ao procedimento realista, não estamos sugerindo que a ficção brasileira tenha, nessa técnica, exclusividade. Predecessores como Clarice Lispector, em “Amor”, ou Guimarães Rosa, em “A terceira margem do rio”, produzem uma prosa na contracorrente do realismo. Em ambas as narrativas, parece predominar uma perspectiva mais filosófica e subjetiva dos problemas humanos.

O que percebemos nos textos de Clarice Lispector e Guimarães Rosa é uma tessitura literária que não está interessada, prioritariamente, em explicar o Brasil. Os problemas interiores das personagens adquirem maior relevo, servindo como estímulo para reflexões sobre dificuldades que dizem respeito ao homem e não apenas à nação ou a um território geograficamente localizado, o que, certamente, não implica também a concepção de universalidade, ou absenteísmo em termos de crítica social.

Desse modo, não defendemos também, posto ser insustentável, que Clarice Lispector e Guimarães Rosa não se preocupam com os problemas sociais do seu país; basta ler *A hora da estrela* (1998) e “Campo geral”, conto incluído em *Manuelzão e Miguilim* (2016), para verificar que os dilemas sociais brasileiros os atravessam. Aqui, apenas sublinhamos que, nessas obras, o aspecto central é de ordem mais subjetiva. Portanto, muito embora a representação do real seja um traço preponderante na literatura brasileira – inclusive na contemporânea –, alguns autores constroem suas obras em direção oposta, desvelando a realidade não pela reprodução concreta do mundo e suas configurações (PELLEGRINI, 2009), mas através de um maior desvio pelo imaginário.

Assim, feitas essas considerações gerais sobre a literatura brasileira atual, cabe ainda como reflexão algo que, talvez, devesse abrir este tópico: a pergunta sobre o que é o “contemporâneo” e em que sentido empregamos o termo quando utilizamos a expressão “literatura brasileira contemporânea”. Seria o contemporâneo aquilo que está localizado no “agora” ou existiriam outros critérios para a sua apreensão?

Se o fundamento for apenas o cronológico, isto é, se contemporâneo, em se tratando de literatura, for toda a produção do agora, então tanto os romances *Essa gente* (2019), de Chico Buarque, quanto *Uma mulher no escuro* (2019), de Raphael Montes, se enquadrariam nessa classificação. Desse modo, não seriam os procedimentos formais e estéticos que orientariam o uso do termo, mas tão somente o aspecto temporal inerente ao vocábulo. Com vistas a evitar o engodo, recorreremos às ideias de Giorgio Agamben que, num ensaio notável intitulado “O que é o

contemporâneo?”, reflete produtivamente sobre o tema, oferecendo algumas chaves de interpretação.

Na concepção do filósofo italiano, o contemporâneo requer certo grau de deslocamento do tempo com o qual ele coincide, exigindo um olhar dissonante do momento presente, isto é, “Pode dizer-se contemporâneo apenas quem não se deixa cegar pelas luzes do século e consegue entrever nessas a parte da sombra, a sua íntima obscuridade” (AGAMBEN, 2009, p. 63-64), sendo exatamente esse esforço de perceber o obscuro o movimento que possibilita lançar perspectivas renovadas sobre os problemas sociais de uma época.

Em alguma medida, o contemporâneo é também aquele que neutraliza “[...] as luzes que provêm da época para descobrir as suas trevas, o seu escuro especial (AGAMBEN, 2009, p. 63). Noutras palavras, o contemporâneo é aquele que, não estando embebido pelo fascínio do seu próprio tempo, é capaz de tomar distância e perceber, no progresso de um momento histórico atual, os estilhaços de algo funesto. Para usar um termo cunhado por Walter Benjamin, diríamos que o contemporâneo implica uma leitura a contrapelo²⁵ do “agora”, ou seja, uma interpretação que considere não apenas o olhar da grande história e do encanto pelos benefícios advindos desse movimento, mas uma leitura que também medite sobre o teor de caos, exclusão e desigualdade materializadas nessa mesma cadeia de acontecimentos.

Se tomamos como exemplo um romance da estatura de *Essa gente* (2019), logo percebemos que os enquadramentos dos narradores evidenciam um Brasil com muitas desigualdades, em que a violência racial e o autoritarismo, associados à cordialidade brasileira, assumem as maiores notas; sob a lupa dos vários ângulos narrativos, não existe lugar para idealizações; ao invés, o que o leitor encontra é uma narrativa que encena, de um lado, a vida da elite carioca na figura de um Fúlvio Castello Branco, Marilu Zabala, Maria da Luz Feijó, Rosane, Napoleão Mamede etc., e de outro lado, o subúrbio, com Everaldo Canindé, Rebekka, o passeador de cães executado pela polícia, o salva-vidas de ideias controversas e favorável à violência.

No que diz respeito à análise feita sobre a elite, é interessante acompanhar a narração que Duarte elabora no capítulo “25 de janeiro de 2019”, momento em que ele traça um perfil *dessa gente* que forma a aristocracia carioca e, por conseguinte, a elite brasileira. O próprio narrador, que outrora constituía esse grupo, agora se vê

²⁵ Cf. O ensaio “Sobre o conceito da história (2012)”, de Walter Benjamin.

como se “[...] 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). Em outras palavras, se antes Duarte recebia o afago dos amigos do Country Club e o respeito pela sua posição social, agora ele é absolutamente ignorado e, nos mesmos ambientes, sua presença é opaca, não obstante os malabarismos desse narrador para se manter, a um só tempo, cá e lá; próximo e distante daqueles que ele critica.

Recordemos também o episódio em que, na mansão de Napoleão Mamede no Cosme Velho, a elite do Rio Janeiro aprecia a ária *A Rainha da Noite*²⁶. A cena não poderia ser mais simbólica, pois nela, Everaldo Canindé deleita os ouvintes com sua técnica e alcances vocais. Não podemos esquecer, no entanto, que o maestro Amilcare, ilustre representante da burguesia carioca, tenta molestar o menino pobre do Morro do Vidigal. Além disso, Everaldo Canindé é um castrato²⁷, ou seja, uma pessoa que, quando criança, foi submetida a uma castração com o intuito de preservar sua voz aguda, que agora “embeleza” o gosto de uma elite. Portanto, a partir desses enquadramentos, Duarte estabelece uma imagem, talvez, cínica, irônica e melancólica *dessa gente*.

Assim, tomando de empréstimo o romance de Chico Buarque e, em interlocução com as ideias de Giorgio Agamben, diríamos que cabe à literatura contemporânea o desafio de estabelecer o diálogo dinâmico com o seu tempo. O sentimento de não aderência completa ao agora impele os autores a forçar os aspectos formais das obras com o objetivo de proporcionar interpretações renovadas sobre os problemas sociais de sua época. É “[...] exatamente através desse deslocamento e desse anacronismo, [que] ele [o contemporâneo] é capaz, mais do que os outros, de perceber e apresentar o seu tempo” (AGAMBEN, 2009, p. 58-59), ou seja, é na distância e na ruptura com o presente que a literatura contemporânea melhor percebe o momento atual.

Com efeito, o contemporâneo não é um recorte isolado no tempo presente; é antes, sim, um diálogo com a tradição que o antecede. E aqui, novamente recorreremos a uma assertiva de Giorgio Agamben:

²⁶ A Rainha da Noite é tanto uma personagem quanto uma ária da ópera *A flauta mágica*, de Mozart.

²⁷ O tema dos cantores castrados surge dentro do livro que está sendo escrito por Duarte. Cf. o item “2.1 ‘O que não tem governo, nem nunca terá’: a escrita romanesca buarqueana”.

[...] o contemporâneo não é apenas aquele que, percebendo o escuro do presente, nele apreende a resoluta luz; é também aquele que, dividindo e interpolando o tempo, está à altura de transformá-lo e de colocá-lo em relação com os outros tempos, de nele ler de modo inédito a história, de 'citá-la' segundo uma necessidade que não provém de maneira nenhuma do seu arbítrio, mas de uma exigência à qual ele não pode responder (AGAMBEN, 2009, p. 72).

Colocar o tempo em relação com outros para, assim, ler de “de modo inédito” e insuspeitado a história é a síntese mesma de tradição. Leyla Perrone-Moisés, comentando as ideias do filósofo italiano, notadamente o trecho acima, conclui, com toda razão, que “O escritor e seu leitor não dialogam apenas com o mundo em que vivem, mas também com todo o passado da literatura, que eles têm em mente ao escrever ou ao ler. As obras literárias citam o passado e profetizam o futuro, em doses não quantificáveis” (PERRONE-MOISÉS, 2016, p. 213).

Embora não mencionada pelo pensador italiano, nem pela autora de *Mutações da literatura no século XXI* (2016), tal reflexão sobre a tradição parece retomar o famoso ensaio “Tradição e talento individual²⁸”, do livro *Ensaio* (1989), de T.S. Eliot., pois nesse texto o poeta anglo-americano defende o primado da forma sobre o conteúdo, a sublimação da emoção pelo engenho artístico²⁹, o qual, de fato, só avança se se tiver bem claramente o sentido histórico, o sentimento de vínculo com seus predecessores.

[...] se nos aproximarmos de um poeta sem esse preconceito [de encontrar nele um talento individual], poderemos amiúde descobrir que não apenas o melhor mas também as passagens mais individuais de sua obra podem ser aquelas em que os poetas mortos, seus ancestrais, revelam mais vigorosamente sua imortalidade (ELIOT, 1989, p. 38).

²⁸ Em se tratando de Leyla Perrone-Moisés, seu vínculo com a obra literária e ensaística de T.S. Eliot é explicitado já desde a introdução de *Altas literaturas* (1998).

²⁹ O leitor, tendo em mente o ensaio de T.S. Eliot, perceberá que a discussão central desse texto é a da relação do poeta, e em sentido amplo – do artista –, com a tradição. Contudo, tal tradição se manifesta, segundo o próprio T.S. Eliot, não apenas pela retomada de uma herança, de uma linhagem de escritores, mas também por uma técnica de composição, a qual não pode ser levada a cabo, ou elaborada conscientemente, sem que o escritor tenha uma compreensão clara a respeito do passado, de seus predecessores. Nas palavras do crítico: “[...] o que conta [na composição poética] não é a ‘grandeza’, a intensidade, das emoções, dos componentes, mas a intensidade do processo artístico, a pressão, por assim dizer, sob a qual ocorre a fusão” (ELIOT, 1989, p. 44).

Ou, dizendo a mesma coisa em outra chave, trata-se de reconhecer que o melhor da produção de um escritor (incluindo as passagens onde se nota a mais evidente expressão de seu particularismo) será sempre aquela em que se percebe o diálogo com a tradição.

O ensaio de T.S. Eliot é tão modelar a esse respeito que se fica quase tentado a reproduzi-lo integralmente. Conservando, entretanto, o senso das proporções, extraímos um último exemplo, que, segundo nos parece, concatena de modo profícuo a definição de tradição.

[...] o sentido histórico implica a percepção, não apenas da caducidade do passado, mas de sua presença; o sentido histórico leva um homem a escrever não somente com a própria geração a que pertence em seus ossos, mas com um sentimento de que toda a literatura européia desde Homero e, nela incluída, toda a literatura de seu próprio país têm uma existência simultânea e constituem uma ordem simultânea. Esse sentido histórico, que é o sentido tanto do atemporal quanto do temporal e do atemporal e do temporal reunidos, é que torna um escritor tradicional (ELIOT, 1989, p. 39).

A consciência de que sua obra retoma, incorpora e reescreve a tradição é o que impele o artista a refinar a percepção sobre os problemas do seu tempo, refletindo a respeito de seu próprio lugar na contemporaneidade.

Como se nota também, T.S. Eliot pensa a tradição literária numa chave ainda eurocêntrica. Trabalhos da natureza de *Conjeturas sobre a literatura mundial* (2000), de Franco Moretti, que medita sobre “[...] um sistema mundial de literaturas inter-relacionadas” (MORETTI, 2000, p. 173), ou o estudo de *Mutações da literatura no século XXI* (2016), de Leyla Perrone-Moisés, que pensa a literatura atual em escala planetária, ou pelo menos ocidental em sentido amplo, ensinam que a tradição literária tem latitudes maiores do que o circuito europeu. Desconsiderar tal fato hoje implica a possibilidade de se ler a literatura apenas como uma relação passiva, em que uma cultura dominante e colonizadora atua verticalmente sobre a cultura dominada e colonizada.

Sabe-se, no entanto, que tal relação é mais complexa, pois, não obstante a literatura brasileira – extensão da literatura latino-americana – não tenha criado “[...] quadros originais de expressão, nem técnicas expressivas básicas, no sentido em que o são o Romantismo, no plano das tendências; o romance psicológico, no plano dos gêneros; o estilo indireto livre, no da escrita” (CANDIDO, 2017, p. 183), nossa forma

de participação no concerto internacional das literaturas é com o emprego das formas importadas em sentido próprio, como o fez Machado de Assis com o romance³⁰, que tornando volúvel o ponto de vista do narrador de *Memórias póstumas de Brás Cubas* (2008), leu de modo novo a situação social de seu país. Nossa contribuição, na condição de literatura dependente, escrita em uma língua não hegemônica e, portanto, periférica, bem pode ser, como coloca Silviano Santiago, a de realizar uma atuação “às avessas”.

[...] fazendo o texto da cultura dominada retroagir sobre o texto da cultura dominante (inversão não tão gratuita da cronologia), consegue-se realmente que os textos da metrópole tenham também, de maneira concreta e pela primeira vez, uma avaliação real da sua universalidade (SANTIAGO, 1982, p. 23).

A discussão concernente à tradição literária e seus desdobramentos entre metrópole e colônia necessitaria de um estudo à parte. Por ora, resta assinalar que, no quadro geral da literatura contemporânea, há aquelas obras que reivindicam o legado dos seus predecessores, não com o intuito de repeti-los, mas de dar prosseguimento crítico a tal herança; e existem outras obras que simplesmente ignoram a tradição ou não a vindicam. O primeiro conjunto agrupa uma literatura propriamente contemporânea, que se caracteriza pelo “[...] exercício da linguagem de modo livre e consciente; a criação de um mundo paralelo como desvelamento e crítica da realidade” (PERRONE-MOISÉS, 2016, p. 27); o segundo segue fins alheios, sendo sua produção, em alguma medida, algo mais suscetível às vicissitudes do mercado.

Assim, podemos caracterizar *Essa gente* (2019) como uma obra da literatura contemporânea, visto que ela está inserida em um conjunto de textos que reclamam uma herança literária. Para se fixar um único exemplo, basta notar que a expressão literária em forma de fragmento tem sua origem nos românticos alemães (PERRONE-MOISÉS, 2016), legado que o atual romance de Chico Buarque transforma em procedimento estruturador de sua composição narrativa.

Considerando também que “[...] o presente contemporâneo é a quebra da coluna vertebral da história e já não pode oferecer nem repouso, nem conciliação” (SCHOLLHAMMER, 2009, p. 12), compreende-se, portanto, que ele é marcado por incertezas e sujeitos fraturados; é o lugar da narração fragmentada e de narradores

³⁰ Cf. *Um mestre na periferia do capitalismo* (2012), de Roberto Schwarz.

que já não carregam o discurso imponente amparado pela visão plena da história. É a esse contexto de produção que o romance *Essa gente* (2019) se vincula.

Desse modo, evidenciemos aqui alguns outros aspectos da obra para que o leitor tenha uma melhor compreensão do vínculo entre o romance de Chico Buarque e sua filiação à literatura contemporânea, com especial destaque para a constituição do narrador, já que essa categoria exerce uma dimensão importante na elaboração de sentido da narrativa que compõe o nosso *corpus*.

Acerca do aspecto contemporâneo, o romance *Essa gente* (2019) está alinhado a um conjunto de obras que prioriza a fragmentação no lugar da unidade; o descentramento do narrador em vez da onisciência e, embora a voz externa também surja, sua realização é pontual, impossibilitando a materialização plena do narrador que tudo sabe sobre as outras personagens.

No fragmento abaixo, o recurso da voz em terceira pessoa se realiza, quando descobrimos que Duarte é encontrado morto em seu apartamento.

Em breve já se apinham no hall outros vizinhos, homens e mulheres com lenço na cara e crianças tapando o nariz. Ninguém ali se lembra de alguma vez ter visto no prédio o morador do 702, cujo nome nada lhes diz. É desconhecido até do vizinho de porta, o do 701, que reclama aos brados a remoção do defunto, pois a fedentina no seu apartamento está insuportável (BUARQUE, 2019, p. 188).

Não obstante seu surgimento, o narrador em terceira pessoa – mesmo como possível impostura narrativa no romance – conduz tão poucos enquadramentos, que sua angulação só poderia receber o qualificativo de onisciente, sob o risco de se incorrer em algum exagero. Em vez disso, o que de fato domina na narração são os narradores internos com perspectivas variadas, pois, num momento em que todos os valores estão em estado transitório, numa época em que a realidade já não constitui um mundo passível de explicação, exigem-se da arte reformulações estéticas capazes de incorporar, na sua própria forma de expressão, essa corrente de instabilidade (ROSENFELD, 1996), que as narrativas da literatura contemporânea transformam em regra de composição.

Ainda no que diz respeito ao narrador é fato que, na literatura brasileira contemporânea, ele não tem suas raízes fincadas no povo, isto é, nas camadas tradicionais de matriz oral. Sua narrativa, portanto, não está interessada em proporcionar a transmissão de uma sabedoria caldada num conhecimento ancestral.

Em vez de um narrador repleto de experiências a serem irradiadas (BENJAMIN, 2012); no lugar de um ponto de vista estável e, muitas vezes, quase “ausente”, o leitor se vê diante de obras com “Narradores cheios de dúvidas ou abertamente mentirosos, personagens descarnadas e sem rumo, ‘autores’ que penetram no texto para se justificar diante de suas criaturas [...]” (DALCASTAGNÈ, 2012, p. 109). É com essa nova textura da instabilidade que a literatura brasileira atual se configura.

Dessa maneira, é interessante recordarmos os apontamentos de Anatol Rosenfeld sobre o romance moderno. O autor identifica na pintura contemporânea aquilo que chamou de “desrealização”, ou seja, o fato de a pintura deixar “[...] de ser mimética, recusando a função de reproduzir ou copiar a realidade empírica, sensível” (ROSENFELD, 1996, p. 76). Nesse tipo de arte, o ser humano é elidido ou deformado, eliminando a representação da realidade empírica tradicional. No caso da narrativa moderna, o homem não desaparece, mas “[...] se fragmenta e decompõe no romance. [...] O indivíduo, a pessoa, o herói são revelados como ilusão ou convenção” (ROSENFELD, 1996, p. 85-86). É sob esse procedimento técnico que a literatura contemporânea capta o real e, ao afastar a perspectiva ambiciosa de espelhar o mundo exterior – como o fizeram os naturalistas e realistas do século XIX³¹ –, os novos escritores mimetizam a realidade sem a pretensão de apreendê-la em sua totalidade.

Em se tratando do narrador, ele já não se configura como aquele agente distante e capaz de elaborar uma narração transparente dos acontecimentos. Ao contrário, o narrador contemporâneo está absolutamente comprometido com os fatos que apresenta e “Quanto mais [...] se envolve na situação através da visão microscópica e da voz do presente, tanto mais os contornos nítidos se confundem; o mundo narrado se torna opaco e caótico” (ROSENFELD, 1996, p. 92). A consequência imediata disso é a perda da centralidade do narrador em terceira pessoa em face da ascensão de sujeitos fraturados e com pontos de vistas parciais.

Os contraexemplos desse artifício são contingenciais. Fiquemos aqui apenas com o caso da *Odísseia* (2015), obra fundadora da literatura ocidental. A disposição

³¹ A esse respeito, Tânia Pellegrini faz uma observação que devemos considerar: “A possibilidade de uma representação fiel, isto é, a complexa relação estabelecida entre o sujeito criador e o objeto criado já era um problema consciente para os realistas da primeira hora” (PELLEGRINI, 2009, p. 15), sendo sua produção não uma cópia da realidade, mas algo que “[...] pretende fazer crer que remete a uma realidade verificável” (PELLEGRINI, 2009, p. 16, grifo da autora). Em outras palavras, no caso realista, a imitação do real é sempre “[...] menos uma questão de semelhança que de conformidade a regras de composição” (PELLEGRINI, 2009, p. 19).

com que Odisseu, no canto IX, conta suas aventuras a Alcínoo, rei dos Feácios, é pujante. Acrescente-se ainda que, antes de chegar à ilha dos Feácios, o herói da *Odisseia* já havia sitiado por dez anos os troianos e enfrentado uma cadeia de adversidade na tentativa de retornar a Ítaca. No entanto, sua inclinação para a narração suplanta a experiência do homem belicoso e, em vez de ser empurrado para o laconismo, o que se sobressai é a narrativa de aventura. Eis a resposta de Odisseu ao rei Alcínoo:

Mas ora estás inclinado a fazer-me perguntas acerca
de meus suspiros e dores, a fim de ainda mais lastimar-me.
Qual há de ser o primeiro, qual o último que hei de contar-te
dos sofrimentos, se tantos os deuses celestes me deram?
Pelo meu nome princípio darei, que a saber venhais todos
como me chamo e porque hóspede vosso ainda seja, conquanto
venha da Morte a escapar e por mais que me encontre distante.
Sou de Laertes o filho, Odisseu, conhecido entre os homens
por toda a sorte de astúcias; bater foi no céu minha glória.
Ítaca, ao longe visível, é minha morada, onde o monte
Nérido se alça imponente, coroadado de frontes [...]
(HOMERO, 2015, p. 153-154).

Embora Odisseu lamente os sofrimentos pelos quais passara, as angústias não cancelam sua linguagem, tampouco a vontade de narrar em minúcias sua identidade e origem. Isso porque “A *Odisseia* não comporta nenhuma surpresa; tudo é dito de antemão; e tudo o que é dito acontece” (TODOROV, 2013, p. 117, grifo do autor). Essa mesma disposição para narrar em detalhes os fatos, iluminando todos os pontos da narrativa, não encontra amparo no sujeito contemporâneo. Em oposição ao herói homérico, o romance moderno e, sobretudo, contemporâneo se estrutura na figura de um narrador instável conduzindo uma narrativa fragmentada, como acontece no romance *Essa gente* (2019).

Malgrado a impossibilidade de narrar aos moldes do narrador tradicional, “A narração continua sendo uma necessidade humana básica, mesmo desprovida de sequências lineares de causas e efeitos, ou precisamente porque causas e efeitos claros estão em falta (PERRONE-MOISÉS, 2016, p. 88). É nesse cenário de produção que o romance *Essa gente* (2019) se insere, ou seja, é nessa conjuntura de fragmentação, mas também de uma pobreza de experiência – que “[...] não é apenas pobreza em experiências privadas, mas em experiências da humanidade em geral”

(BENJAMIN, 2012, p. 124-125) – que encontramos as condições de criação da literatura contemporânea.

3 LITERATURA, VIOLÊNCIA E AUTORITARISMO

[...] se a violência é um meio, pode parecer que já existe um critério para sua crítica. Tal critério se impõe com a pergunta, se a violência é, em determinados casos, um meio para fins justos ou injustos. [...] Ficaria em aberto a pergunta, se a violência em si, como princípio, é moral, mesmo como meio para fins justos.
(Walter Benjamin, *Crítica da violência – crítica do poder*)

3.1 Experiência, pobreza e violência

Na década de 1930, Walter Benjamin publica dois ensaios importantes não apenas para os estudos literários, mas também para o campo de reflexão nas ciências humanas: “Experiência e pobreza” e “O narrador”. Em ambos, o diagnóstico do filósofo aponta para o fim da narrativa. Os textos, apesar de estabelecerem íntimo diálogo – sendo “O narrador” um desdobramento das ideias de “Experiência e pobreza” –, apresentam independência evidente em suas ideias.

No ensaio “Experiência e pobreza”, parece claro que seu argumento central é o de que a experiência narrativa está em baixa (BENJAMIN, 2012), argumento também retomado em “O narrador”. Walter Benjamin toma como horizonte de sua reflexão, pelo menos a princípio, a sociedade pré-capitalista na organização do trabalho (GAGNEBIN, 2012), em que a experiência vivida era compartilhada pelo narrador³² e o ouvinte, isto é, não havia abismo entre os valores e ideais transmitidos pelo narrador e o público que os recepcionava. Essa experiência ampla se esfacelou com a sociedade capitalista, que, por apresentar um ritmo acelerado e fragmentário, não permite uma experiência plena (GAGNEBIN, 2012). Nas palavras de Benjamin:

Sabia-se também exatamente o que era a experiência: ela sempre fora comunicada pelos mais velhos aos mais jovens. De forma concisa, com a autoridade da velhice, em provérbios; de forma prolixa, com a sua loquacidade, em histórias; às vezes como narrativas de países longínquos, diante da lareira, contadas a filhos e netos. – Que foi feito de tudo isso? Quem encontra ainda pessoas que saibam narrar algo direito? Que moribundos dizem hoje palavras tão duráveis que possam ser transmitidas como um anel, de geração em geração? Quem é ajudado, hoje, por um provérbio oportuno? Quem tentará,

³² O narrador de Benjamin (2012) não se confunde com o mecanismo estrutural do romance; para o filósofo, o narrador é o indivíduo de ossatura, que, por carregar consigo certa experiência, decide compartilhá-la em forma de narrativa, ensinamento e sabedoria.

sequer, lidar com a juventude invocando sua experiência?
(BENJAMIN, 2012, p. 123).

Se na sociedade marcada pelo trabalho artesanal e por seu ritmo lento “[...] o ancião que se aproximava da morte era o depositário privilegiado de uma experiência que transmitia aos mais jovens, hoje ele não passa de um velho cujo discurso é inútil” (GABNEBIN, 2012, p. 10), ou seja, o valor, a sabedoria e os conselhos transmitidos pela palavra oral declinam nas narrativas. Considerando que, no mundo capitalista, novas e variadas experiências são “consumidas” de maneira rápida, a palavra dos mais velhos torna-se, para a geração futura, um discurso “oco”, cuja experiência se perde no vazio mesmo de sua própria recepção.

Apesar do aspecto melancólico nas ideias de Walter Benjamin, o que o autor constata não é o fim da experiência, mas o predomínio de uma experiência absolutamente pobre, que é, antes de tudo, uma pobreza de experiência³³. Se o indivíduo encontrava na palavra e nas narrativas orais fontes seguras para lhe impor um sentido da vida e oferecer-lhe uma certa sabedoria, na sociedade moderna, cujos contornos – em larga escala – se materializam pela ascensão da violência e da catástrofe, essa palavra se torna frágil e já não carrega nenhuma grandeza de experiência.

Na época [da Primeira Guerra Mundial], já se podia notar que os combatentes voltavam silenciosos do campo de batalha. Mais pobres em experiências comunicáveis, e não mais ricos. Os livros de guerra que inundaram o mercado literário dez anos depois continham tudo menos experiências transmissíveis de boca em boca (BENJAMIN, 2012, p. 124).

O que o filósofo alemão expõe em seus argumentos reflete menos o reconhecimento de que não temos mais experiência a transmitir do que a necessidade de reconstruir, diante da experiência pobre e da sociedade capitalista, “[...] uma memória e uma palavra comuns, malgrado a desagregação e o esfacelamento do social” (GABNEBIN, 2012, p. 9). À ideia de um fracasso da experiência coletiva plena, deve-se associar, nos apontamentos de Benjamin (2012), a necessidade de novas formas narrativas, que tem no romance exemplo significativo.

³³ Em parte, devemos esta interpretação a Eduardo Sterzi (2015).

Em “A crise do romance”, o leitor acompanha a reflexão sobre a oposição entre a epopeia, que tem sua fonte na tradição oral³⁴, e o romance, cujo contraste é o mundo da escrita. “A matriz do romance é o indivíduo em solidão, que não pode mais falar exemplarmente sobre suas preocupações, a quem ninguém pode dar conselhos, e que não sabe dar conselhos a ninguém” (BENJAMIN, 2012, p. 55). Em outros termos, o romance inscreve a pobreza de experiência do indivíduo.

A fim de ilustrar as ideias benjaminianas, tomamos como exemplo três obras: *Ilíada*, de Homero; *Lavoura arcaica*, de Raduan Nassar, e *Essa gente*, de Chico Buarque. Na primeira obra, encontramos, na plenitude, o contador de história e “[...] a faculdade de intercambiar experiências” (BENJAMIN, 2012, p. 213); nos romances de Nassar (1989) e Buarque (2019), o que temos é o novo bárbaro, isto é, aquele que, constituído pela pobreza de experiência, por uma experiência de fato pobre, é impelido “[...] a partir para a frente, a começar de novo, a contentar-se com pouco, a construir com pouco” (BENJAMIN, 2012, p. 125).

Como de conhecimento público, a *Ilíada* (2015) narra os últimos momentos da Guerra de Troia, que durou quase dez anos³⁵. Homero, em vez de retratar todas as ações que correspondem à batalha entre gregos e troianos, parte de um evento específico: a ira de Aquiles³⁶; a esse recorte se subordinam todos os episódios narrados em sua epopeia³⁷. Esse, dentre outros procedimentos formais, garante o êxito do autor³⁸.

Para os heróis da *Ilíada* (2015), não está posto o problema do sentido da vida, pois as personagens homéricas têm o destino “[...] univocamente determinado” (AUERBACH, 2015, p. 9), isto é, a morte não configura um problema para Aquiles,

³⁴ Jack Goody, em afirmação provocativa, contraria essa concepção ao dizer que “[...] nas culturas exclusivamente orais a narrativa, em particular a narrativa de invenção, não é um traço dominante da comunicação entre adultos. (...) ao contrário do que geralmente se acredita, a épica não é característica das culturas orais (ainda que a épica possa ser apresentada oralmente) mas das primeiras culturas dotadas de escrita. Creio que essa afirmação é válida tanto para Homero quanto para a épica védica” (GOODY apud ROCHA, 2008, p. 56).

³⁵ No “Canto II – Sonho, teste e Beócia ou o catálogo das naus”, o narrador da *Ilíada* informa ao leitor que “Já são corridos nove anos” (HOMERO, 2015, p. 77) desde que os gregos sitiaram Troia.

