



# UMA LEITURA DE CHICO BUARQUE: A REPRESENTAÇÃO HETERODISCURSIVA DO BRASIL EM *MEU GURI* (1981) E *ESSA GENTE* (2019)

A STUDY ON CHICO BUARQUE: BRAZIL'S HETERODISCURSIVE REPRESENTATION IN *MEU GURI* (1981) AND *ESSA GENTE* (2019)

Filipe de Freitas Gonçalves\*

\* [filipe.goncalves@cscjbh.com.br](mailto:filipe.goncalves@cscjbh.com.br)

Graduado em Letras (Bacharelado em Língua Portuguesa, com ênfase em Estudos Literários (2017) e Licenciatura (2018)) na Faculdade de Letras da Universidade Federal de Minas Gerais (UFMG). Faz Mestrado em Literatura na Universidade Federal de Minas Gerais (UFMG) na Área de Literatura Brasileira. Seu interesse de pesquisa está voltado à história da literatura brasileira, teoria da literatura (gêneros literários, romance), a relação entre a história literária e questões sociais no Brasil.

**RESUMO:** A partir da hipótese desenvolvida por Bakhtin, em sua Teoria do Romance, sobre o caráter heterodiscursivo do gênero romanesco, este artigo procura analisar o mais recente romance de Chico Buarque, *Essa Gente* (2019), e a canção *Meu Guri* (1981), do mesmo autor, no sentido de destrinchar, de um lado, o caráter romanesco da canção buarqueana e, por outro, a forma de construção do romance em questão. As análises vão na direção de perceber como o Chico letrista já exercitava formas de expressão discursiva típicas do romance e como essas formas se manifestam plenamente e mais complexificadas quando ele se dedica à prosa romanesca. Além disso, as duas análises lidam com os problemas sociais de que o autor trata nas duas obras em questão.

**PALAVRAS-CHAVE:** Chico Buarque; teoria do romance; Bakhtin.

**ABSTRACT:** From the hypothesis developed by Mikhail Bakhtin in his Theory Of the Novel on the heterodiscursive character of the novel, this paper aims to analyse the most recent novel written by Chico Buarque, *Essa Gente* (2019), and the song *Meu Guri* (1981), by the same author, trying to, on one hand, untangle the romanesque character of Buarque's song, and, on the other hand, the novel's forms of construction. The analyses go in the direction of realizing how the songwriter already exercised the most typical ways of discursive novel expression and how these ways are present, fully and complexified in his prose writings. Beyond that, the two analyses deal with the social issues the author tackles in the two works we work on.

**KEYWORDS:** Chico Buarque, theory of the novel, Bakhtin.

1. Sobre isso, a afirmação de Lukács sobre o lugar da experiência histórica na criação, na representação e na recepção parece-nos exemplar: “Somente o idealismo subjetivo da época burguesa mistificou, das mais variadas maneiras, o substrato social da criação estética e de sua eficácia. O conteúdo da obra, e conseqüentemente o conteúdo de sua eficácia, é a *experiência que o indivíduo faz de si mesmo na ampla riqueza de sua vida na sociedade* e — através da mediação dos traços essencialmente novos das relações humanas assim reveladas — da sua existência como parte e momento do desenvolvimento da humanidade, como seu compêndio concentrado” (LUKÁCS, 1970, p. 270, grifo nosso).

2. Ian Watt, em seu já clássico *A ascensão do romance*, relaciona o gênero com o surgimento de uma maneira de representar em conexão com as tendências modernas em filosofia e também com as transformações sociais que ensejam o surgimento do público leitor do novo gênero, criando-lhe mercado e também a figura do romancista como criador específico. Diz o autor: “[...] o gênero surgiu na era moderna, cuja orientação intelectual geral se afastou decisivamente de sua herança clássica e medieval [...]” (WATT, 2010, p. 12). Não custa lembrar que o que aqui estamos chamando de *romance* é sua manifestação tipicamente moderna, marcada pela vida burguesa do século XVIII, XIX e XX. Não pretendemos nos referir em nenhum momento ao *romance da Antiguidade*, cujas legalidades com certeza são outras e cuja descrição não está no escopo deste trabalho.

I  
Se é a natureza do estético a reflexão sobre a realidade histórica<sup>1</sup>, essa reflexão se dá não apenas por meio de seus mecanismos particulares, como também de acordo com o gênero artístico por meio do qual se realiza. Assim, se pintura, música e literatura, por exemplo, refletem sobre o real histórico de que surgem, cada modalidade específica o faz a partir de um determinado tipo de abordagem desse real. Ainda, dentro de cada uma dessas modalidades, os gêneros específicos de criação (pintura histórica, retrato, sinfonia, canção, romance, poema etc.) engendram mecanismos específicos de apreensão dessa realidade. Compreender os mecanismos por meio dos quais os gêneros específicos realizam esse processo é essencial para uma compreensão das obras específicas e também de seu sequenciamento histórico.

No caso em que vamos nos debruçar nesse artigo, o *romance*, estamos diante, poderíamos dizer, da maneira paradigmática da literatura moderna de pensar e compreender esse real<sup>2</sup>. Olhando para a realidade, o romancista se coloca a tarefa não apenas de representá-la, criando e recriando seus mecanismos de operação<sup>3</sup>, como precisa também se colocar o problema da apreensão da realidade por meio de suas manifestações linguísticas. A realidade se apresenta ao romancista não apenas por

meio de histórias e pessoas específicas, mas também por meio das formas pelas quais essas histórias e pessoas criam e recriam a linguagem<sup>4</sup>. A realidade social aparece, portanto, mediada pelas criações verbais que produz e reproduz.

Quando aqui nos referimos às manifestações linguísticas que aparecem relacionadas no romance, não nos referimos à concepção mais rasteira de intertextualidade: o romance não se configura como objeto de montagem de vários textos que vieram antes dele no sentido de sua tradição literária (embora também dela), ele se apresenta como “um todo verbalizado”, “um fenômeno pluriestilístico, heterodiscursivo, heterovocal. Nele, o pesquisador esbarra em várias unidades estilísticas heterogêneas, às vezes jacentes em diferentes planos de linguagem e subordinadas às leis da estilística” (BAKHTIN, 2015, p. 27). Esse heterodiscurso que lateja no romance é o conjunto dos discursos sociais produzidos pela sociedade<sup>5</sup> em que ele se insere e que ele representa, colocando em conflito. Nessa concepção, importa também que não se compreenda a língua e a linguagem como elementos de abstração formal:

Não tomamos a língua como um sistema de categorias gramaticais abstratas; tomamos a língua ideologicamente

3. Tais mecanismos recebem, por exemplo, em Antonio Candido o tratamento que ele chama de *redução estrutural*: “[...] o processo por cujo intermédio a realidade do mundo e do ser se torna, na narrativa ficcional, componente de uma estrutura literária, permitindo que esta seja estudada em si mesma, como algo autônomo” (CANDIDO, 1993, p. 9). O que estamos a propor aqui não é muito distante do que propõe o professor em sua abordagem já clássica, mas opera por mecanismos distintos: aqui se pretende chamar atenção para o corpo linguístico e discursivo do romance como o conceito de Candido não chama, embora entreveja e não negue.

4. Diz Bakhtin (2015, p.128-29, grifos do autor): “O que caracteriza o gênero romanesco não é a representação do homem em si, mas exatamente a *representação da linguagem*. Contudo, para se tornar imagem ficcional, a linguagem deve converter-se em discurso em lábios falantes, combinando-se com a imagem do falante que representa um universo social ou um pequeno universo *in statu nascendi* ou, ao contrário, em estado moribundo. Se o objeto específico do gênero romanesco é o falante e sua palavra [...], o problema central da estilística romanesca pode ser formulado como o *problema da representação literária da linguagem, o problema da imagem da linguagem*”.

5. E apenas assim, como discursos produzidos socialmente, a tradição literária precedente entra no romance como uma das muitas vozes que o compõe.

preenchida, a língua enquanto cosmovisão e até como uma opinião concreta que assegura um maximum de compreensão mútua em todos os campos da vida ideológica. [...] a língua é estratificada em camadas não só de dialetos no exato sentido do termo (segundo traços formalmente linguísticos, sobretudo fonéticos), mas também – o que é essencial para nós – em linguagens socioideológicas [...] (BAKHTIN, 2015, p. 40-41, grifo nosso).

Aparecendo no romance por meio da manipulação dos vários discursos sociais, a realidade social é o elemento fundamental da produção romanesca. Realidade e criação aparecem então misturados no corpo mesmo do texto.

Essa concepção do romance indica, para Bakhtin, a transição entre duas formas de concepção de mundo que se cristalizam em maneiras específicas de constituição literária (que se realizam individualmente em vários gêneros específicos):

O romance é uma expressão da consciência linguística galileiana que rejeitou o absolutismo de uma língua única e singular, isto é, rejeitou o reconhecimento de sua linguagem como o único centro verbossemântico do universo ideológico, e que apercebeu a multiplicidade de linguagens nacionais e, principalmente, sociais, igualmente capazes de serem “línguas da

verdade” assim como linguagens relativas, objetivas e limitadas dos grupos sociais, das profissões e do dia a dia (BAKHTIN, 2015, p. 167).

Ou seja, de um lado, formas de expressão que identificam um único centro verbossemântico e, de outro lado, formas de expressão que aceitam uma variedade grande de discursividades, inculcando na forma artística um relativismo característico de uma “consciência linguística galileiana”. Bakhtin está opondo formas de discursividade relacionadas ao campo religioso com aquelas relacionadas ao campo da modernidade secular e científica<sup>6</sup>. De um lado, gêneros em que uma voz única se manifesta e tudo que se diz precisa passar pelo seu crivo discursivo. De outro, o romance como gênero em que múltiplas manifestações discursivas se entrecrocaram. O teórico identifica a poesia exatamente com essa manifestação univocal do texto em oposição ao romance, que aparece, assim, como o gênero literário em que variados gêneros discursivos aparecem em diálogo<sup>7</sup>. Assim nosso teórico define o poeta, diferenciando-o do romancista no que há de mais essencial em sua construção discursiva:

O poeta é definido pela ideia de uma língua única e singular e de um enunciado monológico. Único e fechado. Essas ideias são imanentes àqueles gêneros poéticos com os quais ele opera.

6. A forma de apresentação dos gêneros feita por Bakhtin é feita levando aos extremos as características que o autor considera fundamentais de cada gênero. Nas realizações específicas dos gêneros, essas características podem assumir formas menos estanques e apresentar manifestações intermediárias entre um gênero e outro. O teórico estava consciente disso (BAKHTIN, 2015, p. 61).

7. Bakhtin (2016, p. 12) define os gêneros do discurso dizendo que “(...) cada campo de utilização da língua elabora seus tipos relativamente estáveis de enunciados, os quais denominamos *gêneros do discurso*”. São esses enunciados de tipos relativamente estáveis, que estão marcados em sua forma pelos campos de utilização da linguagem de que surgem, que serão colocados em diálogo no romance.

Com isto se definem os modos de orientação do poeta no real heterodcurso. O poeta deve entrar no pleno domínio uni-pessoal de sua linguagem, assumir igual responsabilidade por todos os seus elementos, subordiná-los a intenções próprias e somente suas, cada palavra deve exprimir direta e imediatamente a intenção do poeta; não deve haver nenhuma distância entre o poeta e sua palavra (BAKHTIN, 2015, p. 73).

Ora, o caso que vamos analisar nesse artigo, o trabalho artístico de Chico Buarque, só se pode entender, primeiro, por meio da forma como o autor coloca alguns problemas nacionais no marco do gênero romanesco; segundo, por meio da relação entre seu romance e sua música, ou seja, por meio da compreensão de como a forma lírica, em Chico Buarque, assume aspectos do romanesco. Assim, o que faremos aqui é perceber como no romance *Essa Gente* (2019) estão articuladas algumas questões nacionais por meio de determinado uso da linguagem que caracteriza o processo social representado (a sociedade brasileira contemporânea e diversas posições ideológicas produzidas e materializadas em sua forma discursiva). Além disso, gostaríamos de desenvolver a segunda hipótese: a relação entre sua letra de canção e seu possível aspecto romanesco. A letra de música será entendida aqui em sua vinculação com a poesia lírica, ou seja, tendencialmente, na posição oposta àquela do romance<sup>8</sup>. O que queremos demonstrar é

que, quando escreve letra de música, Chico já se comporta de alguma forma como romancista. Para demonstrá-lo, analisemos a letra de uma de suas músicas mais comoventes: *Meu Guri* (1981).

## II

Quando, seu moço, nasceu meu rebento  
 Não era o momento dele rebentar  
 Já foi nascendo com cara de fome  
 E eu não tinha nem nome pra lhe dar  
 Como fui levando, não sei lhe explicar  
 Fui assim levando — ele a me levar  
 E na sua meninice ele um dia me disse  
 Que chegava lá  
 Olha aí, olha aí  
 Olha aí, ai o meu guri, olha aí  
 Olha aí, é o meu guri  
 E ele chega  
 Chega suado e veloz do batente  
 E traz sempre um presente pra me encabular  
 Tanta corrente de ouro, seu moço  
 Que haja pescoço pra enfiar  
 Me trouxe uma bolsa já com tudo dentro  
 Chave, caderneta, terço e patuá  
 Um lenço e uma penca de documentos

8. Ainda no sentido do que estamos elaborando, Adorno (2003, p. 65) chama atenção para o aspecto da lírica de não reconhecimento do poder da socialização, ou seja, para o fato de que a poesia lírica pretende não manifestar aspectos das relações entre os homens, mas sim o universo interior de um eu-lírico específico. Apesar disso, ela ainda pode, mesmo na manifestação dessa individualidade, revelar determinações sociais. O que faremos, usando uma chave de leitura diferente (mas não de todo contraditória com a de Adorno) é pensar exatamente como pode acontecer de, no caso da poesia lírica, entrar em sua forma de construção elementos do que Bakhtin está chamando de romance e que Adorno está chamando, no trecho a que nos referimos, de sociabilidade.

Pra finalmente eu me identificar, olha aí  
 Olha aí, ai o meu guri, olha aí  
 Olha aí, é o meu guri  
 E ele chega  
 Chega no morro com o carregamento  
 Pulseira, cimento, relógio, pneu, gravador  
 Rezo até ele chegar cá no alto  
 Essa onda de assaltos tá um horror  
 Eu consolo ele, ele me consola  
 Boto ele no colo pra ele me ninar  
 De repente acordo, olho pro lado  
 E o danado já foi trabalhar, olha aí  
 Olha aí, ai o meu guri, olha aí  
 Olha aí, é o meu guri  
 E ele chega  
 Chega estampado, manchete, retrato  
 Com venda nos olhos, legenda e as iniciais  
 Eu não entendo essa gente, seu moço  
 Fazendo alvoroço demais  
 O guri no mato, acho que tá rindo  
 Acho que tá lindo de papo pro ar  
 Desde o começo, eu não disse, seu moço  
 Ele disse que chegava lá  
 Olha aí, olha aí  
 Olha aí, ai o meu guri, olha aí  
 Olha aí, é o meu guri (BUARQUE, 1981)

A canção representa uma espécie de caso típico da tragédia popular no Brasil: a mãe (provavelmente solteira, uma vez que a canção não faz referência ao pai<sup>9</sup>) que tem um filho em condições adversas e que o cria, mesmo sem saber como, orgulha-se do filho que, segundo ela, transforma-se numa espécie de modelo, um homem trabalhador que traz para a mãe a dignidade que sempre lhe foi negada (os documentos, por exemplo). A letra deixa entrever, no entanto, outro significado: o filho, na verdade, ao invés de um “trabalhador honesto”, transformou-se num ladrão, cuja natureza a mãe insiste em não ver, ficando apenas “encabulada” com a abundância de presentes que ele lhe leva.