³⁶ “Como bem observou Aristóteles, Homero decidiu não narrar a guerra de Troia ano a ano, preferindo centrar a ação de seu épico em torno de um único tema: o ódio de Aquiles, anunciado no primeiro verso do poema” (JONES, 2013, p. 10).

³⁷ Não cabe aqui ressaltar os pormenores da discussão sobre a “questão homérica” em torno da autoria de seus dois épicos e da unidade na *Ilíada* (2015), mas cremos ser necessário pontuar um único dado: o da afirmação de muitos estudiosos “[...] de que o Canto X [da *Ilíada*] não é de autoria de Homero. Ele é inteiramente autônomo, não faria falta” (JONES, 2013, p. 43), o que põe em suspensão a plenitude unitária na obra.

³⁸ Para uma análise minuciosa do procedimento narrativo homérico, cf. Auerbach (2015).

visto que seu destino pertence à vontade dos deuses. A linguagem também é plena na narrativa de Homero; nada se esquivava da iluminação de suas palavras; nenhuma obscuridade permanece (AUERBACH, 2015) ao ritmo de sua narração.

Analisando o tema do reconhecimento na *Odisseia* (2015), o pensador alemão Erich Auerbach argumenta que

A digressão acerca da origem da cicatriz [de Ulisses] não se diferencia fundamentalmente dos muitos trechos onde uma personagem recém-introduzida, ou uma coisa ou um apetrecho que aparece pela primeira vez, são descritos pormenorizadamente quanto à sua espécie e origem, ainda que seja no auge de um combate; ou daqueles outros onde se informa, acerca de um deus que aparece, onde estivera recentemente, o que fizera por lá e por qual caminho chegara; até os próprios epítetos parecem-me ser atribuíveis, em última análise, à mesma necessidade de exteriorização dos fenômenos (AUERBACH, 2015, p. 4).

O que o estudioso alemão defende é que Homero não introduz nada em sua narrativa que não seja imediatamente explicado em detalhes; um nome, um epíteto, um deus, tudo é igualmente elucidado de forma minuciosa. A observação de Auerbach (2015) também se aplica perfeitamente à descrição na construção da nova armadura de Aquiles na *Ilíada* (2015), em especial à feitura do escudo, pois, nela, Homero faz uma digressão de cento e trinta versos³⁹ para narrar ao leitor os detalhes na constituição da peça protetora do Pelida⁴⁰.

Em *Ilíada* (2015), encontramos o espírito daquele narrador ainda capaz de dar conselhos, cuja autoridade está fundada na experiência, no saber adquirido com a vida. Através do narrador, no “Canto XIX – A renúncia à ira”, o leitor ouve de Odisseu:

Disse-lhe, então, em resposta, Odisseu, o guerreiro solerte:
 ‘Íncrito Aquiles Pelida, o mais forte de todos os Dânaos,
 és mais robusto do que eu e no jogo da lança não pouco
 me sobrepujas; contudo te sou superior nos conselhos,
 por ter nascido primeiro e ter mais experiência das coisas
 (HOMERO, 2015, p. 409).

No “Canto IX – Honra para Aquiles e preces”, o leitor também acompanha situação similar, pois, nesse episódio, o herói da *Ilíada* (2015) relembra os conselhos de sua mãe.

³⁹ A digressão está no “Canto XVIII”, intitulado “A feitura das armas”. Cf. (HOMERO, 2015, p. 398-401).

⁴⁰ O termo significa “filho de Peleu”, sendo também um dos nomes atribuídos a Aquiles.

Tétis, a deusa dos pés argentinos, de quem fui nascido,
 já me falou sobre o dúplice Fado que à Morte há de dar-me;
 se continuar a lutar ao redor da cidade de Troia,
 não voltarei mais à pátria, mas glória hei de ter sempiterna;
 se para casa voltar, para o grato torrão de nascença,
 da fama excelsa hei de ver-me privado, mas vida mui longa
 conseguirei, sem que o temor da Morte mui cedo me alcance
 (HOMERO, 2015, p. 212).

O conselho de Tétis penetra tão profundamente na vida do filho que, mesmo na guerra, Aquiles o recorda. Além disso, percebe-se mais nitidamente, nesse fragmento, que a morte não é uma complicação para as personagens homéricas. Aquiles reflete não sobre a incerteza da vida, mas a respeito da morte gloriosa (GAGNEBIN, 2012) a que uma de suas escolhas pode levá-lo.

Encontramos em *Lavoura arcaica* (1989) situação diversa à narrativa homérica. Publicado pela primeira vez em 1975, o romance de Raduan Nassar conta a história de um incesto entre os irmãos André e Ana. O acontecimento abala as estruturas da família, que tem, na figura do pai, a autoridade e a palavra prenhe de firmeza-conselho. Passados anos, Pedro – o irmão – leva André para morar novamente com a família. De volta à casa da infância e da relação incestuosa, o leitor observa o seguinte diálogo⁴¹ entre André e o pai:

– Você sempre teve aqui um teto, uma cama arrumada, roupa limpa e passada, a mesa e o alimento, proteção e muito afeto. Nada te faltava. Por tudo isso, ponha de lado essas histórias de famintos, que nenhuma delas agora vem a propósito, tornando muito estranho tudo o que você fala. Faça um esforço, meu filho, seja mais claro, não dissimule, não esconda nada do teu pai, meu coração está apertado também de ver tanta confusão na tua cabeça. Para que as pessoas se entendam, é preciso que ponham ordem em suas ideias. Palavra com palavra, meu filho.

– Toda ordem traz uma semente de obscuridade, não é por outro motivo que falo como falo. Eu poderia ser claro e dizer, por exemplo, que nunca, até o instante em que decidi o contrário, eu tinha pensado em deixar a casa; eu poderia ser claro e dizer ainda que nunca, nem antes e nem depois de ter partido, eu pensei que pudesse encontrar fora o que não me davam aqui dentro (NASSAR, 1989, p. 158).

⁴¹ Embora a relação que estabelecemos com a narrativa de Nassar (1989) seja bastante distinta, devemos, em alguma medida, a interpretação de certas ideias desse diálogo, e mesmo a melhor percepção de sua relevância na obra, ao ensaio *O narrador na literatura brasileira contemporânea* (2012), de Jaime Ginzburg.

À medida que a conversa entre as personagens avança, mais esgarçados se tornam os conselhos e a autoridade do pai, que tem, em André, não o receptor de uma experiência, mas o contraste da autoridade e da palavra do patriarca.

- E o que é que não te davam aqui dentro?
- Queria o meu lugar na mesa da família.
- Foi então por isso que você nos abandonou: porque não te dávamos um lugar na mesa da família?
- Jamais os abandonei, pai; tudo o que quis, ao deixar a casa, foi poupar-lhes o olho torpe de me verem sobrevivendo à custa das minhas próprias vísceras.
- [...]
- Você está enfermo, meu filho, uns poucos dias de trabalho ao lado de teus irmãos hão de quebrar o orgulho da tua palavra, te devolvendo depressa a saúde de que você precisa.
- Por ora não me interesso pela saúde de que o senhor fala, existe nela uma semente de enfermidade, assim como na minha doença existe uma poderosa semente de saúde (NASSAR, 1989, p. 158-160).

O diálogo corrói por dentro a transmissão de qualquer experiência. Se Aquiles encontra nas palavras da mãe a segurança para dar seguimento a seus propósitos; se Telêmaco tem em Palas Atenas uma guardiã da experiência e da sabedoria, o que as palavras trocadas entre André e o pai demonstram é o inverso disso, pois o que a personagem faz é assimilar “[...] palavras do pai, e responde a cada comentário deste subvertendo seu sentido anterior. As palavras utilizadas pelo pai para estabelecer ordem e disciplina são [...] apropriadas por André para questionar os fundamentos dessa ordem⁴²” (GINZBURG, 2012, p. 208), ruindo a possibilidade de toda iniciação e disseminação da experiência, isto é, de um saber adquirido pela passagem da vida.

O perfeito desmoronamento da palavra do pai acontece no penúltimo capítulo do romance. Se do patriarca o leitor ouve que “[...] o mundo das paixões é o mundo do desequilíbrio, é contra ele que devemos esticar o arame das nossas cercas, e com as farpas de tantas fiadas tecer um crivo estreito” (NASSAR, 1989, p. 54); ou o tempo “[...] amaina nossas aflições, dilui a tensão dos preocupados, suspende a dor aos

⁴² A observação do crítico nos faz lembrar o paralelismo com Roberto Schwarz que, analisando comparativamente Helena, de *Minha vida de menina* (2016), e Capitu, de *Dom Casmurro* (2008), afirma: “[...] também Helena pratica a forma de sarcasmo que consiste em adotar o ponto de vista e as palavras do adversário para deixá-lo mal, à grande maneira machadiana, levada ao máximo na construção de *Dom Casmurro*” (SCHWARZ, 2006, p. 111). André não adota o ponto de vista do pai, mas toma as palavras do patriarca para subvertê-las em benefício próprio, contrapondo-se às suas ideias. Por analogia, o comentário de Roberto Schwarz evidencia que o procedimento narrativo de *Lavoura arcaica* (1989) está inserido dentro de uma tradição maior: a literatura brasileira, posto que, retomando técnicas já realizadas em outras obras, o romance de Raduan Nassar ilumina outras questões sob novas perspectivas.

torturados, traz a luz aos que vivem nas trevas, o ânimo aos indiferentes, o conforto aos que se lamentam, a alegria aos homens tristes, [...] a serenidade aos inquietos” (NASSAR, 1989, p. 57), o que se materializa no “Capítulo 29” é o exato oposto e a mais patente ruína desses valores, pois, movido pela ira de ver Ana dançando para André, o pai mata a própria filha em um ato conduzido, sobretudo, pelo desequilíbrio e pelo declínio da razão.

[...] a testa nobre de meu pai, ele próprio ainda úmido de vinho, brilhou um instante à luz morna do sol enquanto o rosto inteiro se cobriu de um branco súbito e tenebroso, e a partir daí todas as rédeas cederam, desencadeando-se o raio numa velocidade fatal: o alfanje estava ao alcance de sua mão, e, fendendo o grupo com a rajada de sua ira, meu pai atingiu com um só golpe a dançarina oriental (que vermelho mais pressuposto, que silêncio mais cravo, que frieza mais torpe nos meus olhos!), não teria a mesma gravidade se uma ovelha se inflamasse, ou se outro membro qualquer do rebanho caísse exasperado, mas era o próprio patriarca, ferido nos seus preceitos, que fora possuído de cólera divina (pobre pai!), era o guia, era a tábua solene, era a lei que se incendiava (NASSAR, 1989, p. 190-191).

Diante da iminência de ver o passado se repetindo em novos desdobramentos da relação incestuosa entre André e Ana; lutando contra uma espécie de fado irreversível, o pai contraria seus preceitos fundamentais de sensatez, austeridade e razão, dando fim ao destino da filha.

No romance *Essa gente*, de Chico Buarque, embora não tenhamos similaridade temática com o texto de Nassar (1989), a narrativa se aproxima deste pela pobreza de experiência (BENJAMIN, 2012). Na obra buarqueana, o leitor acompanha, dentre outras coisas, a vida da personagem Duarte: escritor de best-seller que vive um processo de crise da escrita ou estancamento da criatividade. É desse impasse que se delineiam as primeiras ações da narrativa e a projeção de alguns contornos desse narrador.

A relação que Duarte estabelece com o filho é de contraste absoluto na comparação com a narrativa homérica. Se Heitor vê em Príamo a figura do patriarca e, sobretudo, a da experiência a ser assimilada; se Príamo no “Canto XXII – A retirada de Heitor” demonstra amor incondicional pelo filho por temer perdê-lo para a lança de Aquiles; ou ainda, se o leitor acompanha o rei troiano arriscar a vida para recuperar o corpo do filho insepulto⁴³, nada similar acontece entre Duarte e o filho. Óbvio que não

⁴³ Cf. O “Canto XXIV – O resgate de Heitor”, de *Ilíada* (2015).

estamos ignorando as temporalidades várias que separam os dois mundos. Não é o anacronismo que conduz nosso raciocínio, mas a necessidade de estabelecer aporias entre mundos evidentemente distintos e, com isso, acentuar que ao cosmo da epopeia correspondem valores outros que são estranhos ao romance e à experiência plena.

Em *Essa gente* (2019), no capítulo “9 de dezembro de 2018”, o filho de Duarte aparece na narrativa. É interessante que, a despeito de narrado em primeira pessoa, o pai mostra distanciamento ao se referir ao garoto: “Dona Maria Clara tinha ido ao médico com o filho [...]” (BUARQUE, 2019, p. 8).

É no capítulo “27 de outubro de 2017”, que o leitor toma consciência, pela primeira vez, do tipo de relação existente entre Duarte e o menino, pois em uma carta, Maria Clara diz: “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, grifo nosso).

A relação fragilizada entre Duarte e o filho se encena em muitos momentos do romance. Talvez seja útil, para os propósitos de nossos argumentos, resgatar outro episódio. No capítulo “Rio, 5 de março de 2019”, o próprio narrador-protagonista se confessa um pai improvidente: “Nosso filho com certeza lhe contou [a Maria Clara] que nos encontramos por alguns minutos dias atrás. Na mesma medida que me enterneceu vê-lo [...], agravou-se meu arrependimento por ter sido um pai relapso num passado recente” (BUARQUE, 2019, p. 65). É essa debilidade das relações, acentuada pelo isolamento entre as personagens, que marcam, em larga escala, as notas dominantes desse romance.

Na rápida comparação feita entre *Ilíada* (2015), *Lavoura arcaica* (1989) e *Essa gente* (2019), percebe-se que a experiência transmissível pela oralidade, em uma sociedade menos fragmentada, degradingola, assomando a baixa experiência e a fragilização das relações sociais. O narrador que antes oferecia a palavra-ensinamento cede lugar a sujeitos que em nada sabem aconselhar (BENJAMIN, 2012) e cuja marca é a baixa experiência.

3.2 Linguagem em cacos: a literatura diante do horror e da catástrofe

A catástrofe⁴⁴, em vez de ser o acontecimento de um evento raro, uma fissura na história, torna-se no século XX a materialização do cotidiano (SELIGMANN-SILVA, 2000). Seguramente, a Shoah⁴⁵ e as ditaduras da América Latina, em especial aqui a ditadura civil-militar brasileira, constituem expressões contundentes desse desabamento⁴⁶ da história.

Obras da envergadura de *Maus* (2009), de Art Spiegelman; *É isto um homem?* (1988), de Primo Levi e *K. – relato de uma busca* (2014)⁴⁷, de Bernardo Kucinski, representam, exemplar e respectivamente, o horror do Holocausto e dos anos de chumbo no Brasil entre 1964-1985. Sem pretensão de realizar estudo extenso, tampouco confiante em empreender análise minuciosa desses três textos, nosso intuito é o de esboçar a maneira como essas obras plasam, na urdidura da linguagem, a violência.

Art Spiegelman tenta reconstruir em *Maus* (2009) a história de um sobrevivente dos campos de concentração nazista: Vladek Spiegelman, seu próprio pai. Após sobreviver a Auschwitz – conhecendo de perto o medo, a angústia e a constante iminência da morte –, Vladek se transforma em uma pessoa traumatizada, isto é, em um indivíduo que tem “[...] uma memória de um passado que não passa” (SELIGMANN-SILVA, 2008, p. 69). A reincidência da lembrança de Anja, sua primeira esposa, e a de hábitos adquiridos nos campos de concentração tornam Vladek uma pessoa melancólica⁴⁸, inclinada a viver sempre na condição de um prisioneiro de Auschwitz, onde o mínimo – um palito de fósforo, uma colher, um pedaço de corda – adquire valor inimaginável.

⁴⁴ “[...] desde Ésquilo até Plutarco, a palavra [catástrofe] é usada com o significado de término e fim; em Heródoto, como verbo, significa aniquilar. Nessa medida ela aponta para o movimento de desaparecimento, de extinção, de aniquilamento, pois já não se abre qualquer possibilidade de recomposição, de ressurgimento” (MARCO, 2004, p. 53).

⁴⁵ Termo utilizado nos estudos sobre o testemunho para se referir ao extermínio sistemático de judeus durante o nazismo.

⁴⁶ Netrovski e Seligmann-Silva (2000) usam o termo “desabamento” para conceituar catástrofe.

⁴⁷ Aproximamos as três obras pela similaridade estrutural de alguns aspectos (relação entre narrador, violência e linguagem), crendo que tal paralelo fixará mais nitidamente no leitor o conjunto de semelhanças entre os textos, malgrado as particularidades de cada uma das narrativas. Assim, pensamos ser possível expor melhor o argumento segundo o qual algumas obras literárias, cujas narrativas são uma reação às catástrofes históricas do século XX, – por questões estéticas, mas também éticas e constitutivas das limitações dos próprios sujeitos expostos à violência – não narram esses eventos aos moldes tradicionais.

⁴⁸ “A melancolia 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, que se expressa em autorrecriminações e autoinsultos, chegando até a expectativa delirante de punição” (FREUD, 2011, p. 46).

Em muitos momentos, o leitor de *Maus* (2009) se questiona se, de fato, Vladek sobreviveu a Auschwitz. Dessa personagem, ouvimos as seguintes palavras: “Chegamos aqui no campo de concentração Auschwitz. E nós sabia que daqui nós sai nunca mais...” (SPIEGELMAN, 2009, p.159). No contexto da narrativa, parece óbvio que o *sair* é usado em sentido literal, isto é, na acepção de transpor os muros do campo de extermínio. Todavia, podemos nos perguntar sobre a extensão de Auschwitz ao longo da vida do sobrevivente Vladek. Em alguma medida, os traumas adquiridos ali o acompanham a vida inteira. Auschwitz constitui parcelas significativas de sua subjetividade.

A montagem da narrativa dessa história em quadrinhos se realiza basicamente entre o diálogo de Vladek e Art. A partir de conversas e entrevistas com o pai, Art impele esse sobrevivente a reconstituir, no plano da memória, cenas de sua vivência sob a Alemanha nazista em sua ofensiva ao povo judeu. O antissemitismo começa com propagandas como “Eu sou um judeu sujo” (SPIEGELMAN, 2009, p. 35) e se intensifica quando Hitler recruta idosos para exterminá-los.

Então veio *de novo* coisa nova das alemães. Um aviso... ‘Todos os judeus com mais de setenta anos serão transferidos para Theresienstadt, na Tchecoslováquia...’ ‘Em 10/5/1942. Trata-se de uma comunidade mais preparada para cuidar dos idosos do que nossa Sosnowiec...’ Não parece tão ruim! Lembra até uma clínica. [...] Nós ainda *não saber* de Auschwitz, dos fornos (SPIEGELMAN, 2009, p. 88, grifo do autor).

O horror da violência nazista contra os judeus adquire matizes inimagináveis nos campos de concentração. Não é necessário explorar as imagens dessa catástrofe exaustivamente, no entanto, cabem ainda dois ou três exemplos.

Nos últimos anos da Segunda Guerra Mundial, mais precisamente

Na primavera [de 1943], as alemães levaram mais de mil pessoas de Srodula para Auschwitz. Maioria ser criança. Alguns só tinham dois ou três anos. Alguns deles ficava gritando muito. E não paravam. Então as alemães pega eles pelas pernas e bate no parede... E eles não grita nunca mais (SPIEGELMAN, 2009, p. 110).

A aniquilação dos judeus não fazia distinção entre homens, mulheres, crianças, ricos ou pobres. Todos se igualavam no mesmo rol de uma raça inferior a ser

eliminada. As imagens expostas pela personagem Vladek não deixam dúvidas sobre a iniquidade e o poder destrutivo contra o povo judeu.

Embora seja evidente que a elaboração da linguagem em *Maus* (2009) não se restrinja a uma demanda de referencialidade ao evento narrado – pois é exatamente a tensão na própria malha da linguagem que nos permite a melhor percepção da violência –, é o “real”, e não o desvio pelo imaginário, que conduz a construção dessa história.

Diante da perplexidade das imagens que Vladek evoca e da incapacidade de Art experienciá-las em sua inteireza (apenas o sobrevivente está habilitado a tamanho horror?), o filho reconhece que: “Por mais que eu faça, parece pouco em comparação com sobreviver a Auschwitz” (SPIEGELMAN, 2009, p. 204), pois a representação da Shoah impõe o questionamento de como elaborar uma representação daquilo que excede o imaginável⁴⁹ (SELIGMANN-SILVA, 2000).

Sendo testemunha ocular dos acontecimentos nos campos de concentração, Vladek relata o extermínio dos judeus nas câmaras de gás.

Todos se amontoava no sala de chuveiro. Fechavam porta, os luzes se apagavam. O gás Zyklon B entrava pelos colunas ocas. Levava três a trinta minutos... Dependia da quantidade de gás... Mas em pouco tempo ninguém ficava vivo. A maior pilha de corpo ficava junto da porta... Eles tentava sair. Aquele que trabalhou lá conta... A gente separava os corpos com ganchos. Pilhas grandes. Os mais fortes em cima e os velhos e bebês por baixo, esmagados... Crânios quebrados... os dedos quebravam ao tentar subir pelas paredes... e uns braços ficavam do comprimento do corpo, desencaixados das juntas (SPIEGELMAN, 2009, p. 231).

Embora sobre esse evento específico Vladek não seja testemunha – pois ele relata com a intermediação da lente do funcionário que “trabalhou lá” –, o conteúdo de suas palavras não soa menos atroz, tampouco menos autêntico, possibilitando ao leitor a perspectiva daquele que conheceu de perto a violência do antissemitismo.

Em *É isto um homem?* (1988), o leitor também se depara com cenas variadas de violência. Preso pelos nazistas, o narrador relata sua experiência no campo de extermínio de Monowitz, além de sua passagem por Auschwitz, para onde é deportado em 1944. O rebaixamento da autoestima dos prisioneiros, a privação dos objetos mais íntimos (roupa, documentos pessoais etc.), a separação dos familiares,

⁴⁹ Para uma reflexão mais detalhada, cf. o ensaio *A história como trauma*, de Seligmann-Silva (2000).

e por fim, a perda do próprio nome – agora reduzido a uma sequência de números tatuada no braço – tornam o indivíduo um ser vazio.

Imagine-se, agora, um homem privado não apenas dos seres queridos, mas de sua casa, seus hábitos, sua roupa, tudo, enfim, rigorosamente tudo que possuía; ele será um ser vazio, reduzido a puro sofrimento e carência, esquecido de dignidade e discernimento – pois quem perde tudo, muitas vezes perde também a si mesmo (LEVI, 1988, p. 33).

A luta para manter algum resquício de humanidade, apesar da condição de extrema violência, representa, para o narrador, o empenho necessário para sobreviver: “[...] justamente porque o Campo é uma grande engrenagem para nos transformar em animais, não devemos nos transformar em animais; [...] para viver, é essencial esforçar-nos por salvar ao menos a estrutura, a forma da civilização” (LEVI, 1988, p. 55), a qual o nazismo a todo custo prova ser frágil.

Pondo em paralelo *Maus* (2009) e *É isto um homem?* (1988), logo percebemos algumas similaridades. Além de ambos relatarem a história de sobreviventes de campos de extermínio na Alemanha durante a Segunda Guerra Mundial, as narrativas renunciam à ficção. No livro de Primo Levi, é a necessidade de libertação (LEVI, 1988) que impele o narrador a contar sua história. No prefácio da obra, o autor diz considerar “[...] desnecessário acrescentar que nenhum dos episódios foi fruto de imaginação” (LEVI, 1988, p. 8), renunciando, desde o princípio, ao recurso ficcional.

A esse respeito, Márcio Seligmann-Silva apresenta uma síntese interessante sobre a recusa ao *status* de ficção na narrativa de *Maus* (2009).

É interessante lembrar neste contexto uma carta que Art Spiegelman enviou à redação de *The New York Times Book Review*. Nessa carta, ele reclamou o fato da sua obra *Maus* (uma história em quadrinhos que relata tanto a vida do seu pai – um sobrevivente da Shoah – como a história do seu relacionamento com ele) ter sido classificada na lista dos *best-sellers* na coluna de ‘ficção’. Spiegelman aceita o teor ‘literário’ da sua obra, mas como ele escreve com toda razão, isso não implica em afirmar o teor ‘fictício’ da mesma (SELIGMANN-SILVA, 2003, p. 385, grifo do autor).

Não cabe aqui uma reflexão mais adensada sobre a fronteira entre o testemunho e a ficção⁵⁰. Por ora, basta dizer que o real da literatura de testemunho

⁵⁰ Para aprofundar a discussão sobre o tema, cf. Seligmann-Silva (2003) e Marco (2004).

“[...] não deve ser confundido com a ‘realidade’ [...] pressuposta pelo romance realista e naturalista: o ‘real’ que nos interessa aqui deve ser compreendido na chave freudiana do *trauma*, de um evento que justamente resiste à representação” (SELIGMANN-SILVA, 2003, p. 377, grifo do autor).

Portando, não obstante o testemunho de Levi (1988) e Spiegelman (2009) reivindicarem a renúncia ao ficcional, a relação do seu relato com a realidade acontece com a intermediação do trauma – a ferida na memória –, impedindo-os de reconstituir aos moldes realistas do século XIX um retrato do mundo exterior.

A renúncia à ficção – que de modo geral, embora não de maneira exclusiva, a literatura de testemunho impõe ao leitor – traz, contudo, dissidência entre especialistas acerca do estatuto literário dessas obras. Expomos um único contra-argumento, talvez um dos mais contundentes, que contesta o *status* de literatura conferido ao testemunho. Luiz Costa Lima, referindo-se a *É isto um homem?* (1988), faz o seguinte comentário:

Vindo ao Primo Levi, nem toda literatura de testemunho tem a qualidade de sua escrita. Na maioria dos casos, o testemunho vale apenas por sua referencialidade. Chamar *Cidade de Deus* de romance, por exemplo, é um pouco de boa vontade. É um texto testemunhal que vale pelo testemunho, mas não é nem pretende ser ficção. Não é ficção nem é literatura. Por quê? Porque não tem tessitura verbal nenhuma. Já em Primo Levi o testemunho assume um caráter poiético, isto é, de criação verbal. Assim sucede porque constitui, digamos, um teclado verbal que, sem se confundir com uma mímesis, tem, entretanto, sua riqueza (COSTA LIMA, 2019, p. 52-53, grifo do autor).

Reivindicando o conceito de *mímesis*, que em si supõe uma diferença em relação ao real, instaurando um dispositivo capaz de dar livre voo à imaginação criadora, Luiz Costa Lima sustenta sua divergência a respeito do caráter literário do testemunho, posto este refutar, em maior escala, a criação imaginativa em detrimento da referencialidade.

Na contramão da recusa à escrita ficcional, Bernardo Kucinski produz, em *K. – relato de uma busca* (2014), uma representação contundente da ditadura civil-militar brasileira. A obra narra a história de K. à procura da filha desaparecida durante o regime militar. À medida que esse pai avança na busca, as faces da violência ditatorial se multiplicam. A posição que o narrador ocupa no romance é decisiva para a elaboração multifacetada da violência.

No capítulo “Os informantes”, K. recebe a notícia de que prenderam sua filha; o pai, de imediato, recupera a esperança de encontrá-la viva.

Sua filha foi presa sim. Só consegui isso. Depois de amanhã vou saber mais. Não me telefone, eu telefono. Na mesma tarde, um empregado do Amadeu vem avisar que a encomenda está pronta. K. entende. Vai à padaria e, num momento sem fila no caixa, chega perto e pergunta alto quanto é a encomenda. Amadeu sussurra: foi presa, só sei isso. Daqui uns dias vou saber mais. K. exulta; ela está viva; não iam dizer está presa se já estivesse morta. Os dois disseram a mesma coisa. Sente um alívio maior do que palavras poderiam expressar. Agora é esperar que descubram onde ela está (KUCINSKI, 2014, p. 32).

Quase na sequência, os mesmos informantes negam que a moça fora presa. A mentira é o artifício usado para devastar o pai que procura obstinadamente pela filha. Sobre o mecanismo de fabricação de falsas pistas em relação ao paradeiro da desaparecida, o leitor ouve da personagem Fleury: “Vamos quebrar a espinha desse velho. Vamos dar uma canseira nele, uma canseira de matar, até ele ter um enfarto, filho da puta” (KUCINSKI, 2014, p. 72).

Apenas no capítulo “A abertura”, o leitor tem certeza de que a filha e o genro de K. estão mortos. O narrador em terceira pessoa perde a centralidade na exposição dos fatos e, em vez de o ângulo externo conduzir a narrativa, quem o faz são os narradores em primeira pessoa, apresentando uma perspectiva de dentro sobre os acontecimentos.

O Robert diz que mudou tudo. Que agora é a hora de limpar os arquivos, não deixar prova. Como se eu não soubesse. Entregar a moça, onde é que o cara tem a cabeça? *Mesmo que eles estivessem vivos*, como é que ia entregar, depois de tudo o que aconteceu? Não é para acabar com as provas? Pois nós acabamos. Muito antes deles mandarem (KUCINSKI, 2014, p. 76, grifo nosso).

Narrado em primeira pessoa pela personagem Fleury, o fragmento expõe que a moça está morta e, nesse mesmo capítulo, o leitor também tem acesso, pela lente do narrador interno, a detalhes sobre a prisão do casal. Essa alternância de foco narrativo ora externo, ora interno produz uma representação forte da violência dos anos de chumbo no Brasil.

No capítulo “A queda do ponto”, o narrador onisciente descreve a cena que antecipa a prisão da filha e genro de K., mas é apenas em “A cadela” e a “Terapia” –

ambos narrados em primeira pessoa – que o leitor sabe das minúcias sobre a prisão e morte da moça.

O que fazer com a cadela? Com o casal tudo deu certo, do jeito que o chefe gosta, sem deixar rastro, sem testemunha, nada, serviço limpo, nem na casa entramos, para não correr risco com vizinhos, casa muito colada nas outras; pegamos os dois no beco, de surpresa; uma sorte, aquela saída lateral do parque, meio escondida, quando os dois se deram conta, já estavam dentro do carro e de saco na cabeça, só a cadela latiu, mas já era tarde (KUCINSKI, 2014, p. 63).

No excerto, um subordinado do delegado Fleury descreve a prisão do casal. A cena ganha novo contorno quando o leitor acompanha, pelo relato da personagem Jesuína, a morte da filha de K.