Por cima desse trecho algo popular, Chico constrói uma espécie de textura verbal que significa e ressignifica expressões-chave na construção de sua narrativa musical. A primeira expressão e talvez mais importante é *chegar lá*. De tipo popular, ela enuncia uma espécie de desejo por alcançar um determinado objetivo, um sonho — que, na ordem da vida popular, significa a ascensão social. Nascido sem nome de uma mãe sem documentos, o guri (que também não recebe nome na canção) expressa um desejo, ainda na sua *meninice*, de sair daquela situação de marginalização social. E, de fato, os presentes que traz à mãe indicam que ele pretende fazer da ascensão social

9. Nossa hipótese de que o eu-lírico da canção seria uma mulher solteira, embora isso não seja afirmado na canção textualmente, baseia-se no fato de que essa é uma realidade típica no Brasil. Segundo dados do IPEA, “Ao longo dos últimos anos (1995-2009), a proporção de mulheres chefes de família aumentou mais de 10 pontos percentuais (p.p.). Esta proporção passou de 22,9%, em 1995, para 35,2% no ano de 2009. Isto significa que temos 21,7 milhões de famílias chefiadas por mulheres. Apesar de não se saber quais os critérios adotados pelas famílias para identificarem quem é o/a chefe, este aumento certamente indica mudanças no padrão de comportamento das famílias brasileiras [...] Para tentar compreender melhor o que significa o aumento da chefia por mulheres, é importante perceber em que tipos de famílias estas mulheres estão. No ano de 1995, 68,8% delas estavam em famílias monoparentais (mulher com filhos/as) e apenas 2,8% em famílias formadas por casais – seja com ou sem filhos/as. Já em 2009, 26,1% das mulheres chefes participavam de famílias formadas por casais, e 49,4%, de famílias monoparentais” (IPEA, 2011, p. 19). Essa é uma realidade histórica no Brasil (RIBEIRO, 2006, p. 220), e a canção, embora não o diga de forma explícita, por não fazer referência ao pai, no contexto em que está colocada na realidade brasileira, abre essa como uma forte possibilidade interpretativa.

por meio do acesso a bens de consumo esse seu vago *lá*. Mas não apenas pelos bens de consumo (correntes de ouro, chave, caderneta, patuá) essa ascensão se realiza: dá-se também por meio da cidadania que confere à mãe, o “documento para me identificar”. O “finalmente”, usado na canção, indica que essa identificação constitua um desejo antigo que se realiza. Sabendo que o guri manifesta, desde novo, o desejo de *chegar lá*, ou seja, de conquistar uma série de posições sociais que lhe estão fechadas na estrutura social brasileira, podemos inferir também que esse desejo de identificação da mãe é compartilhado por ele. Dentro do vago *lá* de sua expressão, está não apenas a cidadania material, como também a política e social. Aqui já temos um indício da inversão que se dará: o documento com nome de identificação não pertence à mãe, é nitidamente roubado, vem junto com uma bolsa “já com tudo dentro”. Ela assume, então, a identidade de um outro e não dela própria, tirando por meios não tradicionais desse outro a cidadania que lhe foi negada por sua condição social. Isso indica a precariedade da condição social em que está alçada: sua cidadania não está reconhecida socialmente.

Seguindo o caminho que a expressão *chegar lá* assume na canção, temos no final uma inversão de seu significado. Essa inversão transforma o significado da expressão

e lhe dá os limites que a realidade brasileira coloca à ascensão social dos marginalizados. Na última estrofe, a realidade muda: ao invés de voltar para casa cheio de presentes, o filho é preso e volta “com venda nos olhos, legenda e as iniciais”. Ele está fora do jogo de ascensão que começou. Aqui é sua queda. A cena final parece indicar que o guri morre em consequência de seus atos: ele está “no mato”, “de papo pro ar”. A forma de expressão da mãe não se altera, mas o conteúdo difere: “Desde o começo, seu moço, eu não disse? Ele disse que *chegava lá*”.<sup>10</sup> O *chegar lá*, agora, é o destino esperado desse personagem: prisão e provável morte. Se no começo o *lá* representava a ascensão social aberta pela juventude, a mudança dos destinos familiares e a conquista de alguma forma de cidadania, agora ele representa apenas sua queda como marginal e sua submissão às forças policiais do Estado. Esse é o *lá* que essa população marginalizada pode esperar. A falta de alteração na forma de se expressar da mãe do começo da canção para o final faz a queda ficar ainda mais agônica para o ouvinte, transforma-a em tragédia não exatamente mostrada, mas sentida. O *pathos* da canção depende em grande parte disso, a suposta inconsciência da mãe, como se a letra fosse na verdade sua expressão quando já vê o filho abatido e começa a produzir sentido sobre sua ascensão e sua queda. Aqui, a expressão que funciona como refrão, *olha aí*, já o indica.

10. Salles (2012, p. 37-38) percebe que há uma diferença entre o significado da expressão, mas lhe escapa que essa diferença encarna a tragédia da canção e que ela é determinada não pela visão da mãe e do filho, mas sim pela alteração temporal de sua expressão: antes de consumada a tragédia e depois de sua consumação.

Se no começo era para olharmos o *aí* da ascensão social do guri, agora temos que olhar seu corpo abatido e controlado pelo Estado<sup>11</sup>. Se no começo indica orgulho, nesse final indica lamento e sofrimento. Se tomarmos a gravação que Elza Soares fez da canção<sup>12</sup>, em sua interpretação podemos quase entreouvir o choro que se começa logo após o fim da canção, ainda misturado com a sensação de orgulho pela tentativa do filho.

Outra expressão chama atenção na composição: *essa onda de assalto tá um horror*. Ela indica exatamente a inconsciência da mãe quanto às ações do filho, que é o agente de assaltos. Indica também certa consciência popular de uma insegurança, gerada por um outro corte nas classes populares. A fala dessa mãe indica apreço de um determinado código de valores que impõe a honestidade e que reproduz elementos sociais que estão no campo dos interesses de uma determinada classe que tem acesso à cidadania e condições de vida mais confortáveis. A preocupação com a segurança é um elemento discursivo que está no campo das classes médias mais ou menos abastadas que nem se encontram protegidas pelo dinheiro nem totalmente desprotegidas pelas forças policiais. A frase na boca de uma mulher que não teve acesso a praticamente nenhum tipo de garantia cidadã evoca a intromissão, na consciência popular, de um elemento discursivo das

consciências de classe média. Depois, na estrofe seguinte, ela diz que não entende *essa gente fazendo alvoroço demais*. Ora, a gente que faz alvoroço diante da prisão de um jovem periférico é exatamente a gente em cujo interesse esse tipo de discursividade (que ela mesma, na estrofe anterior, havia proferido) é socialmente engendrada, uma vez que o controle das classes populares se dá para salvaguardar os interesses materiais imediatos das classes mais abastadas<sup>13</sup>. Não impede, no entanto, (muito pelo contrário, isso enriqueceria as camadas de superposição de sentidos da canção) que pessoas das próprias classes populares estivessem também no conjunto das que *fazem alvoroço demais*, uma vez que a lógica social de circulação dos discursos e das consciências não segue uma linha reta em relação aos interesses materiais das classes, ou seja, uma vez que consciência de classe não é um dado imediato. A canção cria, assim, no campo das expressões que usa, um jogo complexo de superposições entre posições sociais discursivas distintas, confrontando-as e criando significados novos para contextos sociais diferentes.