‘O Fleury mandou eu descer e ficar de novo com a moça, para ver se ela falava mais alguma coisa. De madrugada chegou o doutor Leonardo. Lá de baixo eu adivinhei que era o médico e avisei baixinho, quando vem o médico é porque vão maltratar, fazer coisa ruim. Logo depois vieram buscar ela. Foi aí que ela de repente meteu um dedo na boca e fez assim como quem mastiga forte e daí a alguns segundos começou a se contorcer. Eles nem tinham aberto a cela, ela caiu de lado gemendo, o rosto horrível de se ver e logo depois estava morta. Parecia morta e estava morta mesmo’ (KUCINSKI, 2014, p. 130).

O narrador onisciente, há alguns capítulos, já avisara ao leitor que o casal estava disposto a tirar a própria vida para não entregar os companheiros de luta durante sessão de tortura. Nesse mesmo momento, sabemos que a moça e o esposo puseram na boca uma cápsula de cianureto. A imagem descrita por Jesuína traz à tona o suicídio da filha de K.

Maus (2009), *É isto um homem?* (1988) e *K. – relato de uma busca* (2014), quando colocados lado a lado, apresentam dois elementos que se repetem: a exposição da violência e a insuficiência da linguagem para traduzir esse excesso de horror. Esse último aspecto merece reflexão mais detida.

Na narrativa de *Maus* (2009), Art afirma: “[...] gostaria de ter estado em Auschwitz com meus pais para poder saber mesmo tudo o que sofreram!... [...] É muito esquisito tentar reconstruir uma realidade pior do que os meus sonhos mais pavorosos” (SPIEGELMAN, 2009, p. 176, grifo do autor). Elaborar uma narração de um sobrevivente de um campo de extermínio implica não só uma limitação diante de

uma experiência singular e extrema, mas também de encontrar na linguagem os dispositivos que alcancem a representação da estranheza desse evento-limite.

O narrador de *É isto um homem?* (1988) ainda é mais incisivo em relação à insuficiência da linguagem para expressar o excesso de violência da Shoah.

Pela primeira vez, então, nos damos conta de que a nossa língua não tem palavras para expressar esta ofensa, a aniquilação de um homem. Num instante, por intuição quase profética, a realidade nos foi revelada: chegamos ao fundo. Mais para baixo não é possível. Condição humana mais miserável não existe, não dá para imaginar. Nada mais é nosso: tiraram-nos as roupas, os sapatos, até os cabelos; se falarmos, não nos escutarão – e, se nos escutarem, não nos compreenderão. Roubarão também o nosso nome, e, se quisermos mantê-lo, deveremos encontrar dentro de nós a força para tanto, para que, além do nome, sobre alguma coisa de nós, do que éramos (LEVI, 1988, p. 32).

Reflexão similar aparece no romance de Kucinski (2014), quando o narrador onisciente informa ao leitor que, para a personagem K.,

[...] era como se as palavras, embora escolhidas com esmero, em vez de mostrar a plenitude do que ele sentia, ao contrário, escondessem ou amputassem o significado principal. Não conseguia expressar sua desgraça na semântica limitada da palavra, no recorte por demais preciso do conceito, na vulgaridade da expressão idiomática (KUCINSKI, 2014, p. 135).

Nessas obras, a fragilidade na malha da palavra demonstra que narrativas atravessadas pela violência suscitam tensões na urdidura da linguagem, exigindo também novas conformações do narrador, o qual já não é revestido pela estabilidade do discurso, tampouco pela certeza de que pode reconstituir a realidade fidedignamente. Em vez disso, o que se tem é uma narrativa fragmentada e com narradores tateando em uma linguagem em cacos frente ao horror da catástrofe.

3.3 Literatura e cordialidade: da conciliação de antagonismos à exposição sistemática da violência

A cordialidade é uma imagem que permanece colada no imaginário brasileiro. Antes de tudo, o Brasil é um lugar de povo cordato e gentil. O certo é que a realidade histórico-cultural do país caminha em direção oposta a essa face positiva e, em vez

da pacificação, o que acompanhamos é um *continuum* de violência⁵¹. Em “Censura-violência”, Antonio Candido chama a atenção para o fato de que, na contracorrente da história da barbárie, impõe-se

[...] a idéia de um Brasil pacífico por natureza, cordato e generoso, inimigo desta mesma força, com uma história onde o sangue belicoso só corria derramado no campo da honra para defender o solo invadido ou ameaçado, dos holandeses aos paraguaios (CANDIDO, 1993, p. 204-205).

Não é difícil confrontar a imagem de leniência associada ao Brasil, pois os exemplos, em sentido contrário, são variados. Para o nosso propósito, todavia, talvez seja interessante o aprofundamento da ideia de *cordialidade* e de sua íntima relação com a violência constitutiva brasileira, que, não raras vezes, é perquirida através de sua representação em obras literárias.

Em *Raízes do Brasil* (2016), Sérgio Buarque de Holanda propõe uma hipótese para interpretar a formação brasileira. Muito vulgarmente, podemos resumi-la assim: sendo a sociedade colonial brasileira eminentemente rural – relegando às cidades função secundária –, estabeleceu-se, nos trópicos, a acentuação da família patriarcal agrária, que, formada através de vínculos de afeto, emoção e interesses personalíssimos, reduz todas as relações, inclusive as de âmbito público, a relações de estreitamento.

O quadro familiar torna-se, assim, tão poderoso e exigente, que sua sombra persegue os indivíduos mesmo fora do recinto doméstico. A entidade privada precede sempre, neles, a entidade pública. A nostalgia dessa organização compacta, única e intransferível, onde prevalecem necessariamente as preferências fundadas em laços afetivos, não podia deixar de marcar nossa sociedade, nossa vida pública, todas as nossas atividades. Representando [...] o único setor onde o princípio de autoridade é indisputado, a família colonial fornecia a ideia mais normal do poder, da respeitabilidade, da obediência e da coesão entre os homens. O resultado era predominarem, em toda a vida social, sentimentos próprios à comunidade doméstica, naturalmente particularista e antipolítica, uma invasão do público pelo privado, do Estado pela família (HOLANDA, 2016, p. 117).

⁵¹ Como adverte Jaime Ginzburg, “A história brasileira é intensamente caracterizada pela presença de violência em processos sociais. [...] O processo exploratório colonial, a organização predatória e imperialista, o genocídio indígena, o tráfico negreiro, o cotidiano escravocrata de penalizações e mutilações, o patriarcado machista, os estupros, os linchamentos, os fanatismos religiosos, os abusos policiais, a truculência militar, agressões ligadas a preconceitos de raça, religião, orientação sexual, agressões a crianças, torturas em prisões” (GINZBURG, 2017, p. 221).

A imagem-síntese do personalismo brasileiro é a d'O homem cordial⁵², que recebe atenção notável do autor de *Raízes do Brasil*⁵³ (2016). O primeiro aspecto a que devemos nos opor é da associação tácita entre cordialidade e generosidade, posto que “O ‘homem cordial’ não pressupõe bondade, mas somente o predomínio dos comportamentos de aparência afetiva, inclusive suas manifestações externas, não necessariamente sinceras nem profundas, que se opõem aos ritualismos de polidez” (CANDIDO, 2016, p. 329). Menos inclinado a comportamentos de verniz impessoal que de expansividade e afeto, a cordialidade brasileira instaura o predomínio do indivíduo sobre a comunidade, do privado sobre o público. A esse respeito, o próprio Sérgio Buarque de Holanda não deixa dúvidas:

A lhanza no trato, a hospitalidade, a generosidade, virtudes tão gabadas por estrangeiros que nos visitam, representam, com efeito, um traço definido do caráter brasileiro, na medida, ao menos, em que permanece ativa e fecunda a influência ancestral dos padrões de convívio humano, informados no meio rural e patriarcal. Seria engano supor que essas virtudes possam significar ‘boas maneiras’, civilidade. São antes de tudo expressões legítimas de um fundo emotivo extremamente rico e transbordante (HOLANDA, 2016, p. 227-228).

É exatamente esse aspecto “transbordante” o que nos interessa assinalar nas próximas linhas, visto que sua imagem talvez ainda explique alguns traços da tessitura social brasileira e de sua propensão a diluir os problemas de caráter público – pobreza, desigualdade social, intolerância étnico-racial, religiosa etc. – em indiferença, senão, na mais acintosa violência.

O homem cordial, portanto, sendo guiado pelos afetos, não consegue manter relações imparciais. Compreender a cordialidade por esse prisma também nos permite entender que ela pode transitar, sem nenhuma mediação aparente, entre a

⁵² A expressão “homem cordial” aparece, pela primeira vez, cunhada pelo escritor Ribeiro Couto em carta dirigida a Alfonso Reyes. Cf. Holanda (2016).

⁵³ Não podemos esquecer que, em *Raízes do Brasil* (2016), Sérgio Buarque de Holanda também está preocupado com o processo de modernização econômica do país e vê, na imagem do homem cordial, um entrave para esse movimento. Sendo a cordialidade um mecanismo que transforma todas as relações em relações pessoais e de amizade, no âmbito público, isso criaria problemas de ordem diversa, pois, em vez de atender ao interesse objetivo e comunitário, a cordialidade cederia sempre a inclinações pessoais. Dessa forma, Holanda (2016) acredita que só o processo de larga urbanização poria fim a tal tipo de relações escusas, pois, com o crescimento das cidades e das relações do trabalho industrial, a nota dominante não seria a da relação de vizinhança e parentesco, mas a do anonimato e da objetividade. Para uma análise do tom ambíguo da cordialidade em *Raízes do Brasil* (2016), cf. Melo (2016).

hospitalidade e a extrema violência, pois o elemento mediador das relações é a base afetiva, que pode oscilar entre a benevolência e a mais pura iniquidade. Na literatura, encontramos muitos exemplos desse *modus operandi* brasileiro (pelo menos sob o ângulo da argumentação exposta aqui). Em *Essa gente* (2019), o leitor se depara com a seguinte cena, extraída do capítulo “15 de fevereiro de 2019”:

[...] Ainda que nem sempre concorde com a ingênua Denise, o Fúlvio não deixa de deplorar o vale-tudo da grana, a desigualdade social e outras tantas mazelas do país.

[...] Ele já está para embicar na rua quando freia, salta do carro e vem berrando na minha direção: cai fora, vagabundo!, fora daqui, maconheiro! Com uma expressão transtornada, passa por mim às cegas e se dirige a um homem deitado na calçada, encostado no muro do clube. É um sujeito com cara de índio velho que se levanta com dificuldade, depois de tomar uns chutes nas costelas. Sai caminhando meio cambaleante, seguido pelo Fúlvio, que ameaça chamar a polícia se ele não sumir de vista. Ao esboçar uma corrida, o índio derrapa e se escora no muro, de onde é arrancado pelo Fúlvio com um safanão que por pouco não o arremessa no asfalto. O cara fica num cai não cai no meio-fio, dá uma pirueta troncha e, em busca de equilíbrio, se precipita de volta aos tropeções até trombar com o muro, como que a beijar o muro. *Isso parece irritar sobremaneira o Fúlvio, que mais uma vez arranca o índio do muro e o derruba com uma rasteira. Acerta-lhe uns pontapés nos rins, e depois de um chute nas fuças deixa o homem estatelado e arquejante no meio da calçada.* (BUARQUE, 2019, p. 46-48, grifo nosso).

O fragmento apresenta uma conversa amistosa entre Duarte – narrador em muitos momentos do romance – e seu amigo Fúlvio Castello Branco. Ao sair do Country Club, no Rio de Janeiro, Fúlvio desce do veículo e espanca, sem motivo, um índio que se apoiava no muro do pomposo recinto. A maneira como é feita a transição do companheirismo à violência (BRITO, 2019) representa a perfeita imagem da cordialidade. O distanciamento entre o discurso inconformado de Fúlvio com a desigualdade do país e a maneira virulenta com a qual ele trata o homem pobre delineiam, de imediato, o caráter hipócrita da personagem, e, acima de tudo, a denúncia do modo de lidar com os abismos sociais existentes no Brasil. A violência se constitui no próprio corpo social do povo brasileiro.

Em “O homem cordial⁵⁴”, de Antonio Callado, acompanhamos uma narrativa irônica, que, tomando o tema da cordialidade, constrói uma estória que afronta a associação entre hospitalidade e as relações histórico-sociais brasileiras. Nas

⁵⁴ O conto compõe a coletânea *Nos idos de março* (2014), organizada por Luiz Ruffato.

primeiras páginas do conto, o leitor encontra a passagem que serve de mote para toda a narrativa: “Professor de História e sociólogo, Jacinto tinha estudado a formação do povo brasileiro numa série de monografias elegantes cujo êxito entre a *intelligentsia* irritara bastante os meios acadêmicos especializados” (CALLADO, 2014, p. 16, grifo do autor). O narrador em terceira pessoa expõe que Jacinto não compreende a fundo o processo formativo do país, visto que o material pelo qual ele estudara tinha recepção recessiva entre os especialistas.

No conto, por meio da lente do narrador externo, vamos conhecendo Jacinto e a situação política e autoritária que se consolida com o Golpe de 1964 no Brasil. As sucessivas formas de violência e autoritarismo no país desmontam a crença da personagem de que o Brasil tem uma formação por meios não violentos e que seu principal atributo é a cordialidade⁵⁵. Após a cassação de Jacinto pelo novo regime, o narrador em terceira pessoa tece este comentário:

Então não era cordial de vísceras um povo que no seio de uma revolução⁵⁶ encontrava meios e modos de se manter amável? Em que outros países ocorreriam telefonemas como o do general Moraes ou – cúmulo dos cúmulos – a visita que recebera de um ministro do governo revolucionário? É bem verdade que o ministro tinha vindo tarde da noite e depois de sondar Jacinto por meio de amigos comuns, para se certificar de que a visita não seria divulgada. Mas mesmo assim, puxa! (CALLADO, 2014, p. 18).

A ironia do narrador sobre a imagem do brasileiro como povo pacífico é patente. Ela adquire mais força à medida que as ideias de Jacinto sobre a cordialidade vão se esgarçando com a crescente violência da ditadura. Se for possível estabelecer uma síntese da ideologia de Jacinto, ela certamente se evidencia nestas palavras da personagem: “Circunstâncias várias haviam criado tão imperativamente no Brasil o tipo do homem cordial que estávamos a caminho de ser o primeiro povo a construir um grande país por meios não violentos: o primeiro país racional” (CALLADO, 2014, p. 17). O choque inicial com a constelação de ideias ingênuas de Jacinto sobre o Brasil se arma quando a personagem sente medo de sua filha estar em manifestação contra o governo e ser agredida pela polícia. O próprio Jacinto presencia a cena que se segue, apresentada ao leitor, através da lupa do narrador externo.

⁵⁵ Jacinto não compreende a cordialidade no conceito de Sérgio Buarque de Holanda. Para a personagem, o termo é sinônimo de “bondade”.

⁵⁶ Termo irônico utilizado para se referir à ditadura civil-militar brasileira de 1964-1985.

Na esquina da rua Buenos Aires, perto das vidraças da Swissair, seis soldados malhavam três estudantes e levavam dois ao chão, enquanto um soldado era derrubado por um rapaz prontamente moído a pancada pelos outros. Haveria sem dúvida outra maneira de deter jovens desarmados, queriam provar alguma coisa quando espontaneamente despencavam das calçadas e iam uma terceira, uma quarta vez ao encontro daqueles carrascos bêbedos de alguma coisa, braços de algum criminoso oculto em alguma parte (CALLADO, 2014, p. 30).

A polícia, “braço de algum criminoso oculto em alguma parte” – figura capital na repressão perpetrada pelo Estado na ditadura –, espanca estudantes enquanto Jacinto assiste à cena em estado de perplexidade. Não é possível perscrutar a intimidade da personagem; sua psicologia é absolutamente desconhecida ao leitor. Nosso acesso a Jacinto acontece, enfatizamos, por meio do narrador onisciente. Esse agente estrutural da narrativa vai montando as cenas de encaixes da violência em contraposição ao discurso virtuoso de Jacinto sobre a história do Brasil. A consequência dessa montagem parece ser o desvelamento, para o leitor e para a própria personagem, do arsenal de violência e autoritarismo da ditadura, que é parte de um *continuum* de ininterrupta barbárie na formação do país.

Ao afrontar o regime militar, Inês – filha de Jacinto – é brutalmente agredida pela polícia. Nesse momento, o leitor vê os primeiros sinais do desmoronamento de Jacinto e de seu discurso sobre as relações cordiais fincadas na sociedade brasileira. A ofensiva da polícia contra a filha é o impulsionador da ascensão de sua consciência. É por meio da dor e da iminência da perda de Inês que Jacinto vira de ponta-cabeça sua mentalidade.

– Minha queridinha... aqueles brutos! Como foi? O que foi que eles fizeram?

– Eu conto, Jacinto – disse Clara. – Inês precisa repousar. Bateram no traseiro e nos seios dela, quando ia saindo. Foi o que fizeram com todas.

Jacinto estremeceu como se estivesse vendo a cena e como se sentisse a dor no próprio peito. Cerrou os olhos e os punhos, as veias da frente querendo estourar (CALLADO, 2014, p. 36, grifo nosso).

A partir daqui, as cenas de dor e angústia assumem matizes cada vez mais agudos. O conto se encerra com o pleno esfacelamento da ideologia inicial de Jacinto, pois a personagem já não abriga as ideias virtuosas sobre a “cordialidade” do Brasil.

Quem é que tinha acendido a lâmpada da sua mesa de trabalho? Entrou no gabinete para apagá-la. Empurrou para o lado a cadeira em que se sentava para escrever e se curvou um pouco para encontrar o interruptor por baixo do abajur. Seus olhos encontraram na máquina o papel: ‘Mesmo quando eram ainda um povo de rudes camponeses, os lusos, comparados aos de Espanha, já denotavam a cordialidade’... ‘Houve sem dúvida os momentos cruéis, mas ficaram guardados como *momentos*, como um vácuo num processo em que... cordialidade...cordial...cordial...’ [...] Nas páginas espalhadas pela mesa ao redor da máquina a palavra também se repetia obstinada e viscosa como uma lesma viva afiada entre palavras datilografadas [...] Curvado como estava foi de tal forma agredido pela ânsia que só conseguiu mesmo abrir a boca e deixar que as golfadas de bile verde se projetassem sobre a máquina, os papéis, as notas (CALLADO, 2014, p. 38-39, grifo do autor).

A imagem “das golfadas de bile verde” sobre os papéis, como uma metáfora da incompatibilidade de Jacinto com sua antiga ideologia, é exemplar. Antonio Callado, em uma narrativa curta e a contrapelo⁵⁷ oferece um quadro geral de alguns aspectos dos anos de chumbo no Brasil e, por conseguinte, da própria formação social brasileira. A arquitetura de sua narrativa garante o êxito de uma representação da violência.

O discurso da cordialidade é um mecanismo de força dentro do conto. Seu esvaziamento conceitual, na mentalidade de Jacinto, funciona como estratégia narrativa na exposição da violência do regime militar instituído no Brasil entre 1964-1985. Na contracorrente da mera exposição de fatos históricos ficcionalizados, o que emerge na narrativa do conto “O homem cordial” é um conjunto articulado de procedimentos formais na sondagem dos problemas da sociedade brasileira.

Como se pode notar, as virtualidades circunscritas em torno da cordialidade penetram de várias maneiras a literatura, trazendo, de cheio, o traço desse perfil brasileiro de matriz agrária. Além disso, “O tema da singularidade nacional, de bases rurais, estrutura o debate sobre o Brasil [...]”, o qual está sempre vinculado a dois polos: “[...] a exigência de *autenticidade* (que critica a *imitação cultural*) ou a necessidade de *modernização* (que critica o *atraso*)” (EUGÊNIO, 2011, p. 4, grifo do autor), sendo essas duas faces temas de reiterados embates.

⁵⁷ A expressão “a contrapelo”, presente no ensaio “Sobre o conceito da história” (2012), de Walter Benjamin, implica uma mudança radical na leitura dos acontecimentos históricos, pois exige que o indivíduo se posicione sob o ângulo dos espezinhados e oprimidos, impelindo para longe o pacto com as narrativas dos vencedores nos processos históricos.

De modo articulado, João Kennedy Eugênio, em *Retórica da diferença* (2011), faz uma síntese sobre os discursos ensaísticos que caracterizam a reflexão acerca da formação brasileira. Sob a perspectiva desse historiador, independente das visões formuladas sobre o país – seja a favor da manutenção da “autenticidade”, seja pelo esforço em alinhar o Brasil ao cenário internacional através da modernização *lato sensu* – um aspecto unifica os dois extremos: a retórica segundo a qual o Brasil tem um traço que o torna diferente diante das outras diferentes nações. Ou, dizendo a mesma coisa de outro modo, trata-se da defesa da singularidade nacional, que se arma com o intuito “[...] de positivar características próprias ou, ao contrário, de propor a adequação da sociedade a padrões externos” (EUGÊNIO, 2011, p. 4), transformando-se em modos disputados de se compreender a formação do país.

É movido por esse espírito, portanto, que Sérgio Buarque de Holanda, em *Raízes do Brasil* (2016) intenta caracterizar os traços definitivos do país (definitivos, mas não permanentes), colocando-se ao lado daqueles que desejam alinhar o Brasil ao concerto das nações e, vendo, na cordialidade, “[...] uma sobrevivência do passado agrário, um anacronismo vivo, por assim dizer [...]. A urbanização e a vida moderna literalmente levariam à superação da cordialidade. Logo, o conceito não poderia definir uma brasilidade atemporal” (ROCHA, 2005, p. 9) no curso da história.

Apesar de situar a cordialidade num momento histórico específico, o autor de *Raízes do Brasil* (2016) talvez se surpreendesse hoje, ao perceber que tal aspecto ainda “[...] é elemento constituinte de formas de sociabilidade contemporâneas no Brasil, perpassando identidades, grupos, guetos, famílias, comunidades” (LEAL, 2005, p. 28). O fato impõe, portanto, que assinalemos outro aspecto decisivo da cordialidade: seu pendor conciliatório⁵⁸, ao qual se opõe parte da literatura brasileira na cena contemporânea (ROCHA, 2006). Para tanto, um passo atrás.

Em 1973, Roberto Schwarz publica o ensaio “As ideias fora do lugar”, que depois comporia o capítulo de abertura de *Ao vencedor as batatas*⁵⁹ (2000). Nesse

⁵⁸ Como observa João Cezar de Castro Rocha, a cordialidade é vista, de um lado, como um traço a ser superado pela modernização, notadamente por Sérgio Buarque de Holanda; e de outro, como um aspecto positivo da nossa formação, como o fez Gilberto Freyre. Nas palavras do crítico, “Sérgio Buarque de Holanda desejava revelar [na cordialidade] o caráter promíscuo da relação dos domínios do público e do privado. Freyre buscava assinalar o ‘equilíbrio de antagonismos’, ou seja, a capacidade de conciliação, tristemente célebre na política brasileira” (ROCHA, 2005, p. 10). Ainda a respeito de Gilberto Freyre, Jaime Ginzburg faz observação semelhante: “É perceptível [em *Casa-grande & senzala*] o esforço desse autor em não priorizar, na imagem da formação social brasileira, o elemento antagonico, e sim a razão dialética, a produção de sínteses originais” (GINZBURG, 2017, p. 325).

⁵⁹ Livro publicado pela primeira vez em 1977.

texto seminal, o crítico formula uma hipótese reveladora, segundo a qual, o favor estrutura as relações brasileiras, constituindo uma dimensão do nosso tipo de sociabilidade.

Esquematizando, pode-se dizer que a colonização produziu, com base no monopólio da terra, três classes de população: o latifundiário, o escravo e o ‘homem livre’, na verdade dependente. [...] [E não sendo os dependentes] Nem proprietários nem proletários, seu acesso à vida social e a seus bens depende materialmente do *favor*, indireto ou direto, de um grande. [...] O favor é, portanto, o mecanismo através do qual se reproduz uma das grandes classes da sociedade, envolvendo também outra, a dos que têm (SCHWARZ, 2000, p. 15-16, grifo do autor).

O favor, “[...] com mil nomes e formas, [...] atravessou e afetou no conjunto a existência nacional” (SCHWARZ, 2000, p. 16), subordinando os de baixo à vontade daqueles materialmente bem posicionados. O acesso à vida cultural para o homem pobre dependia (e talvez ainda dependa) da capacidade de este conciliar sua própria vontade com a ideologia de um grande, alcançando vantagens e incorporando a submissão. Isso porque “O favor, ponto por ponto, pratica a dependência da pessoa” (SCHWARZ, 2000, p. 17), a qual, sendo pobre, vê, nas pequenas concessões dos de cima, um modo de esquivar-se da completa exclusão.

A literatura brasileira, na escrita de Machado de Assis, acompanha tal movimento histórico. Mais uma vez recorremos a Roberto Schwarz, que, analisando *Dom Casmurro* (2008), faz este comentário a respeito das relações de favor, que a obra, de fato, mimetiza:

José Dias é o *agregado* da família Santiago. O termo designa uma figura que, não tendo nada de seu, vive de *favor* no espaço de uma família de posses, onde presta toda sorte de serviços. O cinquentão de estampa respeitável, com bagagem retórica e cívica, além do ar de cavalheiro, que no entanto não passa de um moleque de recados, concentra admiravelmente as tensões contemporâneas dessa condição geral (SCHWARZ, 2006, p. 21, grifo do autor).

A condição geral a que o crítico se refere consiste na submissão do indivíduo pobre e dependente à vontade da elite, sem a qual, com efeito, o estrato social excluído nada alcança. Sua forma de participação social exige o recalçamento do confronto direto face ao exercício da conciliação com aqueles que gozam e dispõem das circunstâncias materiais.

Assim, o favor é nossa forma de mediar os conflitos, “[...] e sendo mais simpático do que o nexo escravista, [...] é compreensível que os escritores tenham baseado nele a sua interpretação do Brasil, involuntariamente disfarçando a violência, que sempre reinou na esfera da produção” (SCHWARZ, 2000, p. 16-17, grifo do autor), cabendo a Machado de Assis trazer para a cena aberta o aspecto agônico dessas relações.

Em 1970, portanto, três anos antes da publicação de “As ideias fora do lugar”, Antonio Candido escrevera “Dialética da malandragem”, ensaio incluído depois em *O discurso e a cidade*⁶⁰ (2015). Quase não precisamos dizer que Roberto Schwarz se serve das ideias de Antonio Candido⁶¹ para compor seu ensaio, o qual, sob a perspectiva de um crítico literário, reflete: a) a respeito do sistema social brasileiro, materialmente escravocrata, mas professando ideais liberais; b) sobre as ideias importadas da Europa e utilizadas em sentido impróprio; c) sobre a maneira como esse conjunto de relações se transforma em matéria e problema para a literatura brasileira (SCHWARZ, 2000), notadamente em autores como Machado de Assis.

Com efeito, não interessa aqui examinar, passo a passo, as ideias de Roberto Schwarz ou mesmo demonstrar as ressonâncias de Antônio Candido nas reflexões schwarzianas. Ao invés, talvez seja mais produtivo expor como o autor de “Dialética da malandragem” intui que, na forma literária de *Memórias de um sargento de milícias* (2013), de Manuel Antônio de Almeida, havia a representação de um dilema histórico caro ao Brasil: a conciliação dos antagonismos, realizada pela figura plástica do malandro, o qual também é recessivo ao confronto aberto, preferindo antes o favor e o apadrinhamento como formas de evitar conflitos e superar desníveis sociais⁶².

Nas *Memórias*, Manuel Antônio de Almeida elide os dois estratos sociais extremos: a escravidão e a esfera do controle (a Corte), ficando assim

[...] o ar de jogo dessa organização bruxuleante fissurada pela anomia, que se traduz na dança dos personagens entre lícito e ilícito, sem que possamos afinal dizer o que é um e o que é o outro, porque todos acabam circulando de um para outro com uma naturalidade que lembra o modo de formação das famílias, dos prestígios, das fortunas, das reputações, no Brasil urbano da primeira metade do século XIX (CANDIDO, 2015, p. 39).

⁶⁰ Livro editado pela primeira vez em 1993.

⁶¹ Como se sabe, Roberto Schwarz é discípulo de Antonio Candido.

⁶² Devemos a melhor percepção dessa circunstância ao ensaio *A guerra de relatos no Brasil contemporâneo. Ou: “dialética da marginalidade”* (2006), de João Cezar de Castro Rocha.

Assoma, desse modo nas *Memórias*, um estrato social que ignora a presença do poder modelador da ordem imperial, assim como o trabalho escravo que sustenta tal estrutura, concentrando-se a narrativa “[...] na terra de ninguém que ficava no entremeio, onde os pobres – sem trabalho e sem propriedade – viviam como podiam, das sobras do outro setor” (SCHWARZ, 2006, p. 147), isto é, à revelia de qualquer amparo material.

Esse movimento da história⁶³ se transforma em estrutura literária em *Memórias de um sargento de milícias* (2013). Tal “*Formalização estética de circunstâncias sociais*” (SCHWARZ, 1987, p. 142, grifo do autor) se realiza, segundo Antonio Candido, através do percurso de Leonardo, que transita entre a ordem e a desordem até finalmente ser absorvido pelo polo positivo, quando assume o cargo de Sargento de Milícias, adquirido, claro, pelo favor. Como o próprio romance informa:

O major [Vidigal] desta vez achou o pedido muito justo [...]. *Com sua influência tudo alcançou*; e em uma semana entregou ao Leonardo dois papéis: um era a sua baixa da tropa de linha; outro, sua nomeação de Sargento de Milícias (ALMEIDA, 2013, p. 120, grifo nosso).

Em outras palavras, Leonardo incorpora a figura plástica do malandro, “[...] homem de muitas faces e discursos, cujo gingado compete com sua habilidade em tirar vantagem nas mais diversas, e adversas, situações” (ROCHA, 2006, p. 33). Assim, ele transita com igual desenvoltura pelo polo da ordem – a igreja, o colégio, o cortejo com Luisinha – e da desordem – a falta às aulas, o descompromisso com a vida religiosa, o relacionamento com Vidinha etc –, sem se filiar, a princípio, a nenhum deles, servindo-se de todos os apanágios advindos desse movimento.