A forma como se constrói a tragédia popular nessa canção é baseada no uso de expressões que vão ganhando sentidos diferentes à medida em que se alteram os contextos sociais evocados. O que chama atenção aqui é a presença de vozes sociais distintas que vão se

11. Salles (2012, p. 36) nos diz sobre esse refrão: “[...] a exclamação enfática no final do refrão é automaticamente recuperada pela representação social na qual esse tipo de declaração se instala: é a fala de pais orgulhosos com os feitos do filho, sendo que aqui o tom emotivo ganha contornos ainda mais fortes, por tratar-se da fala da mãe (a caricatura da “mãe coruja”), que se realiza na realização do filho”. O que escapa à autora é exatamente a alteração produzida no final da canção.

12. Primeira faixa do álbum “Beba-me: ao vivo” (SOARES, 2007).

13. Pensamos aqui o Estado (e as forças policiais representadas na canção) como o “comitê para gerir os negócios comuns de toda a classe burguesa” (MARX, ENGELS, 2010, p. 42), na expressão clássica de Marx e Engels, funcionando, portanto, como instrumento de coerção de classe na luta cotidiana pela defesa dos interesses do mundo burguês. Isso sob o ponto de vista dos interesses materiais; sob o ponto de vista das dinâmicas culturais e ideológicas, a canção é prova de que os problemas se desenrolam de forma mais complexa e menos diretas (mas ainda dialeticamente implicadas com a materialidade), e os interesses de classe se sobrepõem e se interseccionam nos mais variados sentidos.

entrelaçando para construir o sentido. O *chegar lá* do começo da canção é de um tipo de classe popular ansiosa por ascensão social, enquanto o uso final nos remete a uma experiência social de resignação diante da impossibilidade. A indignação com a onda de assaltos, típica de classes médias que entram nas consciências populares (principalmente por trabalho dos meios de comunicação), aparece ressignificada ao longo de toda a música, transformando-se numa espécie de consciência, na última estrofe, do conteúdo propriamente de classe da expressão. Chico constrói personagens que estão socialmente construídos a partir de suas manifestações discursivas que se embatem na letra da música, colocando, para dentro da representação estética, a realidade social brasileira da exclusão e da marginalização.

Essa forma de construção que, como apontamos, é típica do *romance*, está presente na canção de Chico não só nesse momento. Pensamos, aqui, em canções como *Meu Caro Amigo* (1976) ou *O Que Será (À flor da Pele)* (1976), em que expressões populares são usadas para construir novas formas de significação no contexto político da ditadura. Ou ainda, em canções mais recentes, como *Tipo um Baião* (2011), baseada na incompreensão de comunicação entre gerações, ou, na canção que dá nome ao seu mais recente disco, *Caravanas* (2019), construída sobre expressões que

revelam os conflitos sociais contemporâneos. Não chegaríamos a dizer que esse tipo de mecanismo é a forma mais comum de construção do cancionário buarqueano, uma vez que isso implicaria a necessidade de uma análise mais exaustiva de seu trabalho; no entanto, parece-nos evidente que esse é um dos elementos constitutivos, nos mais variados graus e especificidades, de seu trabalho artístico. É claro que não estamos aqui dizendo que a canção se identifica com o romance: pelo contrário, estamos ainda diante da canção, com todas suas particularidades, e o efeito da canção que analisamos, que está vinculado à construção de sua letra, está também totalmente relacionado à potência que a expressão melódica lhe confere. Mas, dentro desse gênero, Chico distende as formas mais tradicionais de expressão lírica e vai colocando elementos de um tipo de compreensão do real que indicam já a forma romanesca de construção da miniatura do mundo.

### III

Em seu último romance publicado até agora, *Essa Gente* (2019), o romancista constrói um trecho todo diferente do da canção: um escritor decadente, recém-divorciado de sua segunda esposa, com dificuldades financeiras, caminha pela cidade do Rio reencontrando suas duas ex-esposas, e procurando alguma forma de sair de sua condição econômica precária. Nesse trecho, reaproxima-se



do filho, percorre tanto a alta sociedade carioca quanto a favela do Vidigal, vê seu primeiro sucesso (*O Eunuco do Paço Real*) reencontrar público devido à nova voga monarquista, tenta envolver-se com a mulher de Agenor, mulato que mora na favela e que o salva de um afogamento no começo do romance, e volta a conseguir escrever. O romance termina com sua morte algo misteriosa.

O romance mostra habilidade ao representar a sociedade carioca (e brasileira) por meio de algumas de suas mais variadas manifestações linguísticas. Não escrito apenas na perspectiva do personagem principal, mas dando vozes a diversos personagens e seus pontos de vista, Chico consegue fazer uma representação magistral da sociedade brasileira contemporânea, indo muito além das discussões meramente metaliterárias. É claro que uma visão que pretenda uma leitura mais totalizadora do romance teria de implicar seu aspecto metalinguístico na interpretação e na forma de representar o Brasil. Tentaremos, ao final, indicar uma possibilidade de leitura nesse sentido, mas o que nos interessa mostrar aqui, primeiro, é simplesmente *a forma por meio da qual a representação dos dilemas sociais acontece por meio da parodização, no romance, das expressões discursivas que variados extratos sociais produzem para emitir seu ponto de vista.*

Logo na primeira página, já se pode verificar uma determinada tendência que se afirmará ao longo do texto: as expressões, majoritariamente em inglês, que se referem ao novo vocabulário neoliberal: “advances” (p. 5), “royalties” (p. 5), “publisher” (p. 9), “empreendedor” (p. 44), “pastor-manager” (p. 51), “loser” (p. 79), “copyrights” (p. 116). Em situação financeira duvidosa, o autor pede ao seu editor adiantamentos de seus direitos autorais nos dois primeiros casos; no segundo, Rosane (sua segunda esposa) caracteriza o novo namorado (ricaço que mora numa mansão no Cosme Velho) de “empreendedor”, e “loser” é como ela caracteriza o próprio escritor; o “pastor-manager” agencia um castrati. O uso apenas das palavras não indicaria muito se ele não viesse marcado por toda a carga de significação social que tem no Brasil contemporâneo; simbolizam mesmo tomada de posição, um discurso social estabelecido no campo do pensamento neoliberal e gerencial.

Talvez o caso mais característico esteja em sua segunda ex-esposa, Rosane. Vejamos dois trechos:

A semana inteira eu estou cheia de compromissos. Sociais, profissionais, uma coisa puxa a outra. No outro domingo? Eu acho que pode ser. Espera aí, dia 31 eu tenho jantar no Palácio Guanabara. Canalha, por que? Agora para você é todo mundo

fascista. Você conhece ele? Pois é super boa gente. Eu fui sondada para renovar o mobiliário do palácio, só para você saber. Seu idiota, o Napoleão não tem nada a ver com isso. Você continua o mesmo, só quer me jogar para baixo. Você é um fracassado, Duarte. Um loser, é isso que você é. (BUARQUE, 2019, p. 79, grifo nosso)

Tem séculos que você não publica porra nenhuma. Romance novo? Pode publicar, quem é que ainda quer saber de livro cheio de sacanagem e gente miserável? Alpinista social, eu? Eu tenho berço, seu merda, você sabe que meus pais eram diplomatas. O Napoleão é um puta empreendedor, se você quer saber. Ciúme de quê, ele nem sabe quem é você (BUARQUE, 2019, p. 44, grifo nosso).

Nos dois casos, estamos diante de um tipo de discurso que entende o sucesso profissional como marca qualitativa da pessoa, fazendo de tal sucesso uma espécie de objetivo, de destino pessoal. É nítido como os termos que destacamos têm um papel essencial na construção dessa mentalidade e como nos remete a todo o discurso social neoliberal tão em voga no país. Nas respostas que se entreveem de Duarte nessa suposta conversa telefônica, temos também a presença, pelo uso do termo *fascista*, de outra posição sócio-discursiva do Brasil contemporâneo: contra os governos alinhados à campanha

de Jair Bolsonaro, eleitos em 2018, entre os quais o do governador do Rio, Wilson Witzel. Rosane desqualifica o adjetivo usado por seu interlocutor dizendo de sua experiência pessoal com o novo governador. Tudo isso num trecho marcado por forte violência por parte da mulher, identificada com o grupo dos fascistas e dos poderosos ao longo de todo o romance, o que dá o tom exato da representação. Chico relaciona, por meio dessa violência (que será depois mais uma vez representada de forma cabal na cena do linchamento injustificado do índio mendigo que está parado na parede de um prédio (BUARQUE, 2019, p.47)), o discurso neoliberal vigente com a estrutura social brasileira, marcada exatamente por um caráter violento. Não se trata apenas de colocar no papel a forma de expressar, mas de matizá-la de violência: no caso específico, contra o escritor fracassado; no caso geral, contra as classes populares.

Sua representação não se restringe às classes abastadas. Pelo contrário, da mesma forma como dá voz ao discurso neoliberal, dá voz também a tendências populares:

- A crente roda pela casa cantando salmos ou declamando os provérbios, e não tranco a porta do quarto porque me confiscaram a chave. Entra sem bater interrompendo meu trabalho só para me perguntar se estou em paz e se eu protestar fala

cruz-credo. Numa cena crucial do Otelo ela me perguntou se eu conhecia a Epístola aos Romanos do apóstolo Paulo, e pôs-se a ler aquilo sem mais nem menos. Volto em vinte minutos para me contar dos dois marmanjos que vinham no trem de mãos dadas e foram expulsos do vagão a ponta-pés. Leu o versículo de São Paulo que condena os sodomitas, falou das mulheres devassas que pecam contra a natureza, e chegou a hora em que perdi as estribeiras: bati com a cabeça na parede até ela se calar. Já falei com Kovalevski para dispensar essa doida e selecionar melhor suas funcionárias. Não adianta me mandar de novo a Dandara do turno de ontem, que fuçava minhas calcinhas, nem a Marinalva de anteontem que tinha bafó de pinga. A continuar desse jeito prefiro demitir o próprio Kovalevski.

- Já compreendi que ela não quer ouvir a palavra do Senhor e não foi por mal que insisti nas escrituras. Só acho ruim ela falar que a diária escorchante que me paga não é pelos serviços de uma pastora. Depois joga na cara que sou uma simples auxiliar de enfermagem, e não enfermeira para usar uniforme branco. Se entro no quarto dela é porque o doutor me instruiu a vigiar a pobre coitada de vinte em vinte minutos. Ministro na hora certa os remédios prescritos, mesmo tendo certeza que é na fé em Cristo e não na medicina que se encontra a cura para as doenças da alma. Acredito no que pregam os Evangelhos, e não é por ser mestra e doutora que ela tem o direito de mangar da

minha ignorância. Para seu governo, eu tenho algum estudo e também sei quem é o Shakespeare que ela tanto lê no quarto. Não li, ma sei que ele escreveu um monte de tragédias além de Romeu e Julieta, e se fosse rica eu ia ler esses todos em inglês. Acontece que eu moro no subúrbio, e de casa para o trabalho gasto três horas com trem, metrô e ônibus. Com sorte consigo um assento livre, e o que é que faz o trabalhador um tempão sentado, fora ver indecência na internet? A gente lê a Bíblia, que consegue quase de graça em qualquer Igreja, onde o pastor nos esclarece a linguagem cifrada dos profetas. Agora vi que a madame está traduzindo a peça Otelo para o português, muito que bom. Ela podia distribuir na estação para ver todo mundo lendo o Shakespeare no trem (BUARQUE, 2019, p. 110-12, grifo nosso).

O trecho é magistral. O autor coloca, lado a lado, duas perspectivas distintas sobre a sociedade brasileira, que estão fundamentadas em experiências sociais distintas: primeiro, a fala da primeira mulher de Duarte, Maria Clara, que, depois de um surto devido ao uso excessivo de remédios, precisa de cuidados diários em casa. Sua reclamação da enfermeira gira em torno basicamente da religião evangélica e de seu hábito evangelizador, ou seja, ela interfere na vida da tradutora tentando pregar-lhe a *palavra de Deus*. Aparecem em seu discurso formas linguísticas que ela parodia da fala original da empregada,

como o uso da expressão *apóstolo Paulo*, que contrasta com o *São Paulo* mais na frente. A versão sem a referência à sua canonização católica marca nitidamente o pertencimento às denominações evangélicas, que manifestam horror à idolatria católica dos santos. Além disso, o uso do substantivo *marmanjos* para se referir a dois homens publicamente envolvidos em caso amoroso remete também a esse universo popular de condenação à homossexualidade. O primeiro parágrafo em si já seria esplendoroso por evidenciar a distância de concepções entre as classes populares e as classes médias abastadas, a violência que o contato com o pobre gera nas classes abastadas que, no fim, fazem de tudo para se livrar da sua companhia. Mas, no segundo parágrafo, a emenda sai melhor que o soneto: ao invés de apenas dar voz a Maria Clara, Chico opta por colocar, logo abaixo, a visão da empregada, que pondera o ódio de classe e justifica sua atitude de intromissão como exigência do tratamento médico e sua pregação como elemento constitutivo de sua fé. Contrasta com a suposta falta de respeito apresentada na primeira fala pelo texto bíblico a segunda fala, em que o texto é tratado com circunspeção. O uso da palavra *escritura* para se referir ao texto bíblico como sagrado a remete para esse respeito, e ainda o uso de *Senhor e Evangelho* na maiúscula mostra claramente como contrasta essa visão com a primeira, pouco receptiva ao

cristianismo popular e suas mentalidades. Não se trata, obviamente, apenas do conteúdo das falas, mas também da forma como elas acontecem. O argumento de Maria Clara, que se vincula ao preconceito contra a homossexualidade, típico das classes populares evangélicas, não vem em sua fala apenas como uma condenação do preconceito, ou como alguma forma de tentar mudar a forma como sua enfermeira pensa: trata-se apenas da manifestação da violência. Sua frase final, a ameaça da demissão, marca nitidamente sua posição de classe numa relação em que o dinheiro determina as posições ocupadas por cada um. Além disso, ela reproduz, em relação às outras enfermeiras, estereótipos: a emprega que fuça nas *calcinhas* da patroa e a alcoólatra. O que move sua fala não é uma posição de esclarecimento em oposição à obscuridade das mentalidades populares, mas sim a forma como a violência de classe se traveste por meio desse tipo de discurso. A fala da empregada, por outro lado, é marcada por outra dicção social: a justificativa. Sua fala, ao contrário da de sua patroa, é marcada pela explicação e pelos termos que indicam o respeito pelo texto bíblico. No lugar do desequilíbrio e da paródia, da ironia sarcástica usada por Maria Clara em sua fala, temos uma fala que procura contrapor aos argumentos usados pela patroa argumentos que justifiquem a sua posição e suas ações. Em sua fala vemos mais uma manifestação da

violência do tratamento de Maria Clara: o rebaixamento de sua qualificação profissional. A essa violência a enfermeira responde que estava cumprindo ordens médicas quando executava as ações que incomodavam à patroa.