O leitor, a essa altura, talvez já tenha se dado conta de que, no mundo das *Memórias de um sargento de milícias* (2013), domina, através da imagem do malandro, a nossa cordialidade, que, na formulação cortante de Antonio Candido – “Dialética da malandragem” – pressupõe uma síntese conciliadora, pois, afinal, Leonardo, de estrato social inferior, e após percorrer os dois extremos sociais, não só

⁶³ A circunstância histórica a que nos referimos envolve, por óbvio, o conjunto da sociedade, isto é, o controle do mando (poder imperial), o trabalho escravo e a massa dos desvalidos, vale dizer, do indivíduo pobre, representado de modo privilegiado na obra de Manuel Antônio de Almeida, o qual elimina as duas camadas extremas da sociedade, consistindo nisso sua formalização estética de um movimento histórico; sua redução estrutural (CANDIDO, 2015), por assim dizer.

assume um emprego no polo da ordem, como também se casa com Luisinha, a moça materialmente bem estruturada, realizando, assim, uma mobilidade social difícil para aqueles que vêm de baixo⁶⁴.

Existe, assim, uma associação tácita entre cordialidade, favor, dependência e conciliação de antagonismos que marcam as relações sociais brasileiras, sendo, por sua vez, matéria e problema literários na obra de muitos autores.

A cordialidade é a expressão e o pano de fundo do universo social do favor, em que dependências, exclusões e inclusões são vividas ao ritmo do coração. [...] Em outras palavras, 'se tenho direitos porque estou no teu coração, nossa relação é cordial, mas minha dependência é sem salvação e minha mobilidade está em tuas mãos' (CALLIGARIS, 2005, p. 51).

O momento contemporâneo, no entanto, parece contrapor-se, em parte, à formulação de Contardo Calligaris, pois as “exclusões e inclusões vividas ao ritmo do coração”, vale dizer, do afeto e do favor (modo precário e abjeto de concessão ao exercício de alguma cidadania, que, em última instância, mascara a desigualdade social) estão sendo substituídas por aquilo que João Cezar de Castro Rocha chama de *dialética da marginalidade*, que “[...] tem como alvo o dilema coletivo e se caracteriza por um esforço sério de interpretação dos mecanismos de exclusão social, pela primeira vez realizado pelos próprios excluídos” (ROCHA, 2006, p. 58).

Em outras palavras, se antes cabia ao setor de baixo – na figura de um José Dias em *Dom Casmurro* (2008), ou de um Leonardo em *Memórias de um sargento de milícias* (2013) – fugir da exclusão social através do jugo do favor e da conciliação de antagonismos, na cena contemporânea tal relação entre as classes se transforma parcialmente, e já “Não favorece mais uma visão negligenciadora de diferenças, mas em vez disso as traz à tona, recusando a promessa incerta da reconciliação social” (ROCHA, 2006, p. 37). Ou dizendo de outro modo, trata-se de exteriorizar o conjunto de iniquidades e fraturas sociais que constituem as relações brasileiras.

O leitor deve entender que a novidade aqui não reside propriamente na exposição da desigualdade, pois outros já o fizeram. A situação inédita que se monta no Brasil contemporâneo, em especial na cultura, consiste no fato de o excluído “[...]”

⁶⁴ A rigor, Leonardo não é “[...] de todo desarranjado, graças à benevolência do padrinho barbeiro” (ALMEIDA, 2013, p. 119), que impede o afilhado de viver as agruras da extrema pobreza.

projetar a sua voz, a fim de articular uma crítica inovadora das raízes da desigualdade social” (ROCHA, 2006, p. 52) que caracterizam o país.

Nosso esforço não será outro senão expor, em diálogo com João Cezar de Castro Rocha, as linhas gerais desse fenômeno e demonstrar que, de alguma maneira, ele se relaciona com o mundo do nosso Duarte em *Essa gente* (2019), em que centro e periferia, Leblon e Vidigal – mesmo localizados geograficamente lado a lado – estão cada vez mais distantes de uma síntese conciliadora. O que governa os dois polos é antes, sim, uma dialética negativa, que valoriza “[...] a própria tensão da co-presença de elementos antitéticos” (ROCHA, 2006, p. 62), sendo que, no caso do romance de Chico Buarque, tal tensão se manifesta na polaridade entre favela e zona nobre carioca, cujas relações são marcadas pela desigualdade e a inscrição da violência.

Efetuamos, entretanto, novo recuo. Alfredo Bosi, no albor deste século, propôs uma forma de entender a relação entre os excluídos e sua transição para o universo da cultura letrada. Trata-se, de fato, do ensaio “A escrita e os excluídos”, publicado em *Literatura e resistência* (2002), em que o autor parte “[...] da hipótese de que é possível identificar, na dinâmica dos valores vividos em contextos de pobreza, certas motivações que levem à atividade social da leitura e da escrita⁶⁵” (BOSI, 2002, p. 261). Dizendo de outro modo, o estudioso sugere que as circunstâncias de penúria social dos marginalizados, associada ao seu desejo de intervir na esfera pública (BOSI, 2002), podem transformar as pessoas, pelo menos virtualmente, em leitores e escritores de sua própria realidade, num movimento de elucubração que vai “[...] do particular ao geral, da história vivida à história pensada” (BOSI, 2002, p. 266), desenvolvendo uma mentalidade crítica fincada na cultura escrita.

Autores como Ferréz e Carolina Maria de Jesus dão nota de que essa virtualidade encontrou ossatura, pois, nesse caso, já não se trata mais do pobre como objeto da escrita, mas “[...] enquanto sujeito do processo simbólico⁶⁶” (BOSI, 2002, p. 259, grifo do autor). É certo que, em se tratando de Carolina, percebe-se que ela ainda está no limiar da escrita, como atestam as incorreções gramaticais em *Quarto de*

⁶⁵ Alfredo Bosi pensa a escrita aqui em sentido amplo, não a restringindo ao texto ficcional.

⁶⁶ Alfredo Bosi não menciona Ferréz no ensaio, mas reconhece o aspecto pungente do diário *Quarto de despejo* (2014), de Carolina Maria de Jesus, cujo escrito ele chama *cultura de fronteira*, a qual consiste em transpor para o universo da letra de fôrma o que antes se manifestava apenas no plano da oralidade (BOSI, 2002). É provável ainda que, no caso de Carolina (mas também no de Ferréz) – quando analisados sob o signo literário –, Alfredo Bosi os enquadrasse como obras hipermiméticas, posto sublimarem um tipo de representação que valoriza a semelhança como modo privilegiado de exame do social, no lugar da diferença e do maior desvio pelo imaginário.

despejo (2014). O fato de a autora não dominar plenamente certa dimensão do vernáculo não a impede, entretanto, de realizar exame agudo da circunstância de miséria, fome, preconceito racial e de todo um guarda-chuva de iniquidade que solapam a narradora do livro e parcela considerável dos brasileiros, incluindo o momento contemporâneo, distante mais de seis décadas da reflexão realizada por Carolina Maria de Jesus em seu diário⁶⁷.

Aproximamos, portanto, agora os livros *Quarto de despejo* (2014), de Carolina Maria de Jesus e *Capão pecado* (2016), de Ferréz, pela convergência que as obras apresentam na exposição da violência, da pobreza, da miséria e da injustiça social. Assim, julgamos ficar mais evidente para o leitor a caracterização de um tipo de produção que se manifesta em parte da literatura brasileira contemporânea⁶⁸, a qual, como já se disse, repele a conciliação dos antagonismos de classe. Supomos também que tal procedimento iluminará nossa defesa de que o romance *Essa gente* (2019) – no que concerne ao não congraçamento de diferenças decorrentes de nossas fraturas sociais – estabelece relação com essa parcela da literatura nacional, ressalvado o contraste de forma e técnica narrativa da obra buarqueana, além é claro, do estrato social a que o autor pertence.

Partimos, assim, desta frase do diário de Carolina, em que a narradora define bem a miséria que acomete os moradores da extinta Favela Canindé em São Paulo: “Os favelados aos poucos estão convencendo-se que para viver precisam imitar os corvos” (JESUS, 2014, p. 41), comendo aquilo que vem do lixo. Noutros momentos, a narradora expõe melancolicamente sua percepção sobre a desigualdade.

Quando eu vou na cidade tenho a impressão que estou no paraíso. Acho sublime ver aquelas mulheres e crianças tão bem vestidas. Tão diferentes da favela. As casas com seus vasos de flores e cores variadas. *Aquelas paisagens há de encantar os olhos dos visitantes de São Paulo, que ignoram que a cidade mais afamada da América do Sul está enferma. Com as suas úlceras. As favelas* (JESUS, 2014, p. 85, grifo nosso).

⁶⁷ O livro *Quarto de despejo* é publicado em 1960.

⁶⁸ No item “2.2 Literatura brasileira contemporânea e o lugar do romance *Essa gente*”, tomamos a década de 1970 como sintoma daquilo que chamamos aqui de literatura brasileira contemporânea. A convenção de datas, todavia, não é de aceitação tácita, podendo deslocar-se para momento anterior ou posterior à década de 1970, por isso, não é incoerente pôr o diário de Carolina Maria de Jesus na cifra da contemporaneidade. Aliás, o próprio termo *literatura contemporânea* implica realizar um corte artificial no tempo, visto que a produção do agora, se bem realizada, exige diálogo não apenas com os seus coetâneos, mas com a tradição literária (PERRONE-MOISÉS, 2016).

A reflexão realizada pela narradora a respeito do quadro geral de desigualdade cumpre, ao que parece, o passo crítico anunciado por Alfredo Bosi, pois Carolina (autora-narradora) reconhece, na pobreza de Canindé, o sintoma de algo maior, revelado no contraste entre centro e periferia, entre Brasil e sua localização em um eixo político-social mais amplo: a América do Sul.

Quase tudo também, na narrativa de *Quarto de despejo* (2014), remete ao cenário da injustiça social e da violação de direitos, exposto agora não pelo ponto de vista jornalístico, mas pelo olhar da narradora favelada.

Eu estava pagando o sapateiro e conversando com um preto que estava lendo um jornal. Ele estava revoltado com um guarda civil que espancou um preto e amarrou numa árvore. O guarda civil é branco. E há certos brancos que transforma preto em bode expiatorio. Quem sabe se guarda civil ignora que já foi extinta a escravidão e ainda estamos no regime da chibata?” (JESUS, 2014, p. 108).

A cena, além de expor e comentar a violência racial, torna-se mesmo emblemática, pois aciona no leitor a percepção de que tais relações apresentam soturna continuidade no momento brasileiro contemporâneo, sendo o assassinato do imigrante Moïse Mugenyi Kabagambe⁶⁹ (ocorrido em 24 de janeiro de 2022 no Rio) a nota de uma miríade de violências raciais permanentes.

Ainda em se tratando de *Quarto de despejo* (2014), evocamos outra cena: “... Já faz tanto tempo que estou no mundo que eu estou enjoando de viver. Também, com a fome que eu passo quem é que pode viver contente” (JESUS, 2014, p. 125). A declaração da narradora favelada, que vale por uma enciclopédia da pobreza, expressa a angústia daqueles que de nada dispõem. A quase onipresença da fome também vai abalando física e psicologicamente a narradora, causando-lhe transtornos variados, dentre eles, a desilusão pela existência.

No romance *Capão pecado* (2016), de Ferréz, o tom é similar, pois nele também se verifica a representação de um cenário de pobreza, violência e abuso de autoridade, expostos agora pelo narrador em terceira pessoa, que conta a história do protagonista Rael e de outras personagens, moradoras do Capão Redondo em São Paulo.

⁶⁹ Jovem negro, emigrante da República Democrática do Congo, que, desde 2014, residia no Brasil. Moïse Mugenyi Kabagambe – diferente do homem preto violentado pela polícia em *Quarto de despejo* (2014) – foi espancado até a morte por civis, com um taco de beisebol, no quiosque Tropicália na Barra da Tijuca – Rio de Janeiro (LEMOS; FERREIRA, 2022).

Rael fechou os olhos e tentou orar, mas não conseguiu. Ele viu tudo errado, o pai que degolou o filho em um momento de loucura química, a mãe que fugiu e deixou três filhos, [...] o preconceito racial, o pastor que em três anos ficou rico, o vereador que se elegeu e não voltou para dar satisfação⁷⁰, [...] a mulher grávida que reside no quarto de empregada, o senhor que devia estar aposentado e arrasta carroça, concorrendo no trânsito com carros importados que são pilotados por parasitas [...] (FERRÉZ, 2016, posição 560-565).

A posição do narrador externo que, ao chamar os ricos de *parasitas* já não disfarça sua parcialidade, avança em uma crescente exposição das assimetrias e injustiças sociais.

Os policiais adentraram a favela e ordenaram mão na cabeça. [...] *um dos policiais engatilhou a arma e disse que, se alguém corresse, levaria bala. Bateram geral*, perguntaram se era só ideia, se não estava rolando um baseado; China disse que era só ideia, um dos policiais lhe deu um tapa na cara, ele se injuriou e jogou uma trouxinha de maconha no policial. O capitão desceu do carro, pegou a trouxinha e perguntou se ele só tinha aquela. China disse que sim, o policial a pôs no bolso e *começaram a bater geral em duas minas que desciam da Cohab*. A morena mais gostosa teve as mãos do policial apalpando suas nádegas, suas pernas, seus seios firmes [...] (FERRÉZ, 2016, posição 1331-1334, grifo nosso).

A descrição da cena torna evidente o modo de atuação do Estado nas favelas brasileiras: ora pela omissão, quando não garante as condições mínimas de dignidade social (escola, moradia, saúde etc.); ora pela hostilidade policial. A esse respeito, um último exemplo, agora extraído do “Capítulo 23”.

China foi preso uma semana depois, quando estava saindo do Palácio. Negou tudo e, *após o delegado ter apagado alguns cigarros em sua barriga*, viu que o pequeno nada devia e o soltou pelado no Jardim Imbé. *Os moradores pensaram que ele era estuprador e o lincharam até a morte* (FERRÉZ, 2016, posição 1426-1428, grifo nosso).

O narrador de *Capão pecado* (2016) explicita o drama brasileiro da violência, entendida aqui como sintoma da nossa formação social. A personagem China não

⁷⁰ Neste apontamento, o paralelismo com *Quarto de despejo* (2014) é absoluto: “Os políticos só aparecem aqui nas épocas eleitorais. O senhor Candido Sampaio [...] Deixou boas impressões por aqui e quando candidatou-se a deputado venceu. Mas na Câmara dos Deputados não criou um projeto para beneficiar o favelado. Não nos visitou mais” (JESUS, 2014, p. 32). Não custa lembrar que entre o diário de Carolina e *Capão pecado* (2016), publicado originalmente em 2000, há uma distância de quarenta anos, o que torna ainda mais perversa a recorrência de tais dilemas.

apenas é torturada pela polícia – com práticas que lembram as da ditadura civil-militar –, mas também é executada pela população, revelando que o uso da violência não é privilégio do Estado.

O leitor deve atentar aqui para o fato de que a violência à qual nos reportamos tem uma particularidade: ela aponta para uma realidade histórica conflitiva, pois,

Embora tenhamos formalmente deixado os regimes ditatoriais, uma série de condutas, correntes ideológicas, padrões comportamentais e valores morais consolidados dentro desses regimes se desdobraram e difundiram, atingindo a sociedade brasileira até o momento presente (GINZBURG, 2017, p. 201).

Se não nos equivocamos, a cordialidade, conforme a compreendemos neste estudo, em vez de expor, encobre; no lugar de condenar, mascara essa realidade antitética, que vem agora à cena em parte da literatura brasileira contemporânea.

Concernente à exposição dos antagonismos sociais, o universo narrativo do romance *Essa gente* (2019) converge com o de *Quarto de despejo* (2014) e *Capão pecado* (2016). Aqui, tão somente realizamos algumas aproximações, sem, por ora, entrarmos diretamente na obra de Chico Buarque.

Há, com efeito, paralelismo assombroso entre a cena do guarda-civil violentando o homem negro no diário de Carolina; a truculência sofrida por China em *Capão pecado* (2016), e a maneira como o aparato policial – com a chancela da sociedade – executa o assaltante negro (passeador de cães), na zona nobre carioca, no romance *Essa gente* (2019). Conforme a narrativa buarqueana nos faz recordar, os policiais matam o jovem “[...] muitas vezes, como se mata uma barata a chineladas”, tamanho o excesso dos disparos de suas armas. “A polícia” – acrescenta o narrador – “não consegue impedir que os presentes chutem seu corpo” (BUARQUE, 2019, p. 70), dando nota de que tal selvageria encontra amparo no corpo social.

É no capítulo “22 de abril de 2019”, entretanto, que a narrativa de *Essa gente* (2019) deixa inequívoca a impossibilidade de conciliação dos antagonismos sociais, pois centro e periferia, Estado e desvalidos estão física (e simbolicamente) em confronto aberto.

Vista aqui de baixo, parece um desmoronamento aquela profusão de gente cor de terra que desce o morro do Vidigal. [...] Não demora a aparecer o reforço, um batalhão de choque com policiais mascarados e um veículo blindado com caveiras estampadas na carroceria. [...] Do

nada, uma pedra, um palavrão, uma senha, não sei que fagulha desencadeia o conflito, e os escudos avançam contra os cartazes (BUARQUE, 2019, p. 117-118).

A razão do conflito se deve à morte de um gari, morador da Favela do Vidigal no Rio de Janeiro, que fora executado pela polícia. Em sentido amplo, o confronto também expressa as polaridades de nossa desigualdade social, ou, como constata Luis Eduardo Veloso Garcia – em resenha sobre o novo romance de Chico Buarque –, o painel que

[...] se apresenta na obra, com os espaços contrastados do Rio de Janeiro formado por um Leblon e um Vidigal cada vez mais distantes, é a expressão de um país inteiro que se alimenta, cada vez mais, de indiferença e violência (GARCIA, 2021, p. 299).

Conforme apontamos, a cordialidade é, a um só tempo, uma forma de sociabilidade que supõe a conversão das relações públicas em relações de interesses personalíssimos, assim como é também um modo de conciliar diferenças, recalcando os antagonismos e, evitando, dessa maneira, o confronto direto. Todavia, na hipótese de João Cezar de Castro Rocha, estamos vivenciando um momento de disputa entre dois modos de lidar com a desigualdade no país. Isso porque

[...] a cultura brasileira contemporânea se tornou o palco para uma batalha simbólica (nem sempre) sutil. Por um lado, uma pontual crítica da desigualdade social tem sido desenvolvida. [...] Por outro lado, a crença na velha ordem de conciliação de diferenças é mantida (ROCHA, 2006, p. 31).

O crítico percebe novo movimento na cultura contemporânea brasileira e sugere que a dialética da malandragem, que supõe o mascaramento das fissuras sociais, está sendo superada, ou pelo menos parcialmente confrontada, com a dialética da marginalidade.

[...] enquanto a ‘dialética da malandragem’ representa o modo jovial de lidar com as desigualdades sociais, como também com a vida cotidiana, a ‘dialética da marginalidade’, ao contrário, apresenta-se através da exploração e da exacerbação da violência, vista como um modo de repudiar o dilema social brasileiro (ROCHA, 2006, p. 37).

É necessário esclarecer que a dialética da marginalidade, nas conformações estabelecidas por João Cezar de Castro Rocha, suscita também a presença de um dispositivo político nas obras literárias, uma vez que tal dialética pressupõe que os próprios excluídos assumam o controle de sua imagem, com vistas a adquirir voz autêntica (ROCHA, 2006). O fato suscita a pergunta se, em tais obras, seu valor não estaria menos no cálculo literário que na força representativa de seu conteúdo. Dito de outro modo, é possível questionar se a qualidade dessas produções não reside, em alguma medida, apenas na expressão da denúncia, que assume maior espessura.

Posicionando seu argumento a favor da materialidade das obras que instituem a dialética da marginalidade, João Cezar de Castro Rocha, entretanto, assinala:

Aqui, nenhuma concessão é válida: os textos se sustentam como narrativa, como relato de experiências particulares, ou simplesmente não vale a pena escrever sobre eles. Adorno não justifica André du Rap. Jorge Amado não explica Carolina de Jesus. Precisamos, isso sim, criar novos modelos de análise a partir dos textos de Carolina de Jesus, Paulo Lins, Ferréz, André du Rap, e das músicas e das demais manifestações artísticas do movimento da 'dialética da marginalidade' (ROCHA, 2006, p. 54).

A renúncia à tradição literária e aos seus modelos analíticos constitui, por assim dizer, uma das linhas de força dessa produção artística, ao menos sob a lupa desse especialista. Como já indicamos também, as aproximações que realizamos entre o romance *Essa gente* (2019), de Chico Buarque, e as obras de Ferréz e Carolina Maria de Jesus dizem respeito tão somente à exposição do dilema social brasileiro, notadamente a violência, a desigualdade e o não congruamento de interesses antagônicos; mas afastam-se quanto à formalização estética das circunstâncias históricas.

Sendo justo com a solidez da tese de João Cezar de Castro Rocha e com a avaliação que o autor realiza desse sistema de obras, devemos assinalar que o crítico não faz uma abordagem meramente política dos textos literários; antes sim, reconhece, na concretude e nos passos formais de tais produções, o ensejo para se refletir: a) sobre a dialética da marginalidade, “[...] a qual está principalmente fundada no princípio da superação das desigualdades sociais através do confronto direto em vez da conciliação, através da exposição da violência em vez de sua ocultação” (ROCHA, 2006, p. 36); b) a respeito das formas narrativas, poéticas, musicais etc. dessa dialética negativa que emerge em parte da literatura brasileira contemporânea.

Não obstante, seguimos a posição de que uma obra literária só se sustenta quando esteticamente bem realizada. E, aqui, entramos em tema melindroso e um tanto recessivo na crítica: o valor da obra literária. Naturalmente, considerando a circunscrição desta pesquisa e as nossas próprias limitações, não discorremos sobre a questão com a profundidade que o tema merece. Contudo, sem nenhum elitismo ou algo que lhe equivalha, acrescentamos breve nota sobre a questão do valor. “Como todos os produtos do engenho humano”, diz Leyla Perrone-Moisés, “as obras literárias podem ser classificadas em vários níveis de qualidade” (PERRONE-MOISÉS, 2016, p. 50), observação com a qual tendemos a concordar.

Em célebre ensaio intitulado “O autor como produtor”, Walter Benjamin nos alerta sobre o fato de uma obra politicamente correta implicar necessariamente uma tendência literária correta.

[...] a tendência de uma obra literária só pode ser correta do ponto de vista político quando for também correta do ponto de vista literário. Isso significa que a tendência politicamente correta inclui uma tendência literária. E já acrescento imediatamente que é essa tendência literária contida implícita ou explicitamente em toda tendência política *correta* – é ela, e somente ela, que determina a qualidade da obra. É *por isso*, portanto, que a tendência política correta de uma obra inclui sua qualidade literária – porque inclui sua *tendência* literária (BENJAMIN, 2012, p. 130, grifo do autor).

É necessário ponderar aqui as palavras para que não se falsei o pensamento do filósofo. O que Walter Benjamin defende neste ensaio não é nem a relação forma e conteúdo – tomados isoladamente –, nem a estetização pela estetização, que, no limite, criaria outro problema: o de transformar as mazelas sociais em simples produtos de consumo através da fruição das obras artísticas. Ao invés, a inventividade da técnica deve estar a serviço de configurar artisticamente o dado social, impelindo para longe a contemplação vazia do objeto.

Isso posto, defendemos que a forma literária, na concepção benjaminiana de um gesto contra a mirada contemplativa da materialidade histórica em conflito, só encontra amparo quando em interlocução com a tradição. Valendo-nos mais uma vez das sábias palavras de Leyla Perrone-Moisés, entendemos que

[...] a conservação é uma atitude inerente aos conceitos de cultura, de arte e de educação. Trata-se de conservação não como imobilismo e

fechamento ao novo, mas como conhecimento da tradição sem a qual não se pode avançar (PERRONE-MOISÉS, 2016, p. 25).

É certo, portanto, que, ao vindicar uma herança que não se ampara apenas no momento contemporâneo – mas na literatura brasileira, e em sentido mais amplo, na tradição ocidental –, e por organizar o elemento histórico em estrutura literária, o autor de *Essa gente* (2019) constrói uma obra que torna as relações conflitivas – de modo especial neste tópico a cordialidade e seus desdobramentos – em um processo mimético que repele a transformação do dado social em simples mercadoria de verniz estético, consistindo nisso a força e a pertinência artística desse romance.

3.4 Literatura brasileira contemporânea e violência constitutiva

A história brasileira é marcada pela intensa prática da violência. Nos trópicos, a despeito da plasticidade portuguesa (HOLANDA, 2016), isto é, de sua capacidade em se misturar facilmente com novos povos⁷¹, isso em nada eliminou o uso recorrente da força, do abuso de poder e do extermínio dos povos originários das Américas.

Em “A dor e a injustiça”, Renato Janine Ribeiro alerta para o fato de que “O Brasil [...] pode ser dito um país traumatizado. Ele jamais ajustou contas com duas dores terríveis, obscenas, a da colonização e a da escravatura” (RIBEIRO, 1999, p. 11). O problema também persiste não apenas na reiteração de cenas cotidianas que remetem a esses dois traumas, mas na própria incapacidade de eliminá-los do nosso caráter, o que justifica a sua permanente repetição (RIBEIRO, 1999) na sociabilidade brasileira.

No ensaio *Autoritarismo e literatura: a história como trauma* (2000), Jaime Ginzburg defende que autores como

[...] Machado de Assis, Graciliano Ramos, Dyonélio Machado, Carlos Drummond de Andrade, Guimarães Rosa, Clarice Lispector e Caio Fernando Abreu [...] elaboram suas representações da condição humana acentuando seu caráter problemático e agônico, em acordo com o fato de que, no contexto histórico brasileiro, a constituição da subjetividade é atingida pela opressão sistemática da estrutura social, de formação autoritária’ (GINZBURG, 2000, p. 44).

⁷¹ Esse argumento também está presente em *Casa grande & senzala* (2006), de Gilberto Freyre.

Dessa maneira, autores fundamentais da literatura nacional compreenderam que uma elaboração da condição humana, no país, não passaria incólume à base autoritária que marca a subjetividade do sujeito brasileiro. Essa dimensão agônica insiste em emergir nas obras mais sensíveis à representação desse lastro violento que recobre a constituição histórica do Brasil.

Além disso, no campo estético, as “[...] obras literárias com exposição à violência social contemporânea” (GINZBURG, 2017, p. 41) levantam a reflexão sobre a maneira de serem apreciadas, exigindo da crítica literária um ajuste da lupa capaz de avaliar a dimensão autoritária presente nas obras.

O romance *Estorvo* (2004), de Chico Buarque, capta cenas decisivas da violência social brasileira. Conforme já vimos, a narrativa é conduzida por um narrador em primeira pessoa. Assim, através desse narrador sem nome, a obra avança mostrando um sujeito de família abastada do Rio de Janeiro numa “[...] espécie de ‘onirismo desperto’ – como se os protagonistas estivessem condenados a viver o tempo todo dentro de um sonho, mas se mantivessem sempre acordados⁷²” (SILVA, 2004, p. 119), sendo essa exata imbricação o que formula um dos êxitos estruturais do romance, adensando a consciência da dimensão da violência social.

No “capítulo 3” dessa narrativa buarqueana, o leitor acompanha a prisão de um rapaz negro, acusado de assassinato. A manifestação dos transeuntes no ato de flagrante encarceramento e o *esgoelar-se* da mãe marcam o aspecto brutal da cena.

É um negro do tamanho de quatro mães, na verdade mais balofo que forte. Vem empurrado pelos guardas, os pulsos algemados e o corpo curvado para a frente, mas vem com a cara para o alto e ri. Ri para a câmara no capô, ri para as janelas dos vizinhos, ri para ninguém, ele ri para o sol, e eu creio que aquilo na boca dele não é bem um riso. A mãe tenta segurá-lo, uma garota grita ‘tesão!’, outro grita ‘maconheiro’, e o rapaz é jogado no fundo do camburão. A mãe esgoela-se e corre as unhas na porta. Consegue enfim ser presa e trancada no segundo camburão. (BUARQUE, 2004, p. 48).

Os termos *tesão* e *maconheiro* inscrevem, respectivamente, o estereótipo de pura sexualidade do corpo negro e a presumida prática de atos de contravenção social, pois, no racismo, “As pessoas *negras* tornam-se a representação daquilo que a sociedade *branca* tem empurrado para o lado e designado como perigoso, ameaçador e proibido” (KILOMBA, 2019, p. 159, grifo da autora), vale dizer, a violência

⁷² Nesse trecho, o autor se refere tanto a *Estorvo* (2004) quanto a *Benjamim* (2004) e *Budapeste* (2003).

racial é a concatenação de um conjunto de imagens negativas associadas à cor da pele.

Imagens similares, não obstante as sutilezas, repetem-se durante toda a narrativa de *Estorvo* (2004). No “capítulo 2”, o narrador, ao se deparar com o antigo caseiro do sítio de sua família, tateia a melhor forma de cumprimentar o homem e conclui que uma abordagem amigável do tipo “[...] ‘há quantos anos, meu tio’ [...] soaria falsa” e, então, se recorda que isso não seria um inconveniente para seu pai, pois ele “[...] tinha talento para gritar com os empregados; xingava, botava na rua, chamava de volta, despedia de novo, e no seu enterro estavam todos lá” (BUARQUE, 2004, p. 25). O aspecto senhorial não se esquia do ângulo iluminador da narração que, no trânsito entre lucidez e onirismo – distinção absolutamente opaca no romance –, mostra um espectro dos desníveis sociais brasileiros, não raras vezes, revestidos de violência.

O leitor, talvez, também se recorde da cena em que o narrador de *Estorvo* (2004), retornando à casa da mãe, encontra-se com o antigo porteiro que, desde sua infância, já trabalhava no prédio. Então, o homem se lembra de quando o empregado comprara um radinho para ouvir, dentre outras coisas, o horóscopo, e que, em uma ocasião, fora obrigado a escutar de um dos moradores (pai do narrador) que desligasse “[...] aquela porcaria. E disse que nunca se viu empregado ligar para astrologia, ainda por cima crioulo, que nem signo tem” (BUARQUE, 2004, p. 99).