No fim, o elemento material da diferença é evidenciado: a fé popular evangélica está, no fim, baseada nas condições materiais das classes populares, que só têm acesso real ao texto bíblico devido a seu acesso material gratuito e ao acesso interpretativo que os pastores oferecem. A alfinetada final é contra as classes abastadas progressistas, bem diferentes daquelas que estão representadas no caso do discurso neoliberal. Maria Clara é mulher culta, instruída, não se mistura no romance com a segunda esposa do autor, muito mais rasteira política e intelectualmente, e o texto deixa entrever que ela poderia ter chegado a envolver-se amorosamente num caso lésbico com a próxima enfermeira, uma comunista com quem se muda para Portugal e com quem defende o filho contra um caso de *bullying* nas escolas, caso que teria acontecido exatamente pelo garoto ter pais “comunistas”. Mesmo sendo personagem progressista, representando outro tipo de mentalidade social, Maria Clara também aparece marcada por seu elemento de classe. Essa marca, como vimos, está posta no discurso que emite, na pouca vontade que demonstra em relação à primeira enfermeira. O tapa de

luva de pelica que a frase final da enfermeira lhe dá é uma cobrança sobre sua insatisfação com a deseducação, um tiro certo em seu imobilismo (apesar de toda postura progressista) marcado por sua posição de classe.

Pensemos outra forma de articulação de discursos sociais no romance: várias vezes, enquanto está em apuros financeiros, o autor é citado em cartas enviadas por uma das condôminas do prédio em que vive no sentido de reclamar de seus hábitos. As reclamações, vindas de uma juíza federal, têm nítidas marcas de um determinado tipo de moralismo baseado em aparências, que, embora não esteja travestido da religiosidade popular, muito se aproxima dela:

Além de esse cidadão fazer subir comidas e bebidas a altas horas da noite, tenho ouvido relatos de um intenso movimento de mulheres no seu apartamento. Já duas ou três vezes, da minha janela, tive eu mesma o desprazer de ver certas prostitutas - perdão, a palavra é esta, pois nem sequer poderiam ser classificadas como garotas de programa, escorts ou demais eufemismos - prostitutas saltando de um Uber para subir ao sétimo andar. São mesmo profissionais do mais baixo estrato, e não o digo por suas fisionomias, pois sou juíza federal e não tenho preconceito de cor, mas pela manifesta falta de compostura com que se vestem e falam palavrões aos berros ao celular.

Não duvido que em breve tenhamos orgias no 702, entrando pela madrugada, assustando as crianças, perturbando nosso sono e ecoando na rua, com óbvios prejuízos à reputação do Edifício Saint Eugene (BUARQUE, 2019, p. 19, grifo nosso).

A mentalidade conservadora e moralista que se deixa entrever no argumento da juíza revela seu caráter de classe no trecho que grifamos, uma vez que a palavra que usa se aplica àquelas mulheres em específico, que, segundo ela, não se enquadram por sua cor, mas pelos palavrões que falam, ou seja, pela marca social presente em seu discurso. Além disso, o comentário deixa entrever que são mulheres negras, contra as quais a juíza nega ter preconceitos, mas, ao mesmo tempo, ela o reafirma dando àquelas mulheres a classificação de prostitutas. Tal classificação não seria dada a outras em outro contexto, a depender do uso que fazem da língua. Sua negação do preconceito contra a fisionomia das prostitutas, ou seja, seu preconceito de cor, aparece, em verdade, como afirmação denegada, uma vez que ela sente a necessidade de justificar sua ausência de preconceito, e ainda de demarcar a fisionomia das mulheres que frequentam a casa de Duarte. Sua reclamação poderia muito bem ignorar a fisionomia, já que a justificativa supostamente real que ela está dando é a forma como elas se expressam, mas, exatamente porque é a cor um dos elementos

fundamentais, ela tem a necessidade de incluí-la em seu relato. Finaliza com a dupla de valores que fundamentam seu discurso: a defesa da infância e da reputação do prédio. Aqui temos outro tipo de mentalidade social, mais conservadora, bem diferente da de Maria Clara ou da de Rosane, para as quais o conservadorismo nos costumes é um absurdo em relação a seus estilos de vida. Mais à frente, mais uma vez, aparece a voz da juíza: “*Como juíza federal, também sei que o domicílio é inviolável, porém beirou o insulto a recusa daquele inquilino em abrir a porta para o bombeiro hidráulico por nós contratado há cerca de um mês.*” (BUARQUE, 2019, p. 92, grifo nosso). A construção linguística desse trecho se assemelha à anterior, embora com um tópico diferente. A juíza chama para si sua profissão para identificar-se com determinado progressismo (a inviolabilidade domiciliar e a ausência de preconceitos), mas, em seguida, no contexto de sua fala, nega a afirmação: discursivamente, o que ela gostaria era que o imóvel de sua inimizada (o protagonista) fosse invadido. A marca de classe, de moralismo pequeno-burguês, está explícita nesse tipo de formulação.

Das quatro formas discursivas que vimos até aqui, três delas pertencem a personagens que encarnam mentalidades diferentes, mas que estão marcadas pela mesma classe social. Prova disso é que convivem na mesma região da

cidade, socialmente longe e apartadas de favelas. Chico as coloca em contraposição com as vozes das classes populares, que estão presentes no livro em variados aspectos. Sua representação do Brasil contemporâneo passa, portanto, pela forma como esses discursos vão todos se constituindo e se confrontando ao longo do romance, produzindo uma espécie de polifonia de vozes que, no fundo, não se compreendem. As três mulheres cujas vozes analisamos aqui não se entendem: Rosane é pouco instruída para a voz de Maria Clara; as duas são muito liberais para a juíza; e, para Rosane, Maria Clara está no campo dos fracassados, como seu ex-marido. As três, embora no mesmo estrato social, embora compartilhando interesses de classe, pertencem a pontos de vista incommunicáveis. E os três são também incommunicáveis com o da primeira enfermeira, marcada por uma religiosidade e por uma falta de cultura insuportável para as outras três. Esse é o retrato feito por Chico de um país dividido, completamente polarizado, sem que se consiga estabelecer entre as partes qualquer forma de diálogo que não desambe para alguma forma de violência.

Por isso, em algum sentido, o romance assume essa forma fragmentada, mas que não se deixa fragmentar. O romance se constrói numa linearidade que se quebra em vários momentos, indo e vindo no tempo e em narrativas

que se dão em concomitância. Mas esses fragmentos, não se pode nunca esquecer, estão todos ajuntados, não apenas sob o prisma da representação do país, como também no aspecto narrativo, uma vez que todos se encontram na figura do seu protagonista pelo menos em algum momento do romance. Todas as vozes vão se inclinando para ele, passam por ele, que as modula e as comenta. Isso fica evidente quando se percebe que estamos lendo o livro que Duarte está escrevendo. Na entrada do dia 2 de setembro de 2019 lemos o seguinte: “O leitor que pagou por este livro tem o direito de me cobrar um relato dos meus encontros com a Rebekka ao longo do tempo em que nada registrei aqui” (BUARQUE, 2019, p. 172). Fica evidente que o material está sendo organizado por Duarte e, agora, lido por Rebekka. Na entrada do dia seguinte (BUARQUE, 2019, p. 175), o narrador aponta para um trecho que Rebekka estaria lendo e que faria parte do seu novo texto: trata-se exatamente da continuação do enredo do livro que estamos lendo, que, agora, se revela ser o livro que Duarte escreve. Esse procedimento se repete, chegando mesmo a figurar como trecho do livro fictício de Duarte um possível desenvolvimento da relação dele com Rebekka, que estaria lendo o material fantasiado sobre os dois (BUARQUE, 2019, p. 177). O fragmento sempre esbarra na figura do personagem

principal, que funciona como ponto de contato para todos, como ponto de fuga do romance como um todo.

#### IV

Há no romance dois momentos que merecem um comentário comparativo. O primeiro é o trecho dos castrati e o segundo a visão de Brasil que Rebekka representa. Vejamos cada um com calma:

Um jantar de gala no Palácio Guanabara celebrou o lançamento da campanha Brasil: O Futuro é Hoje. O governador do Rio de Janeiro, ministros de Estado, embaixadores de países amigos, herdeiros da Casa Imperial, autoridades militares e eclesiásticas, entre outras figuras insígnias da nossa sociedade, acomodaram-se em mesas espalhadas nos jardins do palácio, onde eram servidos por maitres e garçons em trajes de cavaleiros templários. 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 com a execução do Hino Nacional (BUARQUE, 2019, p. 85).

É nesse momento do romance, nessa cena cômica e trágica ao mesmo tempo, que o trecho dos castrati, que assombram desde o início do texto, se apresenta

em seu sentido social: a construção de uma imagem do Brasil de hoje. Os castrati são aliciados pelo maestro referido, em bairros periféricos, e propriamente castrados pelo *pastor-manager*, que os faz crer que são castrados pelos porcos. A castração física aparece como referência à castração das possibilidades humanas das classes populares, impedidas de viver seu potencial humano para servir de aberração ao deleite das classes abastadas. A desumanização das classes populares está evidente quando, logo no começo do romance, compara-se o menino castrado aos porcos (BUARQUE, 2019, p. 8). Esse mecanismo está cristalizado em projeto político por Chico na figura do jantar no palácio do governo em que as figuras de civilização (a canção angelical dos castrati) aparecem marcadas pelo seu preço humano e seu caráter retrógrado no país: os cavaleiros templários e o monarquismo em voga. O futuro, que pretensamente é hoje, aparece marcado pelas práticas mais bárbaras de castração, pelo regime político envelhecido da monarquia e pela presença cômica (não fosse trágica) dos garçons fantasiados de templários.

Essa visão do Brasil, corretamente marcada no trecho pelo preço que custa às classes populares, é a que se aproxima mais claramente de Rosane, mas que também está próxima de Maria Clara em sua repulsa à



enfermeira e da juíza, em seu moralismo envelhecido. É, portanto, uma visão de classe transformada em paródia, em ridículo (embora próxima o suficiente da realidade de hoje para ser verossímil e quase negar seu caráter parodístico).

Não se deve pensar que Chico não representa as classes populares de forma a perceber suas complexidades: a mãe de Evanildo Canindé, o primeiro que aparece como castrati no romance, não exatamente condena o que se deu com o filho; pelo contrário, orgulha-se da carreira do filho (“No seu livro o senhor pode escrever assim: música para o neguinho era igual que nem placenta” (BUARQUE, 2019, p. 143)). O pastor justifica o processo com um moralismo também típico das classes populares:

O pastor Dinamarco admite que seu antecessor na Igreja da Bem-Aventura pecou por cupidez, ao trocar seu pupilo por mão de obra mais barata, meninos sem igual talento para a sublime arte. Ainda assim é louvável seu esforço, em conjunto com o maestro Fiorentino e associações religiosas, por amansar e iniciar na música quantidade de jovens que, de outra maneira, estariam hoje na criminalidade ou em covas rasas (BUARQUE, 2019, p. 144-45).

O erro do antigo pastor, que castrou Evanildo Canindé, foi ter trocado o menino, mas o ato de castrar garotos para que eles não se entregassem ao crime e acabassem em covas rasas não é questionado. A intenção justifica o ato de barbárie. O potencial humano da reprodução está castrado em nome da ordem social. O hábito nos remete, na verdade, não ao futuro que o programa lançado no jantar no palácio parece referir, mas sim ao retrocesso, a velhas práticas de castigo físico, de castração das potencialidades humanas que o Brasil escravocrata nos evoca.

O caso da castração no leva a pensar num elemento social presente na forma como Chico nos está apresentando a sociedade brasileira: o que Abdias do Nascimento (2016, p. 115) chama de genocídio do negro brasileiro: “(...) o negro no Brasil está sendo rapidamente liquidado nas malhas difusas, dissimuladas, sutis e paternalistas do genocídio mais cruel de nossos tempos”. Há duas compreensões do que seja o genocídio: primeiro, o genocídio físico, a que a castração parece remeter imediatamente; mas há também um segundo, o genocídio cultural, imaterial (e até mesmo espiritual) do negro brasileiro, cujos mecanismos de funcionamento o autor tenta demonstrar em todo seu livro. O processo não passa simplesmente por sua morte física, mas também pelo seu aniquilamento cultural, pelo seu branqueamento, pela folclorização de

sua espiritualidade. O trecho do romance que estamos analisando aponta para uma metáfora para o genocídio brasileiro, uma vez que aponta não apenas uma destruição física, mas também um aniquilamento moral (a comparação com o porco) e pela introjeção, nas classes populares, de valores sociais que determinam sua própria aniquilação. Assim, a história é contada num contexto festivo (de churrasco de aniversário), sem estranhamento evidente. O absurdo é aceito como normal.

No contexto do romance, esse trecho todo assume ainda outra significação possível: o livro escrito na juventude pelo personagem principal também é sobre um castrado, mas dos tempos da corte de d. João VI. Parece que o autor indica para nós uma espécie de continuidade de processos sociais: assim como na corte portuguesa no início do século XIX estacionada no Rio, no Brasil de hoje também, embora com mecanismos diferentes, estaríamos diante de um processo de castração das possibilidades das classes populares que permanece na história brasileira. Se seu primeiro romance é um caso histórico, também esse que agora está escrevendo pode ser entendido como tal, mas como *figuração do presente como história*<sup>14</sup>, visão de um presente que se mostra não apenas como parodização ridícula e absurda de um passado transformado em fantasia de templários, mas como passado que constrói

o presente, que está em íntima relação com ele, como herança inarredável.

Em oposição a essa imagem de país temos a visão de Rebekka, judia holandesa que se apaixona pelo Brasil ouvindo o *Orfeu da Conceição* e que, em visita ao Rio, apaixona-se por Agenor, negro da favela do Vidigal. Por todo o romance, a mulher canta o dístico inicial de *Manhã de Carnaval*, evocando no leitor não a imagem do Brasil destruído e impossível com que ele se defronta ao longo de todo o texto, mas sim com a imagem de um Brasil civilizado que produz obras artísticas capazes de tocar a sensibilidade universal e de comover humanamente a todos. A oposição entre essas duas imagens do Brasil está nítida na oposição entre a música que ela canta e a música cantada por alguns homens na festa de aniversário em sua casa: “Se liga, vagabundo/ O justiceiro tá na área/ É chumbo grosso, é chumbo grosso/ É trezoitão, fuzil, metralha” (BUARQUE, 2019, p. 145). Contra a imagem do país civilizado que a melodia doce e triste da canção tradicional revela, coloca-se a imagem evocada pela canção dos homens na festa, que está em conexão exatamente com a imagem da cena do jantar no Palácio da Guanabara.