Em outro contexto, agora em plena a ditadura civil-militar brasileira, a narrativa de *Benjamim* (2004) situa duas imagens da violência: a social e a institucionalizada pelo Estado. Delineemos melhor a primeira, pois, ao que nos parece, ela retoma a hipótese geral que desenvolvemos aqui: a de que o Brasil, sendo um país de base autoritária, não delega o uso da violência como monopólio do Estado⁷³, mas como um elemento que, estando diluído na própria cultura, manifesta-se em várias frentes.

⁷³ O pleno desenvolvimento dessa ideia ampliaria, em excesso, o foco desta subseção. De qualquer modo, propomos aqui uma síntese. Walter Benjamin, em ensaio notável de 1921 intitulado “Crítica da violência – crítica do poder”, reflete sobre a indissociabilidade entre “violência” e “poder” quando analisados sob a perspectiva do sistema jurídico. Em última instância, o filósofo discute a possibilidade de uma violência/poder que não fosse nem instituidora nem mantenedora do direito, isto é, uma violência/poder que estivesse fora do controle jurídico-estatal. Não podendo fazer uso da violência para alcançar seus fins, o indivíduo cede seu “direito” à violência para conviver em sociedade, pois vê, na figura do Estado, a abstração necessária para mediar as relações sociais. No entanto, em vez de menos violência, o que se tem é sua concentração pelo Estado, visto que “[...] o direito considera o poder na mão do indivíduo um perigo de subversão da ordem jurídica. [...] [Ele compreende] que o poder, quando não está nas mãos do respectivo direito, o ameaça, não pelos fins que possa almejar, mas pela sua própria existência fora da alçada do direito” (BENJAMIN, 1986, p. 162). Para uma reflexão aguçada

Em *Benjamim* (2004), é o furto de um carro praticado por Aliandro o que desencadeia a sequência de violência a que nos reportamos agora. Provavelmente, a cena do automóvel violado pela personagem não receba a aprovação do leitor; em tese, a repreensão do ato tem aceite tácito do observador e, a isso, não cabe contraposição. O que demonstramos a seguir, todavia, são os excessos de violência ora manifestados pelo corpo social, ora pelo Estado através da polícia.

Quando plantou as mãos no asfalto e arrancou-se do carro com uma cabriola, já estava cercado de povo e de veículos. Ajoelhado na rua, levou um pontapé no fígado, e pelas jugulares dilatadas de seu agressor deduziu que se tratava do dono do cupê. E mesmo depois de chutado nas costelas e no ouvido, compreendeu a ira do sujeito, a sua honra profanada [...] Mas nem bem Aliandro se aprumou, teve de esquivar-se à queima-roupa de um novo proprietário, um gigante de queixo torto que vinha desabalado desde o fundo do túnel, brandindo uma barra de ferro com que estilhaçou o pára-brisa. Aliandro conseguiu galgar a capota do carrinho, cuja clarabóia estalou e cedeu de leve, e com isso pareceu exasperar todos os circunstantes, que sacolejavam a lataria e berravam ‘pega ladrão’, alguns com gosma na boca, e urravam ‘mata! mata! mata!’ em coro mais estridente que a sirene. O carro estava para adernar, quando Aliandro saltou para a capota de um jipe e viu um banhista sacando um revólver da sunga. Antes do primeiro disparo acocorou-se, avistou uma cabine da polícia não muito distante e afagou o medalhão dourado com sua opala. Saiu pulando feito um sapo de capota em capota, e poucas vezes um ladrão terá buscado a polícia com tanta presteza e anseio. Aliviado, deixou-se algemar e conduzir à delegacia, onde tomou chutes no fígado e nas costelas, e barra de ferro na boca e cu adentro, porém confiante em que terminaria por safar-se inteiro, com a exceção dos oito dentes incisivos e de três caninos” (BUARQUE, 2004, p. 120-121).

A ferocidade explicitada no fragmento merece exame, pois evoca certa constelação da violência brasileira que, não sendo possível expô-la aqui em minúcia, devemos, ao menos, esboçá-la, e, na medida do possível, compreender como a literatura brasileira contemporânea, ao plasmar esse fenômeno, aprofunda-o, oferecendo perspectivas renovadas sobre o problema.

Se do primeiro proprietário do veículo Aliandro “levou um pontapé no fígado”, do “segundo”, a personagem – se não se esquivasse – receberia o impacto da barra de ferro que “estilhaçou o pára-brisa”. Não custa realçar que as pessoas em torno de Aliandro, exasperadas, “sacolejavam a lataria [do carro] e berravam [...], alguns com

sobre o ensaio de Benjamin (1986), cf. Agamben (2004), especialmente os capítulos “Luta de gigantes acerca de um vazio” e “Festa, luto, anomia”. Para uma discussão sobre a ambiguidade do termo alemão *Gewalt* (violência/poder) no ensaio de Benjamin (1986), cf. Seligmann-Silva (2005).

gosma na boca”. Usando o verbo “berravam”, o narrador acentua bem o aspecto quase animalesco na ascensão da violência materializada em golpes desferidos no assaltante, além do xingamento, que funciona como espécie de reforço à agressão corporal exercida sobre o homem.

A polícia tampouco regride no uso da força e, em vez disso, o que sucede a Aliandro, após a prisão, não é o julgamento justo, mas o abuso de poder através de “chutes no fígado e nas costelas, e barra de ferro na boca e cu adentro...”. Ao final da ação, o leitor logo percebe que “os proprietários” – que vão dos transeuntes à polícia – eram menos os proprietários do veículo do que os do corpo do assaltante a ser mutilado ora pelos circunstantes, ora pelo aparato policial.

No conjunto de contos de *Olhos d’água* (2016), percebe-se também a violência representada na figura dos desvalidos cujo foco, no caso da obra de Conceição Evaristo, recai na identidade negra ou, se quiser, afro-brasileira, ou ainda afrodescendente. Apesar de instigante, não aprofundamos aqui a discussão sobre os problemas de identidade. Interessa-nos, antes, a sondagem da violência que, obviamente, nesse caso, perpassa por questões étnico-raciais.

Tomamos o conto “Maria” como exemplo, pois, se ele não concatena todos os temas de *Olhos d’água* (2016), pelo menos dá ao leitor uma dimensão das notas da violência presentes nas narrativas, que, repetimos, não são plenamente apreensíveis se não se considerar o problema do racismo e da desigualdade econômica brasileira.

É no ônibus, após sair da casa da patroa com restos de comida levados para os filhos, que o leitor encontra Maria. De forma casual, ela se depara, na condução, com o ex-companheiro e pai de sua primeira criança. Depois de trocarem rápidas palavras, em sussurros, – sempre falando de saudades, amor, de carinho no filho etc. –, o homem “[...] levantou rápido sacando a arma. Outro lá atrás gritou que era um assalto. Maria estava com muito medo. Não dos assaltantes. Não da morte. Sim da vida. Tinha três filhos” (EVARISTO, 2016, p. 41) e, na sequência, o narrador expõe:

Os assaltantes desceram rápido [do ônibus]. Maria olhou saudosa e desesperada para o primeiro. Foi quando uma voz acordou a coragem dos demais. Alguém gritou que aquela puta safada lá da frente conhecia os assaltantes. Maria se assustou. Ela não conhecia assaltante algum. Conhecia o pai de seu primeiro filho. [...] Ouviu uma voz: *Negra safada, vai ver que estava de coleio com os dois.* [...] A primeira voz, a que acordou a coragem de todos, tornou-se um grito: *Aquela puta, aquela negra safada estava com os ladrões!* O dono da voz levantou e se encaminhou em direção à Maria. A mulher teve

medo e raiva. Que merda! Não conhecia assaltante algum. Não devia satisfação a ninguém. *Olha só, a negra ainda é atrevida*, disse o homem, lascando um tapa no rosto da mulher. Alguém gritou: *Lincha! Lincha! Lincha!...* Uns passageiros desceram e outros voaram em direção à Maria (EVARISTO, 2016, p. 41-42, grifo da autora).

A violência racial em “aquela negra safada” ou “a negra ainda é atrevida” assoma em crescente gradação, sendo o “tapa no rosto” e a aclamação do ato, em “Lincha! Lincha! Lincha!...”, a materialização mesma de uma barbárie anunciada. Notemos ainda que a violência se instaura no contado de Maria com o assaltante, mas, rapidamente, o leitor, atento, percebe que o ódio se esfumaça em seu ponto inicial: o assalto, transitando para a racialidade de Maria. Sendo a raça a capacidade “[...] de produzir incessantemente objetos esquizofrênicos, de povoar e repovoar o mundo com substitutos, seres a designar, a anular, em desesperado apoio à estrutura de um *eu* falho” (MBEMBE, 2018, p. 44, grifo do autor), a mãe negra, de sacola na mão e com restos de comida, não poderia receber outro tratamento senão o de cúmplice de um bandido e, por conseguinte, de ser vista como uma pessoa abjeta cuja existência é aviltante; portanto, eliminável.

Após o linchamento de Maria, restou apenas um corpo “[...] todo dilacerado, todo pisoteado” (EVARISTO, 2016, p. 42). A imagem de extrema violência no conto nos lembra que “Um dos traços da especificidade do caso brasileiro é a extraordinária longevidade da cultura e das práticas autoritárias, independentemente [...] da transformação do regime político ou da complexidade crescente da sociedade” (PINHEIRO, 1991, p. 52), ou seja, regimes constitucionalmente democráticos não sustentam, necessariamente, o exercício da violência e do autoritarismo no país.

4 *ESSA GENTE: ESTILHAÇOS DA VIOLÊNCIA EM UMA NARRATIVA A CONTRAPELO*

[...] é inegável que a violência tem uma presença na literatura moderna [brasileira] que não permite reduzi-la a uma extravagância de gosto duvidoso ou aberração. Ao contrário, a violência aparece como constitutiva da cultura nacional, como elemento “fundador”.

(Karl Erik Schollhammer, *Os cenários urbanos da violência na literatura brasileira*)

4.1 A inscrição da violência em *Essa gente*

Se não calculamos mal, a obra *Essa gente* (2019) transforma em estrutura literária um tipo de violência constitutiva da formação social brasileira. Nosso esforço agora consiste em demonstrar: a) como a violência atua na condição de dispositivo estrutural desse romance; b) como tal dispositivo se formaliza na narrativa. Conforme vimos em “2.1 ‘O que não tem governo nem nunca terá’: a escrita romanesca buarqueana”, essa obra opera com um procedimento que institui a volubilidade dos vetores da realidade e da imaginação, filtrando a exposição da matéria social por esse prisma esfumado, que consiste em fundir os polos do real e da ficção, tornando-os indistintos e com múltiplos intercâmbios. Além disso, o romance também apresenta uma multiplicidade de pontos de vista narrativo. Resta esclarecer, assim, como essa técnica se articula com a exposição da violência instituída no texto.

Em ensaio sintético, Antonio Candido nota um sintoma decisivo da formação social brasileira, o qual tomamos agora como mote para nossa reflexão.

Talvez isso [a prática da violência e a sua ostensiva negação por aqueles que a perpetram] venha desde sempre, pelo menos no Brasil, que é um ‘país pacífico’, sendo qualquer violência, no dizer das autoridades e respectivos ideólogos, ‘contrária à índole do nosso povo’ (CANDIDO, 1993, p. 204).

A violência, vista como elemento estruturador de nossas relações, tem seu recalçamento fundado na cordialidade, a qual, sendo uma forma de sociabilidade ambivalente, comporta antagonismos: brandura e cólera, hospitalidade e inclemência, mansidão e ferocidade. Tendemos, no entanto, a uma identificação plena apenas com

a face solar (ROCHA, 2013) dessas relações. A esse respeito, Kathrin Holzermayr Rosenfield observa e põe em evidência o aspecto dúbio da cordialidade.

Somos todos brasileiros ‘cordiais’, gente simpática e calorosa... e esquecida do avesso da cordialidade que Sérgio Buarque de Holanda e Gilberto Freyre (entre outros) identificaram como uma paixão ambivalente que oscila entre bons sentimentos e descargas violentas (ROSENFELD, 2005, p. 68).

Em várias instâncias, o romance de Chico Buarque traz à tona a dimensão negativa da cordialidade, expondo de forma veemente nossa violência constitutiva. Retomamos agora a cena em que Duarte narra a execução do passeador de cães, que depois se torna assaltante, quando rouba Maria Clara no próprio apartamento dela.

Aparentemente a fim de se entregar, o assaltante solta o porteiro e baixa a arma, mas de repente sacode a cabeça e cai duro no chão. Foi um tiro na testa que tomou, disparado talvez de alguma janela vizinha por um atirador de elite. Deitado de costas, se contorce inteiro ao levar mais uns tantos tiros à queima-roupa. Depois que se aquieta, os meganhas continuam baleando o cara, na barriga, no peito, no pescoço, na cabeça, eles o matam muitas vezes, como se mata uma barata a chineladas. Aos hurras e aplausos, os espectadores descem dos prédios e dos carros e correm para o palco da façanha. [...] A polícia não consegue impedir que os presentes chutem seu corpo [...] (BUARQUE, 2019, p. 70).

A cena exige empenho na explicação, já que constitui trecho-chave de um aspecto importante na obra. Não há dúvida de que, uma vez infringindo normas e dispositivos sociais, o assaltante fique sujeito a sanções⁷⁴, sendo que estas devem ocorrer dentro de um ordenamento jurídico capaz de assegurar ao infrator garantias mínimas, como a integridade física, o direito à defesa, ao contraditório etc. Contudo,

⁷⁴ Lembrando a reflexão realizada por Sigmund Freud – em seu ensaio “O mal-estar na civilização” –, a cultura e seus dispositivos (certamente o ordenamento jurídico e o Estado compõem alguns deles) exercem força contra a plena realização de nossas pulsões, de nossos instintos – produzindo, em conjunto com a consciência moral e o sentimento de culpa, a angústia e o “[...] nosso mal-estar atávico” (SELIGMANN-SILVA, 2010, p. 35). Nas palavras do pai da psicanálise: “Talvez possamos começar afirmando que o elemento cultural se apresentaria com a primeira tentativa de regulamentar essas relações [sociais]. Não havendo essa tentativa, tais relações estariam sujeitas à arbitrariedade do indivíduo, isto é, aquele fisicamente mais forte as determinaria conforme seus interesses e instintos” (FREUD, 2010, p. 56). Com efeito, o que Freud faz nesse texto é questionar até que ponto a cultura pode controlar ou atenuar nossa inclinação à barbárie, sondando, ao mesmo tempo, as consequências de tal recalçamento. Em se tratando, no entanto, do passeador de cães em *Essa gente* (2019), o que o move é, talvez, menos o desejo e o instinto do que a precariedade das condições materiais, tornando a forma de controle de sua ação ainda mais agônica.

o que se sobressai no fragmento, sem qualquer exagero semântico, é a mais completa barbárie, pois a polícia não apenas executa o homem, quando este já sustara sua ação, mas também o faz com um nível de violência que causa perplexidade no leitor.

Após alvejado na cabeça, o assaltante ainda leva “mais uns tantos tiros à queima-roupa”. Não bastasse o furor policial em sua ação primeira, tal ímpeto ainda se desdobra em níveis mais intensos e, pelo olhar do narrador Duarte, o leitor observa “os meganhas baleando o cara, na barriga, no peito, no pescoço, na cabeça”. Chama a atenção também a cumplicidade de testemunhas e transeuntes com a cena de execução. Nesse ponto, o foco narrativo de Duarte é certo, ao nomear o evento de *palco da façanha*, e de *espectadores* aqueles solidários com a brutalidade. Afinal, o episódio é mesmo quase um ato teatral do poderio do Estado, sendo a sociedade, “aos hurras e aplausos”, uma outra frequência dessa linha de força.

Ainda acompanhando a narração, o leitor, ao passo em que se depara com a imagem do homem executado, também observa os policiais, ao lado do corpo, posarem “[...] para selfies com seus admiradores” (BUARQUE, 2019, p. 70). Nada mais cordial que a antítese desse momento: mistura de violência extrema com aceitação tácita do sofrimento, indiferença com ares de afabilidade. O conjunto talvez só encontre paralelo com a descrição que Gilberto Freyre fez do senhor de engenho, o qual congregava a um só tempo “[...] altar e capelão dentro de casa e índios de arco e flecha ou negros armados de arcabuzes às suas ordens” (FREYRE, 2006, p. 66). O convívio de formas antagônicas percebido pelo sociólogo persiste na contemporaneidade brasileira com atualização assombrosa.

Como já notado também pela crítica, para que a violência tenha centralidade nas relações sociais brasileiras,

[...] é necessário que existam condições no campo político e duas condições são fundamentais. É prioritário que o Estado mantenha instituições funcionando de acordo com princípios autoritários. E é importante que, na vida cotidiana, as interações sociais reforcem esses princípios constantemente, como se o autoritarismo fosse benéfico à ordem social (GINZBURG, 2017, p. 221).

O romance de Chico Buarque, funcionando como espécie de estetoscópio da violência, faz emergir a dimensão perversa de nossa sociabilidade, trazendo à tona os princípios autoritários de que fala o crítico. Assim, no capítulo “15 de abril de 2019”,

novamente pelo olhar de Duarte, o leitor, ao passar a vista sobre a cena em que nosso narrador tenciona dar fim no revólver de Maria Clara, defronta-se com este episódio.

Na calçada estreita e escura, sigo meu caminho com o revólver na mão, sem perigo de topar com pedestres a esta hora da madrugada. Sinto-me invisível até que o segurança da casa do cônsul japonês me saúda:

– É isso aí, mestre! Tem que acabar com a raça desses bandidos! O vozeirão ecoa, e logo surgem vultos nas janelas, gente que ergue o polegar e aclama:

– Estamos juntos, guerreiro! Contamos contigo, campeão! (BUARQUE, 2019, p. 103-104).

A narração espelha a cena na qual a polícia mata o assaltante, pois aqui também se tem o apoio incondicional à prática da violência, não obstante a ausência de um alvo concreto e imediato. Ou melhor, o alvo existe, mas agora na condição genérica “desses bandidos”, os quais – considerando nossa desigualdade social e a permanente presença do racismo, da intolerância religiosa, da homofobia etc. – apresentam aproximações nada casuais.

Concernente a esse aspecto no romance de Chico Buarque, é quase improvável o leitor não se recordar do espancamento do mendigo pelo advogado Fúlvio Castello Branco, próximo ao Country Clube. Assim, com vistas a demonstrar que tal manifestação da violência não é fenômeno isolado na obra, trazemos outra cena, a do capítulo “25 de fevereiro de 2019”, em que moradores do prédio de Duarte ameaçam violentar, com um taco de beisebol, a travesti Yngrid.

Então começa um burburinho na sala, onde identifico vizinhos a confabular, como se houvesse uma reunião de condomínio no meu apartamento. Ao que entendo, deliberaram expulsar a *traveca* do Edifício Saint Eugene, sem sequer ouvir meu voto. [...] Vou procurar uma lupa, quando chega grande gritaria lá de baixo, e da janela vejo a Yngrid de calcinha na rua, no centro da roda dos vizinhos armados de tacos de beisebol” (BUARQUE, 2019, p. 55-56, grifo nosso)

O capítulo do qual é extraído o fragmento constitui a narração de um sonho de Duarte. Nas palavras do narrador-personagem, “Também existe a categoria dos sonhos lúcidos [...]” (BUARQUE, 2019, p. 53), ou do *onirismo desperto*, para usar a expressão de Fernando de Barros e Silva⁷⁵ a que já fizemos referência em outros

⁷⁵ Trata-se do livro *Chico Buarque* (2004), que analisa, dentre outras produções, parte dos romances do escritor, destacando neles a presença do sonho como técnica narrativa.

momentos. O sonho é um dos artifícios utilizados no romance como técnica para captar episódios de um momento histórico conflitivo. Assim, a digressão onírica do narrador não difere muito das relações de violência do mundo exterior.

Atentemos ainda para outro aspecto importante: o arcabouço linguístico do nosso Duarte, pois a sua materialidade revela um modo igualmente perverso de violência: o preconceito. Sua primeira manifestação aparece na forma ofensiva a que o termo “traveca” remete, designando um rebaixamento social da personagem Yngrid. No mesmo capítulo, o vocabulário de Duarte fica pior e a declaração que ele faz de si, como que em autodefesa, torna-se acusatória na progressão da narrativa.

Como distraída, para na janela a fim de olhar a vista, e passa a mão nos cabelos alisados, quando me chego por trás para morder sua nuca. Calma, bonito, ela fala, e pede para ir ao banheiro, de onde me chegam estranhos ruídos. Volta só de calcinha, com um volume entre as pernas que poderia passar por um absorvente íntimo protuberante, se eu não o visse palpitar de leve. E agora? E agora, não sei. Outro em meu lugar seria capaz de encher de porrada a impostora. *Como não sou machista, nem misógino, menos ainda homofóbico*, não vou sair no braço com essa mulher-homem, que além de tudo é mais forte que eu” (BUARQUE, 2019, p. 54-55, grifo nosso).

Apesar da declaração que recusa antivalores como a misoginia, a homofobia e o machismo, o narrador não a toma a sério, já que poucas linhas à frente lemos: “Visto que viemos lá do centro da cidade, [...] tendo ainda em conta a privacidade e a inviolabilidade dos sonhos, considero a ideia de experimentar *a coisa*” (BUARQUE, 2019, p. 55, grifo nosso). Yngrid sofre novo depauperamento linguístico e social, pois de “traveca” passa a “coisa”, a simples objeto de uso. Considerando as diferenças estruturais e os interesses figurativos próprios de cada uma das narrativas – e se não foçamos muito a mão –, o processo de redução linguístico-social por que passa Yngrid faz lembrar as palavras que Grete dirige a Gregor Samsa em *A metamorfose* (1997), de Franz Kafka, posto que nessa novela o leitor se vê diante desta asserção: “– Precisamos tentar nos livrar *d’isso* – disse então a irmã exclusivamente ao pai, pois a mãe não ouvia nada com a tosse” (KAFKA, 1997, p. 75, grifo do autor). Yngrid e Gregor, embora este de forma mais alegórica, são descaracterizados de seu aspecto humano, primeiro passo para que se instaure um contexto linguístico-social para o exercício da humilhação e da violência.

No transcorrer da narrativa, também se percebe que Duarte realiza ações ambíguas e semelhantemente questionáveis. Afasta-se de Fúlvio, quando este

espanca um homem pobre, mas depois recorre a essa antiga e precária amizade, quando necessita de dinheiro; condena as relações de Rosane, mas não deixa de participar da festa de seu noivo Napoleão Mamede, empresário que ele acusa de fascista. Nosso narrador manifesta senões a respeito do sargento Agenor, muito embora – a fim de alcançar seu desígnio com Rebekka, a mulher do salva-vidas –, aproxime-se desse homem e de seu círculo de amizade. Em síntese, nosso narrador-protagonista, com quem é difícil o leitor não manter alguma identificação, incorpora a figura mesma da cordialidade, com sua inclinação conciliatória, a qual recebe o contravapor da estrutura narrativa, que, em sentido amplo, mostra o aspecto conflitivo dessas relações.

Ainda a respeito do enlace entre sonho e realidade, Duarte nos apresenta esta outra imagem: “Foi esse meu último sopro de vida, e logo acordo enrolado no lençol com a televisão ligada: a partir de hoje, por decreto presidencial, posso ter quatro armas de fogo em casa” (BUARQUE, 2019, p. 17). A passagem da imaginação à exterioridade acontece sob a mediação da violência, ou da referência a formas de exercê-la. É interessante também o contraponto que o procedimento narrativo estabelece com a matéria história. No plano do conteúdo, o romance assume quase o tom “documental”⁷⁶ do momento contemporâneo, sendo que esse suposto aspecto hipermimético, por assim dizer, é negado e matizado pelo plano da forma, que de fato exerce força e dá lógica própria ao funcionamento interno da obra. Nas palavras de Murilo Canella, no procedimento artístico dessa narrativa, sua

[...] semântica literária faz a estruturante voz de Duarte ser a *gênese* e a *síntese* de vozes concatenadas, o que torna *Essa gente* um romance complexo, misterioso e compósito, escrito ora em tom realista, ora nos tons oníricos do surrealismo, ora na forma confessional de diário e ora como um *puzzle* policial de final enigmático (CANELLA, 2021, p. 167, grifo do autor).

É fato que a “[...] ‘sensação intensa de delírio, como se a observação fosse uma faculdade imaginativa” (SILVA, 2004, p. 118), marca a escrita romanesca de Chico

⁷⁶ O registro desse capítulo, que data de “15 de janeiro de 2019”, reporta-se ao dia em que a República Federativa do Brasil, por meio do Decreto n. 9.685, de 15 de janeiro de 2019, altera a regulamentação sobre a posse de arma de fogo no país, concedendo a alguns grupos o direito à propriedade de até quatro armas (BRASIL, 2019). Em texto publicado recentemente, Botelho (2020) nota o cruzamento entre fato e ficção nessa obra, expondo a presença do decreto e de outros episódios históricos do momento contemporâneo que aparecem no romance. A despeito disso, esse estudioso sobrevaloriza o aspecto de “documento” presente na narrativa.

Buarque, tornando tudo mais poroso (SCHWARZ, 1999), não obstante a forte presença de realidade. Assim, recorreremos agora a uma passagem do capítulo “10 de junho de 2019” que, muito embora não constitua uma narração onírica, expõe os acontecimentos sob um ponto de vista imaginativo, pois Duarte, nosso escritor-narrador-personagem, no momento mesmo em que os fatos se desdobram à sua frente, supõe como seria se um “[...] general janeleiro⁷⁷” (BUARQUE, 2019, p. 151) os visse e contasse ao leitor.

Seria composto de frases objetivas, desprovidas de ornatos. Sem condicionais. São 15h27 de uma segunda-feira. Tirante as crianças e, vá lá, quatro a cinco por cento de turistas, é uma praia apinhada de mandriões. É isso o Brasil. Frescobol, roda de altinha na beira da água, não é proibido? Quem é que vai pôr ordem nessa bagunça? Vendedores de mate, cerveja, biscoitos de polvilho, espetos de camarão ao arpepio da vigilância sanitária. E viados de tanga. Viado a dar com o pau. Jovens faltam à escola para jogar baralho. Cadê o binóculo? É um baseado que eles passam de mão em mão. É isso o Brasil (BUARQUE, 2019, p. 151-152).

Ainda sob o olhar desse general imaginário, uma cena de assalto é narrada.

Um *preto* desata a correr, estava demorando. Dez, vinte banhistas correm atrás. Agarram o preto, vão linchar. Chegam dois PMS *pardos* e isolam o preto. É deles o direito de bater no preto. Vão estrangular o elemento. Abrem a boca dele na marra. Devolvem a corrente de ouro para a vítima. É uma *morena* clara de corpo bem-feito que pega a corrente com asco. Conduzem o preto para a viatura. Será detido. Vai apanhar feito cachorro na delegacia, mas será liberado porque é ‘dimenor’. Um galalau daqueles, quinze anos de idade, mais um delinquente solto nas ruas. É isso o Brasil. Alguém precisa pôr ordem nessa bagunça (BUARQUE, 2019, p. 152, grifo nosso).

O artifício produz efeito interessante no romance, pois, através desse narrador, reúne-se, digamos assim, uma constelação ideológica quase caricata a respeito de como determinadas pessoas e grupos sociais lidam com a questão da marginalidade, das diferenças étnicas e da imagem de Brasil. Tudo isso com economia narrativa e virtuosismo que impressionam, já que, em vez de expor o conjunto de preconceitos e lugares-comuns por meio de extensos diálogos e com múltiplas personagens, o

⁷⁷ Esse procedimento tornou-se mais evidente, embora não explicitado de todo, com a leitura da resenha “É isso o Brasil. Alguém precisa pôr ordem nessa bagunça”: Chico Buarque entre a história e a literatura (2020), de Denilson Botelho. Aqui, no entanto, seguimos caminho próprio e independente.

romance o faz com um único recurso: o ponto de vista do general, criação literária produzida por Duarte.

Nos fragmentos, percebe-se também que as palavras-chave se revelam por binarismos: ordem e bagunça, turistas e mandriões, polícia e delinquentes; palavras que, em si, já denunciam o ponto de vista esquemático do suposto milico. Além de tudo, o narrador postigo, que dá voz a um conjunto social, não apenas consente com a exercício da violência, mas também vê como legítima a expressão desse poderio.

A alternância entre os vocábulos *preto*, *pardo* e *moreno* fixa outro quadro emblemático, afinal, todas as personagens são negras: o assaltante que corre, a polícia que prende e a vítima do roubo. Sintomática e ironicamente, os adjetivos *pardo* e *moreno*, como que escamoteando o dilema racial, referem-se aos que estão dentro da ordem, ao tempo em que *preto* diz respeito justamente àquele que infringe; e, mesmo não estando fora do sistema, dele recebe apenas as consequências punitivas do conjunto de leis e normas. Sem dúvida, porém, a mulher e o policial negros, no suposto contexto em que este não estivesse sob a investidura da farda e aquela, desprovida de sua posição social elitizada (a vítima é Rosane, ex-mulher de Duarte), seriam igualmente tomados como *pretos*, vale dizer, como potenciais delinquentes, ainda que não praticassem qualquer ato de contravenção. Tendo em vista o fato de que não resolvemos o problema de nossa herança colonial e escravocrata (RIBEIRO, 1999), custa crer que, em algum momento, todos eles não sejam submetidos ao arbítrio da violência racial, reflexo direto de nosso passado autoritário.

A esse respeito, a narrativa confirma o argumento, visto que alguns capítulos atrás, no “3 de abril de 2019”, o leitor se deparara com outra imagem da violência, cujas implicações estão necessariamente relacionadas com esse passado.

Como a Maria Clara não atende às minhas ligações, ainda o distraio [o cachorro] com um dos meus velhos romances estocados, que ele destroça em menos de cinco minutos. Deve estar faminto, pois agora abocanha o jornal no chão do banheiro e começa a mastigar notícias: *soldados disparam oitenta tiros contra carro de família e matam músico negro* (BUARQUE, 2019, p. 89, grifo nosso).

A referência ao fuzilamento aparece, assim, quase ao acaso e, como detecta acertadamente Genilda Azerêdo, há uma dissonância “[...] entre a gravidade e a densidade trágica das informações e o modo como elas aparecem na narrativa, como

se ocupando um lugar periférico, insignificante⁷⁸ (AZERÊDO, 2021, p. 81), cabendo ao leitor unir os *estilhaços* e perceber neles uma catástrofe única: nossa violência constitutiva com formas múltiplas de reiteração nas relações sociais.

Walter Benjamin, com a lucidez que lhe é própria, e reportando-se à imagem do passado e à sua aparição como lampejo no presente, ensina que “O passado só se deixa capturar como imagem que relampeja irreversivelmente no momento de sua conhecibilidade”, acrescentando imediatamente que “[...] é uma imagem irrecuperável do passado que ameaça desaparecer com cada presente que não se sinta visado por ela” (BENJAMIN, 2012, p. 243). Em outras palavras, se não reconhecermos em cada presente a presença de fragmentos de passado que aparecem como iluminação furtiva, esse tempo histórico vivido nos escapará; e com ele, também se dissipará a *força messiânica* (para usar os termos do filósofo alemão), isto é, a possibilidade de mudança. Em nosso caso, trata-se de reconhecer, na violência aparentemente contemporânea de *Essa gente* (2019), um lampejo do passado autoritário brasileiro a que o romance se contrapõe, revelando a face perversa e conflitiva dessas ressonâncias. Assim, se não percebermos nessa violência a manifesta existência de um tempo pretérito autoritário, ele permanecerá como espectro de nossas relações sociais.

Apesar do que já evidenciamos, resta esclarecer ainda a relação entre a violência e aquilo que chamamos nesta obra de *volubidade*, procedimento que consiste na oscilação entre a instância narrada por Duarte e aquela instituída no romance de nosso literato, no qual ele figura simultaneamente como escritor, narrador e personagem. No leitor, o efeito disso é a dúvida a respeito dos limites que separam a narrativa ficcional do protagonista e aquilo que acontece “fora” dela. Assim, tendo em conta que tal técnica foi explicitada no capítulo II, agora nos concentramos em elucidar como ela opera na exposição da violência.

Considerando a impostura narrativa da obra *Essa gente* (2019), qual seja, a sistemática produção de uma estória dentro da outra e a constante mudança dos narradores, a cena abaixo se torna modelar, já que aparece justamente no romance (em processo) escrito por Duarte.

⁷⁸ De modo semelhante, Denilson Botelho nota essa banalidade da violência: “A morte brutal parece ter se tornado tão comum quanto o gesto banal de um cão a rasgar o jornal no chão do apartamento” (BOTELHO, 2020, p. 311).

Paranoia por paranoia, eu mesmo já tive ganas de me atirar debaixo da cama ao escutar o ronco de helicópteros a sobrevoar meu edifício de manhãzinha. Com o tempo, porém, fui perdendo o medo de chegar à janela para vê-los pairando a uma centena de metros, as portas abertas com policiais armados. Era esperável que eu me confortasse com a presença deles, que estavam de campana para proteger a vizinhança contra possíveis bandidos malocados nas matas ao redor. Cumprida essa missão, os helicópteros dobravam as montanhas em direção à favela, aonde em voos rasantes às vezes disparavam balaços de fuzil a esmo (BUARQUE, 2019, p. 175-176).

A hostilidade deliberada dos policiais contra os moradores da favela é o retrato mesmo do confronto aberto entre Estado e periferia. Aqui não há conciliação possível; os tempos são de *dialética da marginalidade* (ROCHA, 2006). Com efeito, o romance de Chico Buarque explicita sistematicamente esse conflito sem, contudo, apresentar um caminho redentor. A esse respeito, recordamos as palavras de Luiz Costa Lima, pois o teórico, ao falar sobre a contradição que a experiência da arte institui, nos alerta para o fato de que tal experiência “[...] ilumina o espaço interno de quem a experimenta sem lhe mostrar caminho algum de solução” (COSTA LIMA, 2010, p. 157). Assim, ora pelo viés onírico, ora pela fabricação de narrativas ou ainda pelos múltiplos narradores, o romance elabora uma *mímesis* do caos, no lugar de uma perspectiva positiva. Além do mais, ele formaliza um modo de violência abjeta, para a qual o leitor não pode olhar sem horror.

No romance, a presença constante da brutalidade é sempre revestida pelo cálculo literário, cuja ausência eliminaria da obra sua força e refinamento miméticos, por assim dizer. Isso posto, observemos este diálogo entre Duarte e Agenor.

[Agenor] Já retornou ao celular, quando de saída lhe digo que sou escritor, o que desperta seu interesse:

- Jornalista?
 - Escrevo livros.
 - Livros de reportagem?
- Deve ter se animado a dar entrevistas, e para não o desapontar, afirmo sem mentir que posso até retratá-lo num romance.
- 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*. [...]
 - *Você no livro é branco ou preto?*
 - Hein?
 - É preto ou branco?
 - Boa pergunta.

Percebo que nos romances nunca me preocupei em explicitar minha cor (BUARQUE, 2019, p. 60-61, grifo nosso).

Assim como a presença da violência, aqui a reflexão a respeito da identidade de Duarte surge, ao que parece, quase como se fosse tema lateral de algo mais substantivo: a ficção e o ofício de escritor. Contudo, no desfecho do romance, se ainda havia alguma dúvida sobre o aspecto étnico de nosso narrador-protagonista, ela se desfaz: “Não custa a circular no hall a informação de que o escritor do 702 era mulato” (BUARQUE, 2019, p. 189). No entanto, se o leitor considerar que boa parte da narrativa (senão toda) constitui a estória escrita por Duarte; e se puser sob os olhos a declaração feita pela personagem – segundo a qual “no meu livro posso ser quem eu quiser” –, a identidade de Duarte se esfumaça, tornando-se possibilidade, como quase tudo no romance. São essas possibilidades e suas consequências para a urdidura da obra que chamam a atenção e merecem análise.

No fragmento, também é interessante observar como os pares branco/preto flutuam. Na primeira vez, a pergunta de Agenor enfatiza o termo *branco*: “– Você no livro é *branco* ou preto?”. Depois, a indagação inverte os vocábulos: “– É *preto* ou branco?”. Caso não se tratasse de Chico Buarque, autor que preza pela força e eloquência dos detalhes (BRASIL, 2019), possivelmente tomaríamos a inversão como mera casualidade. Entretanto o recurso, ao realçar ora um, ora outro sintagma, parece funcionar como mais um dispositivo que torna opaca a real identidade de Duarte.

Ao valorizar a *possibilidade* num processo mimético interessante – isto é, numa operação que “[...] supõe a combinação de dois fatores: semelhança e diferença quanto a um referente; que, no caso da mimesis poética, em oposição ao que sucede na mimesis do cotidiano, a *diferença* é o vetor que domina sobre a *semelhança*” (COSTA LIMA, 2010, p. 128, grifo do autor) –, a narrativa de *Essa gente* (2019) torna Duarte cada vez menos um ser concreto e palpável e mais um mimema⁷⁹, vale dizer, um objeto da representação, um dado ficcional. Em diapasão mais límpido, diríamos que nosso protagonista, sendo negro, transforma-se na imagem mesma não de um referente concreto e palpável, mas em uma constelação de possibilidades sobre as

⁷⁹ Aqui talvez seja pertinente expor as palavras que Paulo Pinheiro, na sua introdução à nova tradução de *Poética*, de Aristóteles, dirige a esse vocábulo: “O *mimema* jamais será tomado como uma imagem de eventos tal como estes ocorreram e sim como uma imagem poética que introduz algo de novo, ou seja, que introduz uma diferença, como, por exemplo, o caráter enobrecedor da *mimesis* trágica” (PINHEIRO, 2017, p. 8, grifo do autor).

quais a violência racial pode atuar; e, em sentido mais amplo, a cordialidade e o autoritarismo.

Isso posto, passemos a algumas considerações sobre a violência racial sofrida por Duarte; e agora talvez já não seja necessário o exercício de diferenciar o escritor, do narrador e personagem. Evocando as palavras que Arthur Nestrovski reporta a esse romance, percebe-se que as muitas distâncias, espelhos e sonhos provavelmente fossem mesmo indispensáveis para discorrer sobre nosso *pesadelo real* (NESTROVSKI, 2019). Assim, muito embora haja a possibilidade de Duarte ser negro apenas virtualmente, vale dizer, somente dentro de seu livro de ficção – longe de ser isso um problema –, o procedimento apenas aviva a intensidade do passo literário, tornando ainda mais espessa a sequência de imagens que ora expomos.

Já no encerramento do romance, o leitor se depara com a informação de que Duarte morre. Além do mais, é-lhe revelado de modo inequívoco que nosso escritor é negro. Nesse momento, se bem recordarmos, a juíza e vizinha Marilu Zabala fica surpresa e, em negativa, diz: “[...] nunca houve um inquilino afrodescendente no Edifício Saint Eugene”. Imediatamente a questão se agrava ainda mais, quando o corpo de Duarte – dentro de um saco, e carregado em uma maca –, é retirado do apartamento onde o literato viera a óbito. Nesse instante, somos expostos a um comentário arrasador e indicativo do dilema da violência racial brasileira: “[...] crioulo, quando não caga na entrada, caga na saída” (BUARQUE, 2019, p. 189). A síntese de preconceitos cristalizados na construção sintagmática incomoda, mas talvez, a essa altura, já não surpreenda o leitor atento à sistemática exposição da violência na obra.

Ainda acerca da frase e com o intuito de perscrutá-la, é interessante pôr em cena algumas palavras do poderoso ensaio *Memórias da plantação* (2019), de Grada Kilomba, pois nele encontra-se reflexão refinada sobre o racismo.

[...] quando a palavra N⁸⁰. é proferida, a pessoa que o faz não se refere somente à cor da pele *negra*, mas também à cadeia de termos associados à palavra em si: primitividade – animalidade – ignorância – preguiça – sujeira – caos, etc. Essa cadeia de equivalências define o racismo. [...] Assim, ser chamada/o de N. nunca significa ser chamada/o apenas *negra/o*; é ser relacionada/o a todas as outras analogias que definem a função da palavra N. (KILOMBA, 2019, p. 156-157, grifo da autora).

⁸⁰ Tendo em conta que *negro* alude a um conjunto de imagens negativas e preconceituosas, a autora optou por abreviar o vocábulo.

As ponderações da ensaísta são por si reveladoras e, se atentarmos, é exatamente esse tom de ofensa, ódio e de associações torpes que se inscrevem no termo *crioulo*, proferido por um dos observadores que acompanham a retirada do corpo. Além de tudo, a resistência de Marilu Zabala em reconhecer que Duarte é negro não é imotivada, já que noutros momentos da narrativa a juíza se revelara uma racista contumaz⁸¹. Assim, o sintagma *afrodescendente* (política e etnicamente mais aceitável), quando enunciado pela magistrada, no lugar de pôr alguma conotação nobre e positiva à sua declaração, torna-se algo que acusa a personagem e a deixa em posição lamentável.

Nas incontáveis ligações entre Manuel Duarte e Rosane há também uma comparação que, tendo em conta a “identidade” do protagonista, torna-se difícil ler a analogia fora da chave da violência racial: “Ora, Duarte, o que não falta é mulher solteira e carente na praça. [...] Tarada, eu? *É você que na cama parece um chimpanzé, um bonobo*”⁸² (BUARQUE, 2019, p. 78, grifo nosso). Além disso, a pergunta: “– Você é filho do desembargador [Eufrazio] Duarte?” (BUARQUE, 2019, p. 93) – cuja reiteração no romance talvez sugira mais do que aquilo que a própria frase enuncia – faz o leitor refletir sobre a questão racial, os detalhes da narrativa e suas implicações na constituição da obra.

A violência ainda se manifesta alegoricamente em *Essa gente* (2019), quando nos defrontamos com a narrativa acerca dos meninos emasculados, tema do romance que Duarte intenta escrever. Nessa estória, ficção da ficção, o pastor Jersey, em conluio com o maestro Amilcare Fiorentino, castra crianças pobres das favelas cariocas com vistas a transformá-las em exímias profissionais do canto lírico e, assim, comercializar suas vozes.

Para começar do começo, ele [Everaldo Canindé] era um pirralho no morro do Vidigal quando foi ludibriado pelo pastor Jersey, da Igreja da Bem-Aventura, que o mutilou para atender ao capricho de um maestro italiano. A mãe, fiel daquela Igreja e cozinheira do maestro, já havia flagrado o patrão com a mão nas partes do menino, sem suspeitar que suas intenções iam muito além da libidinagem (BUARQUE, 2019, p. 50).

⁸¹ Cf. Capítulo II, notadamente o item “2.2 Literatura brasileira contemporânea e o lugar do romance *Essa gente*”.

⁸² Parte desse fragmento também aparece no Capítulo II desta dissertação. Em ambas as ocorrências, no entanto, o trecho é utilizado para realçar aspectos diferentes no romance.

Tratando-se de uma narração metafórica, ela pode sugerir muitas formas de se ler as circunstâncias sociais. Estaríamos, como indaga Sérgio Rodrigues, diante de uma alegoria sobre a castração de um povo? (RODRIGUES, 2019). Sem dúvida, a favela e seus residentes são o sintoma mais concreto da nossa íntima e perversa desigualdade. Nas palavras de Duarte, lá é onde “[...] a polícia atira para matar” (BUARQUE, 2019, p. 48); é inquestionavelmente também o lugar onde a supressão (a castração) de direitos assume forma objetiva.

Se não nos equivocamos a respeito da compleição formal de *Essa gente* (2019), podemos dizer que sua ambiguidade e ambivalência narrativa, qual seja, o consórcio entre o mundo de Duarte e aquilo que figura em seu romance, funcionam, em alguma medida, como espécie de *comentário estrutural*⁸³ da sociabilidade brasileira. Dito de outro modo, a diversidade de formas e recursos narrativos cumprem a função de captar e encenar a cordialidade brasileira, a qual encerra em si um conjunto não menos poderoso de ambivalências: emoção e indiferença, afabilidade e violência, doçura e ferocidade, ou, em uma única expressão: o *equilíbrio de antagonismos*, não tão positivo como supusera o autor de *Casa-grande & senzala* (2006) em sua investida crítica e notória sobre a formação do país.

É difícil não atentarmos para essa aproximação dos contrários – traço de nossa sociabilidade (ROCHA, 2013) –, quando nos vemos diante de Marilu Zabala reclamando intervenções para assegurar o bem-estar dos moradores do Edifício Saint Eugene, quase ao mesmo tempo em que propõe ao síndico “[...] que um ou dois funcionários terceirizados assumam a faxina mais pesada na folga semanal do [faxineiro] efetivo, sem onerar nossa folha de pagamento com encargos sociais” (BUARQUE, 2019, p. 91), mas sobrecarregando os funcionários com serviços por cujo exercício não serão pagos; ou quando a polícia passa em voo rasante protegendo os residentes do Leblon e, em transição imediata, disparam tiros contra os moradores do Vidigal; ou ainda, quando Everaldo Canindé e um coro de castrati deleitam a plateia elitizada carioca, numa espécie de metáfora insinuando que, no Brasil contemporâneo, o pobre ainda é submetido a toda forma de rebaixamento (e castração) social, enquanto diante disso, aqueles economicamente mais bem favorecidos se aproveitam como podem dessa circunstância.

⁸³ A expressão é cunhada de *Machado de Assis: historiador* (2003), de Sidney Chalhoub, e alude à maneira pela qual Roberto Schwarz vê a obra machadiana: como emulação de uma estrutura social por uma estrutura literária.

Portanto, uma leitura atenta à materialidade do romance dá nota de que ele institui, literariamente, a representação de uma violência fundadora (SCHOLLHAMMER, 2000) das relações sociais brasileiras, assim como de um conjunto de aporias que convivem e sobrevivem no momento contemporâneo. A obra também aponta, de vários modos, para o caráter abjeto da cordialidade, que, no limite, instaura uma enorme indiferença para a desigualdade social do Brasil (ROCHA, 2013), posto ser o congraçamento com formas antagônicas um dos aspectos mais evidentes de uma sociabilidade cordial.

4.2 Duarte: uma mirada melancólica sobre o social

A história da melancolia é tão vasta que, mesmo um estudo que se dedicasse inteiramente ao tema, necessitaria, sob pena de não ser rigoroso com os seus propósitos, escolher um dos dois percursos: ou fazer uma historiografia densa, embora não absolutamente profunda, do conceito de melancolia ao longo da história em que o termo se realizou; ou instituir recorte arbitrário de um de seus aspectos e sobre ele verticalizar ao máximo o estudo.

Como este trabalho não se volta inteiramente à melancolia – sendo ela apenas um dos aspectos que se vinculam à obsessão da pesquisa: a violência –, o que fazemos nesta seção não é, portanto, nem historiografia do termo, nem reflexão minuciosa a respeito de um aspecto específico seu, o que não implicará falta de rigor conceitual de nossa parte. Nosso intuito é, antes, explicitar que a melancolia configura na narrativa *Essa gente* (2019), de modo concentrado no narrador Duarte, uma maneira especial de se defrontar com a violência em uma contemporaneidade marcada de perdas pessoais, mas sobretudo também históricas.

Isso posto, avancemos um passo. Desde o princípio, é necessário dizer de maneira muito clara que melancolia não é o equivalente de tristeza, embora esta, com efeito, esteja presente naquela. “A melancolia deve ser diferenciada da tristeza, reação até certo ponto normal aos embates da existência” (SCLIAR, 2003, p. 56). Assim, antes de fixarmos um conceito, talvez seja oportuno apresentar sucintamente alguns aspectos gerais desse termo.

Na Antiguidade, como nos atesta Urania Tourinho Peres, a melancolia era associada à teoria dos humores, mais precisamente à bile negra⁸⁴ (substância natural produzida pelo fígado), a qual estava suscetível a mudanças, dependendo de alimentos quentes ou frios, úmidos ou secos (PERES, 1996), dentre outras circunstâncias. De modo geral, a manifestação melancólica estava relacionada a frieza e *secura* presentes dentro do organismo.

Malgrado continuasse a ideia do quente e do frio, do seco e do úmido vinculada à teoria da melancolia, na Idade Média ela passa a relacionar-se também “[...] à astrologia. Saturno surge como o astro que governa o melancólico, astro das contradições, da inteligência e da contemplação, da apatia e do êxtase, da renúncia e do sacrifício” (PERES, 2011, p. 102), vínculo que, como nos informa Moacyr Scliar em *Saturno nos trópicos* (2003), fora igualmente feito por autores árabes no século IX.

Seguindo a teoria dos humores e, portanto, não sendo a afecção causada pela melancolia algo percebido “[...] como um defeito da personalidade nem como um erro da vontade do doente, mas como consequência do acaso, explicável pela posição dos astros no momento de seu nascimento” (KEHL, 2011, p. 26), o sujeito melancólico foi, por longo período, identificado com o trabalho intelectual, com o gênio, com o processo criativo, isto é, com “[...] uma admirável condição da mente” (SCLIAR, 2003, p. 79), que tornava, na reflexão de Aristóteles⁸⁵, o melancólico um indivíduo vinculado às atividades do intelecto.

Assim, até o início do século XVII a reflexão sobre a melancolia esteve vinculada à teoria dos quatro humores, os quais eram constituídos dos seguintes fluídos: bile negra, bile amarela, sangue e pituíta (PERES, 1996). O temperamento taciturno, neurastênico e melancólico estava ora relacionado à alimentação – responsável pela maior ou menor presença de bile negra no organismo –, ora associado à posição dos astros; posição que, tendo em Saturno o instaurador da melancolia, desencadeava tal condição atrabiliária no momento mesmo do nascimento do indivíduo.

⁸⁴ Conforme também assinala o autor de *Saturno nos trópicos*, “A melancolia poderia ser natural, pelo simples excesso de bile negra, ou adusta, isto é, produzida pela adustão, pela combustão da bile negra no organismo” (SCLIAR, 2003, p. 72).

⁸⁵ Trata-se do livro *O homem de gênio e a melancolia*. Como não consultamos essa obra, não derivamos diretamente aqui suas ideias; e a menção que a elas é feita está mediada pela leitura que Scliar (2003) realiza de Aristóteles.

É no século XX, no entanto, que a melancolia adquire a acepção pela qual nos interessamos. Freud dará ao termo e à sua manifestação social abordagem clínica, retirando a melancolia do campo meramente especulativo.

Como homem de seu tempo e investigador do sofrimento de seus contemporâneos, Freud privatizou a melancolia ao trazê-la, da tradição de pensamento que vinculava o melancólico ao campo da arte e da vida pública, para o laboratório fechado da observação psicanalítica, a vida familiar (KEHL, 2011, p. 23-24).

Freud já havia meditado em textos anteriores sobre a afecção que ele chamara de melancolia, mas é apenas em ensaio escrito originalmente em 1915 e publicado dois anos depois – *Luto e melancolia* (2011) – que o psicanalista realiza estudo cerrado do tema, esclarecendo, desde o princípio, a diferença que, segundo ele, existe entre os dois termos que servem de título para o seu ensaio.

O luto, via de regra, é a reação à perda de uma pessoa querida ou de uma abstração que esteja no lugar dela, como pátria, liberdade, ideal etc. Sob as mesmas influências, em muitas pessoas se observa em lugar do luto uma melancolia, o que nos leva a suspeitar nelas uma disposição patológica (FREUD, 2011, p. 46).

O luto e a melancolia são caracterizados, assim, por um buraco, uma perda. Contudo, no caso do primeiro, o processo de elaboração do luto mobiliza “[...] todo o sistema significante para fazer face a este buraco criado na existência”, isto é, há um esforço de recompor o indivíduo para torná-lo novamente capaz de se religar com a normalidade da vida. “Esta forma de tomar o luto”, acrescenta Urania Tourinho Peres, “não deixa de nos abrir um espaço para pensar a melancolia, onde, a nível da própria constituição estrutural do sujeito, um buraco permaneça sem possibilidade de recobrimento significativo possível” (PERES, 1996, p. 58). Ou, dizendo a mesma coisa de outro modo, na melancolia trata-se de uma perda instituidora de um abalo central na constituição do sujeito, que não vê reparação possível para o objeto ausente.

O sujeito melancólico, na perspectiva freudiana, é talvez aquele indivíduo que não alcança uma resolução para as suas perdas (PERES, 2011); é aquele cuja vida é um eterno luto (PERES, 1996), e cuja ausência do objeto provoca um vazio na constituição desse sujeito. “No luto é o mundo que se tornou pobre e vazio; na melancolia é o próprio ego” (FREUD, 2011, p. 52), já que, no melancólico, a perda do objeto implica também uma perda de si.

A questão necessariamente nos faz retomar o debate sobre a literatura de testemunho, a qual, em boa medida, lida com as perdas advindas das catástrofes históricas do século XX. Se pensarmos no narrador de *É isto um homem?* (1988), na personagem Vladek de *Maus* (2009), ou em K., de *K. – relato de uma busca* (2014), veremos nesses indivíduos a síntese mesma daquilo que chamamos de melancolia; perceberemos também melhor as consequências dela na constituição desses sujeitos, em cujos egos assenta-se uma perda, um buraco na personalidade.

Além do mais, para firmar um conceito definitivo sobre aquilo que entendemos por melancolia nesta pesquisa – e para refletirmos a respeito de sua instauração no romance *Essa gente* (2019) –, trazemos à luz uma observação de Jaime Ginzburg, o qual, reforçando e desenvolvendo as ideias freudianas, assevera que a melancolia

[...] consiste em resultado de uma perda (e, nesse aspecto, aproxima-se do luto). Uma perda afetiva – que pode ser a morte de uma pessoa amada, namorado(a), esposo(a), filho(a), pai ou mãe – envolvendo um afeto central para a vida do sujeito. Essa perda pode ser também a morte de um grupo de pessoas, o desaparecimento de um período de tempo que não volta – como a infância, na perspectiva de um adulto, de uma situação afetiva. Ou o afastamento de pessoa(s), ou o distanciamento de um lugar (GINZBURG, 2012, p. 11-12).

Se não vemos mal, o narrador Duarte é afetado por um conjunto de perdas pessoais que o tornam um sujeito melancólico, um indivíduo “[...] caracterizado por um mal-estar com relação à realidade” (GINZBURG, 2012, p. 12) com a qual se depara. Recordemos que esse narrador-personagem vem de dois casamentos arruinados; está em uma situação financeira penosa; tem uma carreira de escritor igualmente malsucedida, não obstante o sucesso alcançado em tempos pretéritos. Além de tudo, mantém, com o único filho, relação de poucos afetos: “Pretendo com esta [carta], em primeiro lugar, proporcionar um reencontro de pai e filho que não se veem há mais ou menos dois anos (BUARQUE, 2019, p. 33), escreve Maria Clara ao nosso narrador, o qual, durante o romance tenta, sem êxito, reparar suas faltas com a paternidade.

Não bastasse sua condição pessoal já desfavorável, o escritor ainda se sente acossado com o momento político do Brasil contemporâneo: “[...] ficou difícil me dedicar a devaneios literários sem ser afetado pelos acontecimentos recentes no nosso país” (BUARQUE, 2019, p. 5). Assim, a situação de sua vida privada, somada ao agravamento da intolerância, do ódio e de outros ideais autoritários que irrompem

no contexto sócio-político brasileiro em que a narrativa se desenvolve, levam Duarte a certo isolamento, conforme atesta o romance.

[...] quero distância dos amigos, mesmo porque já não os tenho, nem nunca tive à vera. Na juventude havia alguns de quem eu podia dizer que prezava a companhia, podia mesmo dizer que pensava como eles, embora não exatamente. Esse não exatamente provocava o por quê, o por causa, o por isso e por aquilo, e com meio minuto a amizade de anos virava pelo avesso (BUARQUE, 2019, p. 49).

Assinalamos também, noutros momentos, que Duarte é uma personagem controversa. À cata de exemplificação, lembremos: ao mesmo tempo em que ele se opõe ao fato de seu amigo Fúlvio Castello Branco espancar um mendigo, atitude um tanto edificante para o nosso narrador, ele permanece, por sua vez, ligado à Rosane, a outra ex-mulher que namora Napoleão, “[...] um latifundiário conhecido pela grilagem de terras indígenas na Amazônia” (BUARQUE, 2019, p. 149), segundo as palavras da personagem Laila, enfermeira e futura namorada de Maria Clara. Desse modo, o “quero distância dos amigos”, como espécie de negativa a suas ideologias conservadoras, vira fumaça nas ações do narrador.

Duarte não é, entretanto, verdadeiramente insensível às iniquidades e assimetrias sociais, como se observa neste seu juízo lúcido e melancólico a respeito da pobreza.

Sei dos meninos da favela que mergulham e se esbaldam no esgoto do canal que liga o mar à lagoa. Sei que na lagoa os peixes morrem asfixiados e seus miasmas penetram nos clubes exclusivos, nos palácios suspensos e nas narinas do prefeito. Não preciso ver para saber que pessoas se jogam de viadutos, que urubus estão à espreita (BUARQUE, 2019, p. 48).

Propomos ainda que essa visada crítica de Duarte vai paulatinamente se tornando uma apreciação predominantemente melancólica, isto é, um exame negativo das circunstâncias sociais de seu tempo, transformando-se, ao mesmo instante, em atitude carregada de certa *indiferença* para esse conjunto desolador. Assim, seja pela flagrante “[...] tibieza de caráter” (BUARQUE, 2019, p. 94), seja pela introjeção de uma perspectiva melancólica, nosso narrador vai se recolhendo diante das aporias do seu mundo caótico, como se a negatividade do conjunto social o impelisse ao laconismo.

À praia não fui nunca mais, sequer descia à calçada, não ia a lugar algum. Comia qualquer besteira na cozinha e voltava para a cama, dormia, dormia, dormia noite e dia, [...] só tinha pensamentos mórbidos. Tomei enjoo de notícias, desliguei para sempre a televisão e cancelei a assinatura do jornal, que continuavam a me entregar com promessas de descontos e brindes (BUARQUE, 2019, p. 170).

O isolamento da personagem se agrava na progressão da narrativa, melancolizando seu olhar sobre o social. Se refletirmos acerca do espancamento do homem pobre; da execução do assaltante, ou de alguns telefonemas entre Duarte e Rosane, parece evidente a oposição de nosso narrador: a) à ação violenta de Fúlvio Castello Branco; b) ao exercício desmedido do poder policial; c) ao círculo conservador com o qual sua ex-mulher mantém relações estreitas. Em contrapartida, alguns capítulos adiante, não perceberemos, contudo, o mesmo ímpeto crítico; talvez um tanto postiço ou cordial desde o princípio, mas de todo modo presente.

Assim, na manifestação que os moradores do Vidigal fazem contra a morte de um gari por ação policial, Duarte, do Leblon, apenas observa a cena: “Vista aqui de baixo [...]” (BUARQUE, 2019, p. 117). É certo que linguisticamente, por assim dizer, a personagem toma posição a favor dos residentes da favela, como o romance não nos deixa falsear: “[...] manifestantes que agitam seus cartazes de papel e soldados imóveis atrás de escudos de aço”; ou: “Do nada, [...] os escudos avançam contra os cartazes” (BUARQUE, 2019, p. 118). Pela angulação de Duarte, percebe-se que os civis não têm qualquer vantagem frente ao poderio do Estado. A despeito disso, o conflito não ganha maiores interesses por parte desse narrador, cuja preocupação logo se volta para Rebekka em sua gana por conquistá-la.

Alguns capítulos à frente, no “12 de maio de 2019, Duarte declara: “[...] no cafofo do Agenor me sinto tão deslocado quanto no palácio de Napoleão Mamede” (BUARQUE, 2019, p. 140). O sentimento incômodo de estar em muitos círculos, mas verdadeiramente não pertencer a nenhum, pode, até certo ponto, beneficiar nosso narrador. Nas palavras de Maria Clara:

Laila acredita que o ambiente no país em breve se tornará insuportável para gente de esquerda como ela e intelectuais em geral como eu. Até pouco tempo atrás, tu também podias ser enquadrado, com reservas, tanto em uma quanto em outra categoria. Já agora que cultivas relações privilegiadas, nos círculos que passaste a frequentar, estás incólume a iras e riscos (BUARQUE, 2019, p. 149).

Entretanto, a maleabilidade do narrador não susta o seu progressivo recolhimento, nem suas reflexões mórbidas: “Vagando morto de sono pelo apartamento, às vezes me pegava a examinar o revólver da Maria Clara, o cano curto, a agulha embutida, o tambor carregado [...]” (BUARQUE, 2019, p. 170). O desfecho do romance com a morte de Duarte seria, nessa perspectiva, um encerramento que confirmaria passos já anunciados: a melancolia da personagem e seu desapego pela vida. Como visto no capítulo II, o leitor também não pode se fiar a essa ideia, pois estruturalmente a narrativa institui a *volubilidade* entre o mundo desse escritor e aquele onde ele figura como narrador e personagem de seu próprio livro, o que, no limite, formaliza uma dúvida irremovível: até que ponto a leitura que fizemos é parte do romance escrito por Duarte? Ou dito de outro modo: o óbito de Duarte é o do escritor ou o do narrador-personagem?

À parte disso, uma última consideração sobre a manifestação melancólica nesse romance. Como asseveram os estudos críticos de Jaime Ginzburg, “[...] a presença da melancolia na cultura brasileira, no século XX, em alguns casos, deve-se à forte presença da violência em nossa história política e social” (GINZBURG, 2017, p. 154). Tendo isso em conta – e considerando a permanência estrutural da violência no Brasil em nosso século –, é possível pensá-la a partir da teoria da melancolia na acepção feita por Sigmund Freud.

O fato de o Brasil não ter elaborado um trabalho do luto sobre as perdas advindas de sua herança colonial e de todo um conjunto de violência que o constitui, incluindo os vinte e um anos de ditadura civil-militar entre 1964 e 1985, faz emergir no país uma série de feridas não superadas: racismo, ímpeto autoritário, intolerância etc.; matéria que o romance de Chico Buarque plasma e transforma em estrutura literária, vale dizer, em narrativa que elabora imaginativamente a angústia melancólica que corrói o país como um todo na contemporaneidade.

Esse *mal-estar na cultura*⁸⁶, para se fixar outra expressão clássica do psicanalista europeu, deve-se no caso brasileiro não apenas aos “[...] instintos humanos de agressão e autodestruição” (FREUD, 2010, p. 122), que os dispositivos culturais intentam controlar, mas também à formação do Brasil forjada pela violência, criando no país um conjunto de práticas autoritárias que “[...] não são afetadas pelas mudanças institucionais, nem pelas eleições livres e competitivas” (PINHEIRO, 1991,

⁸⁶ A expressão faz referência ao ensaio *O mal-estar na civilização*, também traduzido por *O mal-estar na cultura*, de Sigmund Freud.

p. 46), estabelecendo um *continuum* dessas relações e instituindo, por assim dizer, uma condição melancólica⁸⁷ em nossa própria constituição.

4.3 Matéria histórica e constituição literária: últimas palavras sobre a formalização da violência em *Essa gente*

Em resenha sobre *Essa gente* (2019), o historiador Denilson Botelho faz esta afirmação: a obra é um documento precioso do momento contemporâneo (BOTELHO, 2020); ou ainda: “Trata-se de um romance que, *na sua condição de documental*, é capaz de dizer muito sobre essa gente que habita o país” (BOTELHO, 2020, p. 314, grifo nosso). O intuito aqui é confrontar tais declarações, contrapondo a elas o seguinte argumento: no caso dessa narrativa buarqueana, a ilusão de literatura como fonte ou documento é corroída por um conjunto de procedimentos formais – que o autor coloca em articulação – responsáveis por fixar o estatuto do ficcional, isto é, um recurso que implica o prolongamento de um aspecto da realidade para que, sobre ele, se estabeleça o processo de imaginação criadora (COSTA LIMA, 2018), impedindo que a obra seja mero *retrato* da realidade de dada época.

Com efeito, deseja-se demonstrar que, conquanto o romance opere com uma forte base de realidade, predomina nele a verve imaginativa, que filtra a matéria histórica e elabora, de modo potente, uma configuração da violência. Sem esse recurso imaginativo, sobre o qual assenta-se uma técnica de composição, a obra literária mereceria investida crítica por quaisquer outros aspectos (político, histórico, sociológico etc.), menos pelo literário, que, a rigor, preocupa-se com a forma, com uma maneira de transpor a matéria histórica para uma estrutura ficcional. Assim, em diálogo com Antonio Candido, entendemos “[...] que só através do estudo formal é possível apreender convenientemente os aspectos sociais” (CANDIDO, 2011, p. 10) de uma obra de arte, impelindo para longe, pelo menos no campo dos estudos literários, seu valor como fonte ou documento.

É necessário, de todo modo, principiar por uma obviedade: o romance *Essa gente* (2019) tem um teor realista. Todavia, cômico de que “[...] Nenhuma linguagem,

⁸⁷ Em *Saturno nos trópicos* (2003), Moacyr Scliar assegura: “Havia motivo para tristeza [no Brasil de finais do século XIX e começos do XX]. Não um motivo racial [...], mas um motivo social, histórico: o genocídio indígena, a escravatura negra, as pestilências, a pobreza” (SCLIAR, 2003, p. 244). Tal herança, ao que parece, ainda nos é contemporânea.

verbal ou visual, reflete passivamente a realidade” (LIMA, 2021, p. 441-442) – sendo antes “[...] um processo complexo de seleção de elementos que, reduzindo a inabarcável complexidade do real, produz em nós uma sensação de totalidade e complexidade (LIMA, 2021, p. 422) – Chico Buarque, ao tempo em que vindica o real para a constituição de sua narrativa, instaura nela o primado da ficcionalidade.

Recordemos o capítulo que abre o romance. Duarte está aflito com sua situação financeira e, por isso, escreve uma carta ao editor Petrus Müller. Nela, o narrador confessa sua dificuldade para se aplicar ao trabalho literário, atribuindo tal bloqueio aos problemas pessoais por que passara nos últimos tempos, e imputando ainda ao atual contexto político do Brasil a justificativa para o atraso no envio do manuscrito de seu livro. Duarte encerra a missiva solicitando novos adiantamentos.

Contudo, apesar dessa declaração, a personagem não faz outra coisa senão ficcionalizar durante boa parte da narrativa (ou talvez toda). Quase imediatamente após Duarte dizer que não consegue se concentrar no exercício literário, o leitor encontra dois capítulos datados de 2016; são respectivamente o “13 de dezembro de 2016” e o “15 de dezembro de 2016”, os quais compõem o início da narrativa sobre os meninos castrados, tema do livro desse escritor-narrador-personagem. Se confrontados com o capítulo “2 de fevereiro de 2019”, em que um narrador em terceira pessoa (criação de Duarte⁸⁸) explicita o artifício de nosso escritor: cometer autoplágio d’*O Eunuco do Paço Real*, seu primeiro livro; e ainda, se diante dessa informação, o leitor se atentar para algumas passagens dos capítulos “20 de fevereiro de 2019” e “23 de fevereiro de 2019”, a impostura narrativa adquirirá tom revelador.

Em “20 de fevereiro de 2019”, Duarte expõe a discordância que ele diz ter em relação ao pensamento de seus antigos amigos, e afirma: “Na juventude [...] podia mesmo dizer que pensava como eles, *embora não exatamente*”⁸⁹ (BUARQUE, 2019, p. 49, grifo nosso). No capítulo seguinte, que trata dos meninos emasculados, portanto, ficção do romance de Duarte, o leitor se defronta com uma mesma construção frasal: “Ezequiel alcançava aqueles agudos extraordinários do rival, com fôlego para sustentar notas a fio com igual afinação, *embora não exatamente*” (BUARQUE, 2019, p. 53, grifo nosso). A repetição sugere que nosso escritor está, ao

⁸⁸ Supondo que o exposto no capítulo II tenha sido suficiente para esclarecer a técnica narrativa do romance, aqui dispensamos repisar informações.

⁸⁹ Este trecho, mencionado em outra parte desta dissertação, é retomado agora para sublinhar outro aspecto do romance.

que tudo indica, cometendo autoplágio de seu romance de estreia; e mais, como a homologia das construções pertence tanto ao universo ficcional dos meninos castrados quanto ao do mundo do próprio Duarte (ambientes que até então supuséramos distintos), tal recurso vai tornando, para o leitor, cada vez menos nítidas as distâncias e diferenças desses “dois” polos narrativos.

Ainda a respeito do capítulo “13 de dezembro de 2016”, que se inicia com a construção “Para começar do começo [...]” (BUARQUE, 2019, p. 7), o leitor verá essa expressão se repetir duas vezes; uma no capítulo “23 de fevereiro de 2019”: “*Para começar do começo*, ele era um pirralho no morro do Vidigal quando foi ludibriado pelo pastor Jersey” (BUARQUE, 2019, p. 50, grifo nosso); outra, no episódio de “12 de maio de 2019”, como se nota neste fragmento: “A mulher não se faz de rogada e, *para começar do começo*, jura que dentro da barriga dela o neguinho já escutava e apreciava seus sambas e pontos de macumba” (BUARQUE, 2019, p. 143, grifo nosso). Há, contudo, uma diferença: nas duas primeiras ocorrências, isto é, nos capítulos “13 de dezembro de 2016” e “23 de fevereiro de 2019”, a narração está em terceira pessoa, bem aos moldes de escrita d’*O Eunuco do Paço Real*. Já no “12 de maio de 2019”, que também traz o tema dos castrados, não só é narrado em primeira pessoa, como também o narrador-personagem é o próprio Duarte; o criador se torna criatura. Ou desde o princípio tudo é artifício literário desse escritor? O equilíbrio das ambiguidades, por assim dizer, vai esfumando o *real* e transformando tudo em possibilidade ficcional.

Além de tudo, como bem nota Denilson Botelho, a narrativa do romance “[...] ora se apresenta através de um diário, ora através de cartas – gêneros discursivos originalmente comprometidos com a descrição factual” (BOTELHO, 2020, p. 314), os quais, no entanto, (a despeito do que talvez suponha o historiador) esgarçam-se na sua condição de documental e passam a funcionar, na obra, como recurso de ficcionalização.

A técnica que consiste em produzir no leitor a sensação de que a narrativa merece não apenas seu empenho, mas também sua mais inteira confiança – não obstante o excesso de impostura dessa mesma estória –, encontra ressonância em um dos mais argutos escritores da tradição literária brasileira: Machado de Assis, autor que, segundo nos parece, Chico Buarque assimila vivamente. Não é o caso aqui de fazermos grandes digressões. Talvez um único exemplo seja suficiente para evidenciar a presença de tal procedimento na obra buarqueana.

Roberto Schwarz, a respeito de *Dom Casmurro* (2008) e reportando-se ao mistério da (im)possível traição, assegura:

Em suma, não há como ter certeza da culpa de Capitu, nem da inocência [...] Em compensação, está fora de dúvida que Bento escreve e arranja a sua história com a finalidade de condenar a mulher. Não está nela, mas no marido, o enigma cuja decifração importa (SCHWARZ, 2006, p. 17).

O procedimento de instaurar ambiguidades indissolúveis em uma forma literária fora praticado por Machado, cuja técnica, em alguma medida, é aproveitada por Chico Buarque; não obstante, conforme se percebe, de modo diverso, pois em *Essa gente* (2019) a dúvida irresolúvel reside em identificar e fixar diferenças entre a ficção em que Duarte é escritor e aquela na qual ele figura como escritor-narrador-personagem de seu próprio romance.

Essa forma narrativa torna-se decisiva na exposição da violência; e, no lugar de instituir um documento histórico, transforma tudo em cálculo literário. Assim, sempre pondo em revista seus passos diante dos artifícios ficcionais do romance buarqueano, o leitor acompanha as ações das personagens, como as do filho de Napoleão Mamede, que, de modo inopinado, violenta verbalmente um porteiro.

– Abre a porta, seu merda!

É um grito surdo, no fundo do hall de entrada, e o porteiro corre para abrir o elevador. Um jovem baixinho e engravatado desanca o empregado pela demora em atendê-lo:

– Esse merda ainda não aprendeu que tem de abrir a porta para quem sai do elevador, não só para quem entra (BUARQUE, 2019, p. 128).

Cena semelhante acontece com Maria Clara: a ex-mulher de Duarte, a intelectual, a tradutora de Shakespeare, a qual, no entanto, não se escusa de humilhar uma de suas cuidadoras, pondo às claras, sua posição de classe e o aspecto vivo da cordialidade brasileira: a ambivalência e o convívio dos antagonismos. Através das palavras de Jéssica, a técnica em enfermagem que ministra os remédios de Maria Clara, acompanhamos:

– 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 escorchantes 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 (BUARQUE, 2019, p. 111, grifo nosso).

Em linhas atrás, narradas pela própria Maria Clara, o leitor já tinha se deparado com atitude pior.

– 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 trabalho⁹⁰ só para me perguntar se estou em paz [...]. 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 me contar dos dois marmanjos que vinham no trem de mãos dadas e foram expulsos do vagão a pontapés* (BUARQUE, 2019, p. 110, grifo nosso).

A imagem nos faz recordar o delírio de Duarte com a travesti Yngrid. Em relação à intolerância e à violência sofridas por pessoas, cuja orientação sexual destoa da heterossexualidade, Maria Clara parece ter a mesma indiferença do ex-marido, embora este com alguma desfaçatez e certo cinismo. A tradutora que, quando tivera seu apartamento invadido por um assaltante, recusou-se, com *virtude* extremada, a prestar queixa na delegacia, alegando que “[...] tudo o que aquele pobre-diabo lhe fez foi bagunçar sua casa atrás de um cofre inexistente” (BUARQUE, 2019, p. 72), agora se revela, descontados os transtornos psicológicos por que passa, uma criatura baixa, pois, diante da cena de violência relatada por sua cuidadora, Maria Clara se mostra impassível e um tanto intolerante, se considerado o conjunto do episódio.

Apesar da acuidade na composição, é necessário reconhecer que há descompasso entre forma e conteúdo em alguns momentos da narrativa. Quando o romance se reporta a cenas de descrição ou narração envolvendo a figura do atual Chefe do Executivo, (isso acontece em três capítulos: o “26 de fevereiro de 2019”, o “10 de junho de 2019” e o “2 de julho de 2019”) percebe-se que o empenho político do autor empírico solapa a potência da forma, pois ali o arco interpretativo se restringe e o campo das possibilidades imaginativas, que a obra tende a valorizar, perde força.

⁹⁰ Na perspectiva da narradora Jéssica: “Se entro no quarto dela é porque o doutor [Kovaleski] me instruiu a vigiar a pobre coitada de vinte em vinte minutos (BUARQUE, 2019, p. 111).

Ainda no capítulo “2 de julho de 2019”, há uma cena que merece análise. Ao saber que o filho sofre bullying na escola por ter pais comunistas – atributo adjetival que as ações dos progenitores não confirmam –, Maria Clara

[...] tomou as dores do filho e decidiu ir com a Laila tirar satisfações junto à diretoria. Até a Rebekka, que não era muito de política, na última hora se juntou às duas, e lá foram elas de blusas vermelhas, customizadas com apliques de foice e martelo. Hostilizadas na rua e no ônibus que as conduziu, chegaram cuspidando marimbondos àquela escola de filhinhos de papai, que todo dia se perfilavam para cantar o Hino Nacional com a mão no peito. Foram recebidas por uma pedagoga que lamentou os incidentes mas se declarou impedida de reprimir os eventuais desafetos do meu filho, pois era sagrada a liberdade de expressão naquele estabelecimento. Então a Maria Clara a acusou de conivência com esse governo filho da puta, cancelou a matrícula do guri, e a caminho de casa aventou a possibilidade de levá-lo para estudar em Lisboa, onde ele iniciaria o ano letivo já no próximo setembro” (BUARQUE, 2019, p. 167-168).

É evidente que o tom do romance, nesse trecho, é de pura ironia. Contudo, a narração demasiadamente caricata, que descreve Maria Clara, Laila e Rebekka “com blusas customizadas com apliques de foice e martelo”, em alusão ao comunismo (o que, em se tratando da ex-mulher de Duarte, é apenas expressão afetada de um conjunto de ideias que ela não incorpora em sua vida), só atende mesmo a isto: à caricatura, pois tudo está explícito e o leitor apenas pode lamentar o excesso da autoevidência. A referência ao governo e a um conjunto de estado de coisas que pululam no momento contemporâneo brasileiro são apresentados quase à revelia do plano da expressão, o qual, de fato, domina na maior parte do romance, tornando tudo mais sutil.

Se vemos bem, predomina em *Essa gente* (2019) uma forma literária que, através da fragmentação narrativa, da constituição dos narradores e da ambiguidade de polos ficcionais, põe em cena um modo de violência propriamente cordial e profundamente vinculado com nossa formação de base autoritária. Além disso, é necessário “[...] ter consciência da relação arbitrária e deformante que o trabalho artístico estabelece com a realidade, mesmo quando pretende observá-la e transpô-la rigorosamente, pois mimese é sempre uma forma de poiese” (CANDIDO, 2011, p. 22). Em outras palavras, e a respeito do romance de Chico Buarque, a presença da violência, da dimensão autoritária, da intolerância, da cordialidade, ou seja, do social, sempre aparece mediado pela forma literária, que, como bem ensina Antonio Candido,

exige certo grau de criatividade, não sendo, portanto, mera cópia da realidade, um documento, mas, antes sim, um produto do cálculo artístico.

No romance em questão, as personagens não passam incólume ao escrutínio que a própria narrativa lhes impõe. Desse modo, os aspectos positivos das criaturas ficcionais são sempre confrontados e revistos por suas próprias ações. A esse respeito, Miguel Conde nota acertadamente as nuances da obra, asseverando que nem o próprio Duarte se esquivava do olhar irônico do romance, cujo título ganha paulatinamente sentido mais abrangente. Se a princípio demarca sobretudo o antagonismo entre o escritor e seus vizinhos, a expressão *essa gente* termina, durante o livro, por sugerir também um denominador comum entre as personagens (CONDE, 2019). E assim, nem Duarte, nem Maria Clara se revelam tão distintos de um Fúlvio Castello Branco ou de uma Rosane, apenas para se fixarem aqui algumas figuras mais substantivas do livro.

CONSIDERAÇÕES FINAIS

Como a obra literária, o texto crítico não é fechado; mas é menos aberto do que a obra, porque é dependente dela. Ele não contém uma *verdade*, mas deve ter *validade*, isto é, seu sistema interpretativo deve mostrar-se totalmente adequado não a uma pretensa verdade da obra, mas a seu sistema de significação.

(Leyla Perrone-Moisés, *Mutações da literatura no século XXI*)

Alguns estudos críticos já realizados sobre o romance *Essa gente* (2019) mostraram pontualmente que a obra expõe, em suas linhas gerais, a violência do Brasil contemporâneo com reflexos de um autoritarismo histórico. Analistas como Antônio Marcos Sanseverino (2020), Denilson Botelho (2020) e Luis Eduardo Veloso Garcia (2021) dão nota dessa circunstância presente na narrativa; outros, como a pesquisadora Maria Jodailma Leite (2021), percebem, na abrupta transição da benevolência à extrema violência de um Fúlvio Castello Branco, não o sintoma de um país que conserva traços autoritários; ao invés, a autora observa nisso tão somente a mudança de identidade do “[...] sujeito pós-moderno [que] se vê em constante transformação” (LEITE, 2021, p. 37). Em outros termos, a pesquisadora, conquanto não ignore a violência social exposta no romance, não põe em evidência o fato de o conflito remeter a um dilema histórico: a herança autoritária brasileira. Mesmo um texto notável como o artigo de Genilda Azerêdo (2021), também não traz, de modo central, a violência na condição de um aspecto relacionado a esse passado brasileiro; a estudiosa privilegia em sua análise a dimensão metaficcional da obra buarqueana.

Assim, a manifestação da violência no romance *Essa gente* (2019) é relacionada ora ao aspecto autoritário, ora a outras circunstâncias, as quais, por conseguinte, não vinculam diretamente a violência ao histórico de brutalidade que marca os processos sociais brasileiros. Tal elemento, entretanto, não é apenas ruído de um momento contemporâneo repleto de fraturas; é, antes sim, ressonância de tempos pretéritos. Esta dissertação, com o propósito de expor sistematicamente a presença da violência, propôs análise que, perquirindo a forma literária da obra, revelasse o consórcio entre a cordialidade brasileira e a dimensão das relações autoritárias no país, as quais, com efeito, o romance de Chico Buarque plasma.

A reiteração de processos sociais brasileiros como a violência, a desigualdade econômica, o racismo, a inclinação autoritária e a razão conciliatória dos

antagonismos, isto é, a cordialidade suscita a compreensão de que “Nem a crença nas qualidades especiais do país [...] podem hoje encobrir a percepção de que aqui é enorme a iniquidade, e de que ela detém parcela significativa na gestação da dor” (RIBEIRO, 1999, p. 10) causada pelas injustiças sociais que penetram o Brasil, criando condição agônica para seu povo, uma vez que não superados os traumas advindos das circunstâncias históricas, eles permanecem no quadro geral de nossa sociabilidade.

Além do mais, a fim de confrontar a concepção segundo a qual o Brasil é um país de povo pacífico, gentil, polido e indulgente – ou em uma única palavra: cordial-, propusemos outra imagem: a da violência como a estruturadora de relações e subjetividades do sujeito brasileiro. Demonstramos que, na contracorrente de uma cordialidade assentada em chave positiva, existe outra face sua menos aclamada, posto que presente, a violência. A ambivalência que a cordialidade conjuga adquire maior espessura quando acionada dentro de uma forma literária, como a instituída no romance *Essa gente* (2019), de Chico Buarque.

Isso porque – ao criar uma narrativa com a sobreposição de camadas de representação, isto é, de uma estória dentro da outra – Chico Buarque potencializa as possibilidades literárias, intensificando a exposição da violência, da cordialidade e de um conjunto social configurado no romance. A frequência, nem sempre sinalizada, com a qual a obra passa da narrativa de Duarte para aquela na qual ele se torna personagem de seu próprio livro cria vertigens interessantes no compassado da forma, pois o leitor, a certa altura, compreende que a distinção entre os dois mundos (se ela existir) é algo, a rigor, impossível de fixar. O que interessa, no entanto, é talvez menos marcar a diferença entre esses polos narrativos do que perceber como eles mimetizam a dimensão social, vale dizer, a manifestação da violência e suas variadas modulações postas em cena pelas personagens.

Na análise do romance, percebemos que as ações dos narradores Duarte, Maria Clara, Fúlvio Castello Branco, Marilu Zabala – apenas para se mencionarem algumas figuras mais importantes na narrativa – ventilam comportamentos típicos da cordialidade brasileira. A um só tempo, Duarte é o opositor e o frequentador dos círculos sociais que ele critica; Fúlvio Castello Branco é afetuoso e amável na mesma frequência em que é hostil; Maria Clara conjuga a sensibilidade de uma leitora de Shakespeare com o cinismo de classe com o qual desanca sua cuidadora; Marilu Zabala se diz um verdadeiro paladino da lei – o que não poderia ser de outro modo,

tendo em conta seu cargo de juíza –, mas paralelamente sugere ao síndico do condomínio dela que os funcionários assumam, provavelmente à revelia das leis, encargos extras, sem, no entanto, receberem por isso remuneração proporcional ao aumento dos serviços.

Tal circunstância social se formaliza através de um romance constituído por um compósito de gêneros textuais (cartas, ligações telefônicas, reportagem, capítulos de livro etc.), e também pela manifestação de múltiplos narradores, além da oscilação dos mundos ficcionais do Duarte escritor e personagem. Desse modo, e em virtude de certos procedimentos formais na interpelação do dado histórico e na sua “[...] singular relação com o próprio tempo, que adere a este e, ao mesmo tempo, dele toma distância” (AGAMBEN, 2009, p. 59), podemos sustentar com certa segurança que a obra *Essa gente* (2019) está vinculada à literatura contemporânea, contudo, não àquele conjunto de produção ficcional de uma “[...] prosa quase fotográfica” (SÜSSEKIND, 2005, p. 73), mas a autores que, elaborando suas narrativas conscientes de que “[...] o realismo, o subjetivismo e o fantasioso absolutos não existem em obras de linguagem” (PERRONE-MOISÉS, 2016, p. 28), potencializam os instrumentos de ficcionalização na representação do fato externo.

Assim, a leitura desse romance como documento, à qual nos contrapusemos, só é compreensível se o leitor fixar os olhos no plano do conteúdo, que, de fato, reproduz (mas não espelha) circunstâncias sociais. No entanto, se o mesmo leitor bem atentar, não custará a perceber que essa matéria história está revestida por uma forma literária, que realça o “[...] valor mimético da *composição*” (SCHWARZ, 1987, p. 135, grifo do autor) em detrimento de uma pretensa realidade. Em diapasão mais límpido, o romance *Essa gente* (2019) prioriza uma técnica, um procedimento, um modo de composição narrativa que reorganiza o fato histórico, enfatizando determinados aspectos da realidade, no lugar de outros; evidenciando certos quadros, e não todos. Portanto, é exatamente a sofisticação dessa forma, através da qual assoma o social, a responsável por apurar, modelar e mimetizar a violência presente na obra.

Além de tudo, percebemos ainda que essa narrativa buarqueana é marcada pela melancolia que as circunstâncias dos dilemas pessoais e da fatura histórica impõem às personagens, notadamente ao narrador Duarte. Esse narrador – que, conforme vimos, não carrega consigo grandes virtudes – acompanha um Brasil repleto *dessa gente* propensa a aclamar, senão, a reproduzir atitudes autoritárias socialmente instituídas; ou ainda, afeitas a conviver muito bem com injustiças sociais, como

aquelas que marcam e dividem, de modo inequívoco, o Leblon e o Vidigal no romance. Duarte, longe de ser antagonista desse quadro de negatividade, participa dele em boa medida. O que permanece no final da narrativa é a sensação de que todos têm parte em alguma parcela de venalidade (CONDE, 2019) que se formaliza na obra.

Assim, confirmamos a hipótese de que a volubilidade narrativa, em consonância com a constituição dos narradores, explicita um tipo de violência que está intimamente vinculado à herança autoritária brasileira, a qual a cordialidade tende a manter em equilíbrio perverso nas relações sociais. Além do mais, objetivando sempre sondar a materialidade da obra, propusemos uma interpretação que visa não a uma verdade sobre o texto, mas a uma interpelação que penetre “[...] seu sistema de significação” (PERRONE-MOISÉS, 2016, p. 55), que, não sendo unívoco, possibilita outras tantas leituras.

REFERÊNCIAS

- ADORNO, Theodor W. Posição do narrador no romance contemporâneo. *In*: ADORNO, Theodor W. *Notas de literatura I*. Tradução de Jorge de Almeida. São Paulo: Duas Cidades; Editora 34, 2003. p. 55-63.
- AGAMBEN, Giorgio. *Estado de exceção*. Tradução de Araci D. Poleti. 2. ed. São Paulo: Boitempo, 2004.
- AGAMBEN, Giorgio. O que é o contemporâneo?. *In*: AGAMBEN, Giorgio. *O que é o contemporâneo? e outros ensaios*. Tradução de Vinícius Nicastro Honesko. Chapecó: Argos, 2009. p. 55-73.
- ALMEIDA, Manuel Antônio de. *Memórias de um sargento de milícias*. São Paulo: Penguin; Companhia das Letras, 2013. Versão Kindle.
- ALTMAN, Fábio. Novo livro de Chico Buarque impõe reflexão em torno de um Brasil rachado. *Veja*, [s. l.], 2019. Disponível em:<
<https://veja.abril.com.br/entretenimento/novo-livro-de-chico-buarque-impoe-reflexao-em-torno-de-um-brasil-rachado/>>. Acesso em: 23 jul. 2020.
- AMADO, Jorge. *Os ásperos tempos*. São Paulo: Companhia das Letras, 2011.
- AMADO, Jorge. *Agonia da noite*. São Paulo: Companhia das Letras, 2011.
- AMADO, Jorge. *A luz no túnel*. São Paulo: Companhia das Letras, 2011.
- ASSIS, Machado de. *Memórias póstumas de Brás Cubas*. São Paulo: Globo, 2008.
- ASSIS, Machado de. *Dom Casmurro*. São Paulo: Globo, 2008.
- AUERBACH, Erich. A cicatriz de Ulisses. *In*: AUERBACH, Erich. *Mimesis: a representação da realidade na literatura ocidental*. Vários tradutores. São Paulo: Perspectiva, 2015. p. 1-20.
- AZERÊDO, Genilda. *Essa gente*, de Chico Buarque, como um romance (não) escrito: metaficção e crítica social. *Scripta Uniandrade*, Curitiba, v. 19, n. 1, p. 76-95, 2021. Disponível em:<
<https://revista.uniandrade.br/index.php/ScriptaUniandrade/article/view/1979>>. Acesso em: 11 nov. 2021.

AZEVEDO, Aluísio. *O cortiço*. São Paulo: FTD, 2011.

BASTOS, Dau; PINTO, Aline Magalhães; OLIVEIRA, Ana Lúcia de (org.). *Luiz Costa Lima: um teórico nos trópicos*. Rio de Janeiro: Garamond, 2019.

BAZIN, André. A evolução da linguagem cinematográfica. *In: BAZIN, André. O cinema: ensaios*. Tradução de Eloisa de Araújo Ribeiro. São Paulo: Brasiliense, 1991. p. 66-81.

BENJAMIN, Walter. Crítica da violência – crítica do poder. *In: BENJAMIN, Walter. Documentos de cultura, documentos de barbárie: escritos escolhidos*. Tradução de Celeste H.M. Ribeiro de Sousa *et al.* São Paulo: Cultrix; Editora da Universidade de São Paulo, 1986. p. 160-175.

BENJAMIN, Walter. A crise do romance. *In: BENJAMIN, Walter. Magia e técnica, arte e política: ensaios sobre literatura e história da cultura*. Tradução de Sérgio Paulo Rouanet. 8. ed. rev. São Paulo: Brasiliense, 2012. p. 55-61.

BENJAMIN, Walter. Experiência e pobreza. *In: BENJAMIN, Walter. Magia e técnica, arte e política: ensaios sobre literatura e história da cultura*. Tradução de Sérgio Paulo Rouanet. 8. ed. rev. São Paulo: Brasiliense, 2012. p. 123-128.

BENJAMIN, Walter. O autor como produtor. *In: BENJAMIN, Walter. Magia e técnica, arte e política: ensaios sobre literatura e história da cultura*. Tradução de Sérgio Paulo Rouanet. 8. ed. rev. São Paulo: Brasiliense, 2012. p. 129-146.

BENJAMIN, Walter. O narrador: considerações sobre a obra de Nikolai Leskov. *In: BENJAMIN, Walter. Magia e técnica, arte e política: ensaios sobre literatura e história da cultura*. Tradução de Sérgio Paulo Rouanet. 8. ed. rev. São Paulo: Brasiliense, 2012. p. 213-240.

BENJAMIN, Walter. Sobre o conceito da história. *In: BENJAMIN, Walter. Magia e técnica, arte e política: ensaios sobre literatura e história da cultura*. Tradução de Sérgio Paulo Sérgio Rouanet. 8. ed. rev. São Paulo: Brasiliense, 2012. p. 241-252.

BOSI, Alfredo. Os estudos literários na Era dos Extremos. *In: BOSI, Alfredo. Literatura e resistência*. São Paulo: Companhia das Letras, 2002. p. 248-256.

BOSI, Alfredo. A escrita e os excluídos. *In: BOSI, Alfredo. Literatura e resistência*. São Paulo: Companhia das Letras, 2002. p. 257-269.

BOSI, Alfredo. O realismo. *In*: BOSI, Alfredo. *História concisa da literatura brasileira*. 43. ed. São Paulo: Cultrix, 2006. p. 173-276.

BOTELHO, Denilson. “É isso o Brasil. Alguém precisa pôr ordem nessa bagunça”: Chico Buarque entre a história e a literatura. *Artcultura*, Uberlândia, v. 22, n. 40, p. 309-314, 2020. Disponível em:<<https://seer.ufu.br/index.php/artcultura/article/view/56982>>. Acesso em: 17 dez. 2021.

BRASIL, Ubiratan. Em 'Essa Gente', Chico Buarque oferece retrato tragicômico do Brasil atual. *O Estado de S. Paulo*, [São Paulo], 2019. Disponível em:<<https://cultura.estadao.com.br/noticias/literatura,em-essa-gente-chico-buarque-oferece-retrato-tragicomico-do-brasil-atual,70003080468>>. Acesso em: 23 jul. 2020.

BRASIL. Decreto n. 9.685, de 15 de janeiro de 2019. Altera o Decreto nº 5.123, de 1º de julho de 2004, que regulamenta a Lei nº 10.826, de 22 de dezembro de 2003, que dispõe sobre registro, posse e comercialização de armas de fogo e munição, sobre o Sistema Nacional de Armas - SINARM e define crimes. *Diário Oficial da União*, Brasília, DF, 15 de janeiro de 2019. Disponível em:> https://www.in.gov.br/materia/-/asset_publisher/Kujrw0TZC2Mb/content/id/59109815>. Acesso em: 3 mar. 2022.

BRITO, Leonardo Octavio Belinelli. Essa gente, de Chico Buarque. *Revista Escuta*, São Paulo, 2019. Disponível em:< <https://namidia.fapesp.br/essa-gente-de-chico-buarque/204958>>. Acesso em: 23 jul. 2020.

BUARQUE, Chico. *Estorvo*. 2. ed. São Paulo: Companhia das Letras, 2004.

BUARQUE, Chico. *Benjamim*. 2. ed. São Paulo: Companhia das Letras, 2004.

BUARQUE, Chico. *Budapeste*. 2. ed. 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.

CALLADO, Antonio. O homem cordial. *In: RUFFATO, Luiz (org.). Nos idos de março: a ditadura militar na voz de 18 autores brasileiros.* São Paulo: Geração Editorial, 2014. p. 16-39.

CALLIGARIS, Contardo. Do homem cordial ao homem vulgar. *In: ROCHA, João Cezar de Castro (org.). Cordialidade à brasileira: mito ou realidade?.* Rio de Janeiro: Museu da República, 2005. p. 39-53.

CANDIDO, Antonio. Censura-violência. *In: CANDIDO, Antonio. Recortes.* São Paulo: Companhia das Letras, 1993. p. 204-207.

CANDIDO, Antonio. *Literatura e sociedade.* 12. ed. rev. Rio de Janeiro: Ouro sobre Azul, 2011.

CANDIDO, Antonio. Prefácio. *In: CANDIDO, Antonio. O discurso e a cidade.* 5. ed. Rio de Janeiro: Ouro sobre Azul, 2015. p. 9-14.

CANDIDO, Antonio. Dialética da malandragem. *In: CANDIDO, Antonio. O discurso e a cidade.* 5. ed. Rio de Janeiro: Ouro sobre Azul, 2015. p. 17-47.

CANDIDO, Antonio. O significado de Raízes do Brasil. *In: HOLANDA, Sérgio Buarque de. Raízes do Brasil.* Edição crítica. São Paulo: Companhia das Letras, 2016. p. 320-335. Versão Kindle.

CANDIDO, Antonio. Literatura e subdesenvolvimento. *In: CANDIDO, Antonio. A educação pela noite.* 6. ed. Rio de Janeiro: Ouro sobre Azul, 2017. p. 169-196.

CANDIDO, Antonio. A nova narrativa. *In: CANDIDO, Antonio. A educação pela noite.* 6. ed. Rio de Janeiro: Ouro sobre Azul, 2017. p. 241-260.

CANELLA, Murilo. Nós, Essa gente: Chico Buarque e a construção literária de um devir brasileiro. *Ipotesi, Juiz de Fora, v. 25, n. 1, p. 166-169, 2021.* Disponível em: <<https://periodicos.ufjf.br/index.php/ipotesi/article/view/35875>>. Acesso em: 20 jan. 2022.

CHALHOUB, Sidney. *Machado de Assis: historiador.* São Paulo: Companhia das Letras, 2003.

CHKLOVSKI, Vitor. A arte como procedimento. *In: TOLEDO, Dionísio de Oliveira (org.). Teoria da literatura: formalistas russos.* Porto Alegre: Globo, 1976. p. 39-56.

CIDADE de leitores trata do “homem cordial” de Raízes do Brasil – parte 1 [entrevista com João Cezar de Castro Rocha]. 2013. 1 vídeo (15min.). Publicado pelo canal MultiRio. Disponível em: <https://www.youtube.com/watch?v=nyyMjp_r5_8>. Acesso em: 23 jul. 2021.

CIDADE de leitores trata do “homem cordial” de Raízes do Brasil – parte 2 [entrevista com João Cezar de Castro Rocha]. 2013. 1 vídeo (11min.). Publicado pelo canal MultiRio. Disponível em: <<https://www.youtube.com/watch?v=FsbSDQGCrLs>>. Acesso em: 23 jul. 2021.

CIDADE de leitores trata do “homem cordial” de Raízes do Brasil – parte 3 [entrevista com João Cezar de Castro Rocha]. 2013. 1 vídeo (7min.). Publicado pelo canal MultiRio. Disponível em: <<https://www.youtube.com/watch?v=J0oazK5waI0>>. Acesso em: 23 jul. 2021.

CONDE, Miguel. 'Essa gente', de Chico Buarque, é sátira e devaneio para segurar o rojão. *O Globo*, [Rio de Janeiro], 2019. Disponível em:<<https://oglobo.globo.com/cultura/essa-gente-de-chico-buarque-satira-devaneio-para-segurar-rojao-24068949>>. Acesso em: 23 jul. 2020.

COSTA LIMA, Luiz. Representação social e mimesis. *In*: COSTA LIMA, Luiz. *Dispersa demanda: ensaios sobre literatura e teoria*. Rio de Janeiro: Francisco Alves, 1981. p. 216-236.

COSTA LIMA, Luiz. Literatura e nação: esboço de uma releitura. *Revista Brasileira de Literatura Comparada*, [s. l.] v. 3, n. 3, p. 33-40, 1996. Disponível em: <<https://revista.abralic.org.br/index.php/revista/article/view/34/35>>. Acesso em: 7 jun. 2021.

COSTA LIMA, Luiz. Mímesis e modernidade (1980). *In*: BASTOS, Dau (org.). *Luiz Costa Lima: uma obra em questão*. Rio de Janeiro: Garamond, 2010. p. 125-157.

COSTA LIMA, Luiz. O discurso ficcional. *Cosmos & Contextos*, Rio de Janeiro, n. 30, 2018. Disponível em:< <https://cosmosecontexto.org.br/o-discurso-ficcional/>>. Acesso em: 31 mar. 2022.

DALCASTAGNÈ, Regina. *Literatura brasileira contemporânea: um território contestado*. Vinhedo: Editora Horizonte, 2012.

EDUARDO Sterzi – pora-pora-eyma (toda a terra). 2015. 1 vídeo (30 min.). Publicado pelo Canal Os Mil Nomes de Gaia. Disponível em:< <https://www.youtube.com/watch?v=xI7q4U4iHmM&t=605s>>. Acesso em: 4 abr. 2021.

ELIOT, T.S. Tradição e talento individual. In: ELIOT, T.S. *Ensaio*. Tradução de Ivan Junqueira. São Paulo: Art Editora, 1989. p. 37-48.

EUGÊNIO, João Kennedy. Retórica da diferença: as formas do discurso de interpretação do Brasil. *Desenredos*, Teresina, n. 11, p. 1-28, 2011. Disponível em:< http://desenredos.dominiotemporario.com/doc/11-Ensaio-Retorica_da_Diferenca-Kennedy.pdf>. Acesso em: 1 out. 2021.

EVARISTO, Conceição. *Olhos d'água*. Rio de Janeiro: Pallas; Fundação Biblioteca Nacional, 2016.

FERNANDES, Pedro. Essa gente, de Chico Buarque. *Letras In.verso e Re.verso*, [s. l.], 2020. Disponível em:< <http://www.blogletras.com/2020/01/essa-gente-de-chico-buarque.html>>. Acesso em: 23 jul. 2020.

FERNANDES, Rinaldo de (org.). *Chico Buarque do Brasil: textos sobre as canções, o teatro e a ficção de um artista brasileiro*. Rio de Janeiro: Garamond; Fundação Biblioteca Nacional, 2009.

FERRÉZ. *Capão pecado*. 2. ed. São Paulo: Planeta, 2016. Versão Kindle.

FIGUEIREDO, Rubens. *Passageiro do fim do dia*. São Paulo: Companhia das Letras, 2010.

FISCHER, Luís Augusto. Ideias fora de qual lugar? Estudo sobre algumas possibilidades de extrapolação da tese de Roberto Schwarz para outros tempos e espaços. *Artcultura*, Uberlândia, v. 23, n. 42, p. 209-224, 2021. Disponível em:< <http://www.seer.ufu.br/index.php/artcultura/article/view/61861>>. Acesso em: 27 out. 2021.

FONSECA, Rubem. *Feliz ano novo*. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 2012.

FONSECA, Rubem. *Axilas e outras histórias indecorosas*. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 2011.

FREUD, Sigmund. O mal-estar na civilização. *In*: FREUD, Sigmund. *O mal-estar na civilização: novas conferências introdutórias à psicanálise e outros textos (1930-1936)*. Tradução de Paulo César de Souza. São Paulo: Companhia das Letras, 2010. p. 13-122.

FREUD, Sigmund. *Luto e melancolia*. Tradução de Marilene Carone. São Paulo: Cosac Naify, 2011.

FREYRE, Gilberto. *Casa-grande & senzala: formação da família brasileira sob o regime da economia patriarcal*. 51. ed. rev. São Paulo: Global, 2006.

FUKS, Julián. *A resistência*. São Paulo: Companhia das Letras, 2015. Versão Kindle.

GAGNEBIN, Jeanne Marie. Walter Benjamin ou a história aberta. *In*: BENJAMIN, Walter. *Magia e técnica, arte e política: ensaios sobre literatura e história da cultura*. Tradução de Sérgio Paulo Rouanet. 8. ed. rev. São Paulo: Brasiliense, 2012. p. 7-19.

GARCIA, Luis Eduardo Veloso. Chico Buarque e a urgência que move Essa gente. *Alea: estudos neolatinos*, Rio de Janeiro, v. 23, n. 1, p. 299-304, 2021. Disponível em: <<https://doi.org/10.1590/1517-106x/2021231299304>>. Acesso em: 1 mai. 2021.

GINZBURG, Jaime. Autoritarismo e literatura: a história como trauma. *Vidya*, Santa Maria, v. 33, p. 43-52, 2000. Disponível em: <<https://periodicos.ufrn.edu.br/index.php/VIDYA/article/view/533>>. Acesso em: 8 ago. 2020.

GINZBURG, Jaime. O narrador na literatura brasileira contemporânea. *Tintas. Quaderni di letterature iberiche e iberoamericane*, Milão, n. 2, p. 199-221, 2012. Disponível em: <<https://doi.org/10.13130/2240-5437/2790>>. Acesso em: 29 abr. 2021.

GINZBURG, Jaime. *Literatura, violência e melancolia*. Campinas: Autores Associados, 2012.

GINZBURG, Jaime. *Crítica em tempos de violência*. 2. ed. São Paulo: Editora da Universidade de São Paulo; Fapesp, 2017.

GONÇALVES, Filipe de Freitas. Uma leitura de Chico Buarque: a representação heterodiscursiva do Brasil em *Meu Guri* (1981) e *Essa gente* (2019). *Em Tese*, Belo Horizonte, v. 26, n. 2, p. 165-186, 2020. Disponível em: <

<http://www.periodicos.letras.ufmg.br/index.php/emtese/article/view/16555>>. Acesso em: 23 jul. 2021.

GULLAR, Ferreira. *Rabo de foguete: os anos de exílio*. 3. ed. Rio de Janeiro: Revan, 2008.

HATOUM, Milton. *A noite da espera*. São Paulo: Companhia das Letras, 2017.

HATOUM, Milton. *Pontos de fuga*. São Paulo: Companhia das Letras, 2019.

HOLANDA, Sérgio Buarque de. *Raízes do Brasil*. Edição crítica. São Paulo: Companhia das Letras, 2016. Versão Kindle.

HOMERO. *Ilíada*. Tradução de Carlos Alberto Nunes. 25. ed. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 2015.

HOMERO. *Odisseia*. Tradução de Carlos Alberto Nunes. 25. ed. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 2015.

JESUS, Carolina Maria de. *Quarto de despejo: diário de uma favelada*. 10. ed. São Paulo: Ática, 2014.

JONES, Peter. Introdução. In: HOMERO. *Ilíada*. Tradução de Frederico Lourenço. São Paulo: Penguin Classics; Companhia das Letras, 2013. p. 7-51.

KAFKA, Franz. *A metamorfose*. Tradução de Modesto Carone. São Paulo: Companhia das Letras, 1997.

KEHL, Maria Rita. Melancolia e criação. In: FREUD, Sigmund. *Luto e melancolia*. Tradução de Marilene Carone. São Paulo: Cosac Naify, 2011. p. 8-30.

KILOMBA, Grada. *Memórias da plantação: episódios de racismo cotidiano*. Tradução de Jess Oliveira. Rio de Janeiro: Cobogó, 2019.

KUCINSKI, Bernardo. *K.- relato de uma busca*. São Paulo: Cosac Naify, 2014.

KUCINSKI, Bernardo. *Você vai voltar pra mim e outros contos*. São Paulo: Cosac Naify, 2014.

KUCINSKI, Bernardo. *A nova ordem*. São Paulo: Alameda, 2019. Versão Kindle.

LAJOLO, Marisa. Chico Buarque: entre o real e o imaginário. *O Estado de São Paulo*, São Paulo, 1991. Disponível em:<

http://www.chicobuarque.com.br/critica/crit_esto_lajolo.htm>. Acesso em: 4 nov. 2021.

LEAL, Bruno Souza. Comunidades cordiais?. In: ROCHA, João Cezar de Castro (org.). *Cordialidade à brasileira: mito ou realidade?*. Rio de Janeiro: Museu da República, 2005. p. 27- 38.

LEITE, Maria Jodailma. *Borrando as fronteiras entre realidade e ficção: autoficção em Essa gente*, de Chico Buarque de Holanda. 2021. 100f. Dissertação (Mestrado em Literatura e Crítica Literária). Pontifícia Universidade Católica de São Paulo, São Paulo, 2021. Disponível em:< <https://repositorio.pucsp.br/jspui/handle/handle/24194>>. Acesso em: 26 dez. 2021.

LEMOS, Marcela; FERREIRA, Lola. Agressores identificados e vídeo: o que se sabe da morte do congolês no Rio. *Uol*, [Rio de Janeiro], 2022. Disponível em:< <https://noticias.uol.com.br/cotidiano/ultimas-noticias/2022/02/02/o-que-se-sabe-sobre-a-morte-do-congoles-moise-kabamgabe-no-rio.htm>>. Acesso em: 3 fev. 2022.

LEVI, Primo. *É isto um homem?*. Tradução de Luigi Del Re. Rio de Janeiro: Rocco, 1988.

LIMA, Mário Hélio Gomes de. Cordialidade canibal. In: ROCHA, João Cezar de Castro (org.). *Cordialidade à brasileira: mito ou realidade?*. Rio de Janeiro: Museu da República, 2005. p. 103-116.

LIMA, Wanderson. O problema do realismo na literatura e no cinema. In: SOUSA, Douglas de; LIMA, Wanderson (org.). *Literatura, cinema e outras artes: teoria, confluências e processos de criação*. Teresina: Editora Elã, 2021. p. 418-444.

LISPECTOR, Clarice. Amor. In: LISPECTOR, Clarice. *Laços de família*. 25. ed. Rio de Janeiro: Francisco Alves, 1993. p. 29-42.

LISPECTOR, Clarice. *A hora da estrela*. Rio de Janeiro: Rocco, 1998.

MARCO, Valeria de. A literatura de testemunho e a violência de estado. *Lua Nova*, São Paulo, n. 62, p. 45-68, 2004. Disponível em: <<http://dx.doi.org/10.1590/S0102-64452004000200004>>. Acesso em: 1 jan. 2021.

MBEMBE, Achille. O sujeito racial. In: *Crítica da razão negra*. Tradução de Sebastião Nascimento. São Paulo: n-1 edições, 2018. p. 20-57. Versão Kindle.

MELO, Alfredo Cesar. Mudanças em ritmo próprio. *In*: HOLANDA, Sérgio Buarque de. *Raízes do Brasil*. Edição crítica. São Paulo: Companhia das Letras, 2016. p. 407-413. Versão Kindle.

MONTES, Raphael. *Uma mulher no escuro*. São Paulo: Companhia das Letras, 2019.

MORETTI, Franco. Conjeturas sobre a literatura mundial. Tradução de José Marcos Macedo. *Novos Estudos*, São Paulo, v. 3, n. 58, p. 173-181, 2000. Disponível em:<<http://novosestudos.com.br/produto/edicao-58/>>. Acesso em: 17 mai. 2021.

MORLEY, Helena. *Minha vida de menina*. São Paulo: Companhia das Letras, 2016. Versão Kindle.

NASSAR, Raduan. *Lavoura arcaica*. 3. ed. rev. São Paulo: Companhia das Letras, 1989.

NESTROVSKI, Arthur; SELIGMANN-SILVA, Márcio. Apresentação. *In*: NESTROVSKI, Arthur; SELIGMANN-SILVA, Márcio (org.). *Catástrofe e representação*: ensaios. São Paulo: Escuta, 2000. p. 7-12.

NESTROVSKI, Arthur. Pequeno grande romance escrito por Chico Buarque resume o estado do país. *Folha de S. Paulo*, [São Paulo], 2019. Disponível em:<<https://www1.folha.uol.com.br/ilustrada/2019/11/pequeno-grande-romance-escrito-por-chico-buarque-resume-o-estado-do-pais.shtml>>. Acesso em: 24 jul. 2020.

PELLEGRINI, Tânia. O realismo: a persistência de um mundo hostil. *Revista Brasileira de Literatura Comparada*, [s. l.], v. 11, n. 14, p. 11-36, 2009. Disponível em:<<https://revista.abralic.org.br/index.php/revista/article/view/212/215>>. Acesso em: 24 out. 2021.

PERES, Urania Tourinho. Dúvida melancólica, dívida melancólica, vida melancólica. *In*: PERES, Urania Tourinho (org.). *Melancolia*. São Paulo: Editora Escuta, 1996. p. 11-71.

PERES, Urania Tourinho. Uma ferida a sangrar-lhe a alma. *In*: FREUD, Sigmund. *Luto e melancolia*. Tradução de Marilene Carone. São Paulo: Cosac Naify, 2011. p. 100-137.

PERRONE-MOISÉS, Leyla. Introdução. In: PERRONE-MOISÉS, Leyla. *Altas literaturas: escolha e valor na obra crítica de escritores modernos*. São Paulo: Companhia das Letras, 1998. p. 9-17.

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

PINHEIRO, Paulo Sérgio. Autoritarismo em transição. *Revista USP*, São Paulo, n. 9, p. 45-56, 1991. Disponível em:< <https://doi.org/10.11606/issn.2316-9036.v0i9p45-56>>. Acesso em: 2 jan. 2021.

PINHEIRO, Paulo. Introdução. In: ARISTÓTELES. *Poética*. Tradução de Paulo Pinheiro. 2. ed. São Paulo: Editora 34, 2017. p. 7-33.

REGO, José Lins do. *Menino de engenho*. 109. ed. Rio de Janeiro: José Olympio, 2017.

REIS, Léa Maria Aarão. "Essa gente somos todos nós". *Carta Maior*, [s. l.], 2020. Disponível em:< <https://www.cartamaior.com.br/?/Editoria/Leituras/-Essa-gente-somos-todos-nos-/58/46494>>. Acesso em: 23 jul. 2020.

RIBEIRO, Carlos. Romance do simulacro. In: FERNANDES, Rinaldo de (org.). *Chico Buarque do Brasil: textos sobre as canções, o teatro e a ficção de um artista brasileiro*. Rio de Janeiro: Garamond; Fundação Biblioteca Nacional, 2009. p. 63-66.

RIBEIRO, Renato Janine. A dor e a injustiça. In: COSTA, Jurandir Freire. *Razões públicas, emoções privadas*. Rio de Janeiro: Rocco, 1999. p. 7-12.

ROCHA, João Cezar de Castro (org.). *Cordialidade à brasileira: mito ou realidade?*. Rio de Janeiro: Museu da República, 2005.

ROCHA, João Cezar de Castro. A guerra de relatos no Brasil contemporâneo. Ou: "a dialética da marginalidade". Tradução de Marcus De Martini; Lawrence Flores Pereira. *Letras*, Santa Maria, n. 32, p. 23-70, 2006. Disponível em:< <https://periodicos.ufsm.br/letras/issue/view/652/showToc>>. Acesso em: 25 jan. 2021.

ROCHA, João Cezar de Castro. Literatura ou narrativa? Representações (materiais) da narrativa. In: OLINTO, Heidrun Krieger; SCHOLLHAMMER, Karl Erik (org.). *Literatura e cultura*. Rio de Janeiro: Ed. PUC-Rio, 2008. p. 37-62.

RODRIGUES, Sérgio. Tudo sobre “Essa gente”, o romance mais urgente de Chico Buarque. *Resenhando*, [s. l.], 2019. Disponível em:<
<https://www.resenhando.com/2019/10/tudo-sobre-essa-gente-o-romance-mais.html?m=1>>. Acesso em: 14 nov. 2021.

ROSA, João Guimarães. A terceira margem do rio. *In*: ROSA, João Guimarães. *Primeiras estórias*. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 2001. Versão Kindle.

ROSA, João Guimarães. Campo geral. *In*: ROSA, João Guimarães. *Manuelzão e Miguilim*. 12. ed. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 2016. p. 25-122.

ROSENFELD, Anatol. Reflexões sobre o romance moderno. *In*: ROSENFELD, Anatol. *Texto/Contexto I*. 5. ed. São Paulo: Perspectiva, 1996. p. 75-97.

ROSENFELD, Kathrin Holzermayr. Cordialidades austro-brasileiras. *In*: ROCHA, João Cezar de Castro (org.). *Cordialidade à brasileira: mito ou realidade?*. Rio de Janeiro: Museu da República, 2005. p. 67-86.

SALLES, Cecília Almeida. A literatura do Estorvo. *In*: FERNANDES, Rinaldo de (org.). *Chico Buarque do Brasil: textos sobre as canções, o teatro e a ficção de um artista brasileiro*. Rio de Janeiro: Garamond; Fundação Biblioteca Nacional, 2009. p. 205-210.

SANSEVERINO, Antônio Marcos. A urgência da ficção, a impureza do minuto: notas de leitura sobre *Essa gente*, de Chico Buarque. *In*: GOMES, Gínia Maria (org.). *Mobilidade e resistência na literatura brasileira contemporânea*. Porto Alegre: Polifonia, 2020. p. 259-286.

SANTIAGO, Silviano. Apesar de dependente, universal. *In*: SANTIAGO, Silviano. *Vale quanto pesa: ensaios sobre questões político-culturais*. Rio de Janeiro: Paz e Terra, 1982. p. 13-24.

SANTIAGO, Silviano. A realização do desejo. *In*: VEIGA, José J. *Os cavalinhos de Platiplanto*. São Paulo: Companhia das Letras, 2015. Versão Kindle.

SCHOLLHAMMER, Karl Erik. Os cenários urbanos da violência na literatura brasileira. *In*: PEREIRA, Carlos Alberto Messeder *et al.* (org.). *Linguagens da violência*. Rio de Janeiro: Rocco, 2000. p. 236-259.

SCHOLLHAMMER, Karl Erik. Breve mapeamento das relações entre violência e cultura no Brasil contemporâneo. *Estudos de Literatura Brasileira Contemporânea*, Brasília, n. 29, p. 27-53, 2007. Disponível em:< <https://periodicos.unb.br/index.php/estudos/article/view/9116>>. Acesso em: 28 abr. 2021.

SCHOLLHAMMER, Karl Erik. *Ficção brasileira contemporânea*. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 2009.

SCHWARZ, Roberto. Pressupostos, salvo engano, de “Dialética da malandragem”. In: SCHWARZ, Roberto. *Que horas são?: ensaios*. São Paulo: Companhia das Letras, 1987. p. 129-156.

SCHWARZ, Roberto. Um romance de Chico Buarque. In: SCHWARZ, Roberto. *Seqüências brasileiras: ensaios*. São Paulo: Companhia das Letras, 1999. p. 178-181.

SCHWARZ, Roberto. As idéias fora do lugar. In: SCHWARZ, Roberto. *Ao vencedor as batatas: forma literária e processo social nos inícios do romance brasileiro*. 5. ed. São Paulo: Duas Cidades; Editora 34, 2000. p. 9-31.

SCHWARZ, Roberto. *Duas meninas*. 2. ed. São Paulo: Companhia das Letras, 2006.

SCHWARZ, Roberto. *Um mestre na periferia do capitalismo: Machado de Assis*. 2. ed. São Paulo: Duas Cidades; Editora 34, 2012.

SCLIAR, Moacyr. *Saturno nos trópicos: a melancolia européia chega ao Brasil*. São Paulo: Companhia das Letras, 2003.

SELIGMANN-SILVA, Márcio. A história como trauma. In: NESTROVSKI, Arthur; SELIGMANN-SILVA, Márcio (org.). *Catástrofe e representação: ensaios*. São Paulo: Escuta, 2000. p. 73-98.

SELIGMANN-SILVA, Márcio. O testemunho: entre a ficção e o “real”. In: SELIGMANN-SILVA, Márcio (org.). *História, memória, literatura: o testemunho na Era das Catástrofes*. Campinas: Editora da Unicamp, 2003. p. 375-390.

SELIGMANN-SILVA, Márcio. Walter Benjamin: o estado de exceção entre o político e o estético. *Outra travessia*, Florianópolis, n. 5, p. 25-38, 2005. Disponível em:< <https://periodicos.ufsc.br/index.php/Outra/article/view/12579>>. Acesso em: 28 jan. 2021.

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. Disponível em:< https://www.scielo.br/scielo.php?script=sci_arttext&pid=S0103-56652008000100005&lng=pt&tlng=pt>. Acesso em: 23 abr. 2021.

SELIGMANN-SILVA, Márcio. A cultura ou a sublime guerra entre amor e morte. *In: FREUD, Sigmund. O mal-estar na cultura*. Tradução de Renato Zwick. Porto Alegre: L&PM, 2010. p. 21-38.

SILVA, Fernando de Barros e. *Chico Buarque*. São Paulo: Publifolha, 2004.

SONTAG, Susan. Contra a interpretação. *In: SONTAG, Susan. Contra a interpretação e outros ensaios*. Tradução de Denise Bottmann. São Paulo: Companhia das Letras, 2020. p. 15-29.

SPIEGELMAN, Art. *Maus: a história de um sobrevivente*. Tradução de Antonio de Macedo Soares. São Paulo: Companhia das Letras, 2009.

SÜSSEKIND, Flora. Desterritorialização e forma literária. Literatura brasileira contemporânea e a experiência urbana. *Literatura e Sociedade*, São Paulo, v. 10, n. 8, p. 60-81, 2005. Disponível em:< <https://www.revistas.usp.br/ls/article/view/19619>>. Acesso em: 25 abr. 2021.

TODOROV, Tzvetan. *As estruturas narrativas*. Tradução de Leyla Perrone-Moisés. São Paulo: Perspectiva, 2013.

VEIGA, José J. Os cavaleiros de Platiplanto. *In: VEIGA, José J. Os cavaleiros de Platiplanto*. São Paulo: Companhia das Letras, 2015. Versão Kindle.

VIEIRA JUNIOR, Itamar. *Torto arado*. São Paulo: Todavia, 2019. Versão Kindle.

WERNECK, Humberto. Agora eu era o herói. *In: HOLLANDA, Chico Buarque de. Tantas palavras*. São Paulo: Companhia das Letras, 2006. p. 9-40.

WERNECK, Humberto. No tempo da delicadeza. *In: HOLLANDA, Chico Buarque de. Tantas palavras*. São Paulo: Companhia das Letras, 2006. p. 120-131.

ZAPPA, Regina. *Chico Buarque: para todos*. Rio de Janeiro: Ímã Editorial, 2016. Versão Kindle.

ZELIG. Direção: Woody Allen. Estados Unidos: Orion, 1983. 1 filme (79min), P&B.