A visão que Rebekka representa de alguma forma não dialoga com o Brasil que está ao seu redor. Se Agenor,

14. Lukács (2011, p. 107-13) desenvolve essa concepção em seu trabalho clássico *O Romance Histórico*. Ali aparece a possibilidade da representação do próprio presente como história, uma vez que se assimila, na representação, uma concepção que encare o presente como fruto do passado em todas as suas contradições.

pela sua cor, para ela representa o Orfeu negro, sua mentalidade é a do brasileiro comum, que vê, na ascensão do fascismo e da violência, o *justiceiro*; ele representa a mentalidade encarnada pelo jantar no palácio do governador inserida na vida popular, mostrando sua base na população pobre e marginalizada. As questões estão complexificadas, porque a imagem do Brasil violento não é exclusivo das classes abastadas e dos poderosos do palácio: ela está justificada pelo pastor, está compreendida pela mãe (que provavelmente aplaudiria o discurso do pastor sobre *amansar* os jovens) e introjetada na cabeça de um salva-vidas que mora na favela. A visão de Rebekka do Brasil não é confirmada pelo que ela vê ao seu redor; ao contrário, aparece como elemento destoante. Isso tudo como se por debaixo da barbárie generalizada que se está representando, como se por debaixo do ridículo e da incomunicabilidade social representada, restasse aquele sonho de país civilizado e educado que não se realizou.

O personagem principal, nitidamente não identificado com a visão palaciana do país, sente por Rebekka uma atração que permeia grande parte do romance. Atrai-se por ela o tempo inteiro e, no final, evoca-se entre os dois uma possibilidade de envolvimento real encetado pelo interesse da mulher na literatura de Duarte e em sua tradução para o inglês para finalmente introduzi-lo no

mercado internacional, abrindo-lhe a possibilidade de ganhar fortunas com o cinema. Essa atração parece indicar uma identificação do autor, ponto de fuga de todas as vozes que estão articuladas no livro, com a visão de Brasil de Rebekka. Essa atração não é lograda, porque o caso não se concretiza. Na verdade, as relações amorosas que se concretizam são antes com Rosane, representante exatamente da visão bufa do palácio. Isso parece nos abrir uma perspectiva de interpretação: a consciência esclarecida que o autor representa (afinal, é ele o escritor do romance que se está a ler, é ele que organiza as vozes e evidencia a bufonaria da visão palaciana, e é ele também que evidencia seu aspecto histórico) liga-se, antes, com a visão que ele nega conscientemente do que com aquela que supostamente representa. Isso só pode ser compreendido se chamarmos atenção para o conteúdo de classe do próprio Duarte, que durante todo o romance, se passa por dificuldades financeiras, logo as resolve, e mais: não trabalha. O personagem central do livro, representante da consciência esclarecida que articula as vozes sociais com que nos defrontamos, não chega propriamente a trabalhar; nem mesmo em seu último livro, que supostamente estamos lendo, mas que vem no ritmo próprio do autor. De fato, Duarte faz dinheiro com a visão palaciana que deplora em seu romance; ganha a vida com ela e com o mercado aberto para livros que retratem o

tempo imperial. É essa sua filiação que o impede, num nível estrutural mais amplo da narração, de ter seu relacionamento com Rebekka realizado no plano prático (seja na forma de relações sexuais ou de alguma forma de relacionamento mais estável). Afinal, é exatamente o Duarte que, na primeira página do livro, numa mensagem dirigida a seu editor, pedindo mais tempo para entregar o livro, que encontramos pela primeira vez os termos vinculados ao discurso neoliberal que comentamos acima; o romance se abre com a figura de Duarte vinculada a essa forma discursiva (BUARQUE, 2018, p. 5). Na realidade o que lhe resta são Rosane e as prostitutas de que se serve.

Com essa virada narrativa, Chico parece colocar tudo em perspectiva, desde as visões mais rasteiras de seus personagens até mesmo a visão mais elaborada de Duarte, que se defronta, com seu caso não realizado com Rebekka, com as limitações de classe a que está submetido. Está aqui realizada uma visão do Brasil de hoje marcada por um ranço com todas as partes envolvidas. A visão apresentada nos evidencia que o *essa gente* do título é, em conjunto, todos os brasileiros, participantes de uma espécie de sátira em que ninguém é perdoado ou tem suas responsabilidades pela tragédia social reduzidas por alguma forma de autocomplacência. Não há, a rigor, no

romance, heróis ou vilões; todos participam do desastre coletivo. Isso porque todos estão profundamente marcados por suas contradições de classe. O progressismo das classes médias abastadas está marcado pela violência de classe e pela necessidade de proteger seus interesses materiais, o que transforma esse progressismo numa forma ideológica restrita às questões comportamentais (como o caso de Maria Clara ou Roseane). Ainda essas mesmas classes estão também marcadas pelo conservadorismo carcomido da juíza vizinha de Duarte. As classes populares estão caracterizadas por uma violência igualmente intensa, como vimos aqui. E, por fim, o próprio Duarte, que, sendo o ponto de fuga dos fragmentos que estamos lendo, tem suas posturas marcadas pelas contradições de classe: não trabalha, ganha a vida fazendo dinheiro com a onda retrógrada que assola o país. Ele também, se acusa o governador do Rio de ser *fascista*, ganha dinheiro com o fascismo ascendente e participa de seu campo, não necessariamente ideológico, mas social.

## V

O que se desenvolveu neste artigo é, antes de tudo, a forma como se representa a realidade no romance e sua manifestação no caso específico de Chico Buarque. Para isso, procuramos perceber como em sua prática como letrista Chico já afiava de algum modo a perspicácia na

percepção das vozes sociais e suas manifestações linguístico-discursivas. É importante perceber que o uso de expressões específicas para que chamamos atenção nesse trabalho não indica que são essas expressões, em separado, que constroem a representação. Elas são apenas indicadores, apenas evocam um tipo de mentalidade social materializada numa determinada forma de discursividade que se vai representar. Essas discursividades, colocadas em confronto, materializam no texto literário a sociedade representada, fazem de sua própria materialidade linguística uma forma de reflexão social. Coloca em perspectiva, no confronto, todas as linguagens; não atribui a nenhuma delas o valor da sacralidade; compreende-as secularmente, sob a perspectiva da história.

Nos casos que analisamos, fica claro que a canção opera preferencialmente por mecanismos de apreensão da realidade (marcada pelo lirismo e pela manifestação da individualidade do eu-lírico) diferentes dos que constroem o romance, embora não seja de todo opaca a ela, como observamos. Se é na música que Chico constrói sua relação com a língua e com as formas de discursividade mais populares entre nós, é no romance que os resultados são complexificados pela natureza mesma do gênero. Nos dois casos, é a tragédia brasileira que parece assombrar compositor/autor e ouvintes/leitores.

## REFERÊNCIAS

- ADORNO, Theodore W. **Notas de Literatura I**. Trad.: Jorge de Almeida. São Paulo: Editora 34, 2003. 173 p.
- BAKHTIN, Mikhail. **Teoria do romance I: A estilística**. Trad.: Paulo Bezerra. São Paulo: Editora 34, 2015. 254 p.
- BAKHTIN, Mikhail. **Os gêneros do discurso**. Trad.: Paulo Bezerra. São Paulo: Editora 34, 2016. 174 p.
- BUARQUE, Chico. Meu Guri. In: Buarque, Chico. **Almanaque**. [S.l.]: Ariola Discos, 1981. 1 disco sonoro. Lado A, Faixa 3.
- BUARQUE, Chico. **Essa gente**. São Paulo: Companhia das Letras, 2019. 193 p.
- CANDIDO, Antonio. **O discurso e a cidade**. São Paulo: Duas Cidades, 1993. 316 p.
- INSTITUTO DE PESQUISA ECONÔMICA APLICADA - IPEA **et al**. Retratos das Desigualdades de Gênero e Raça. Brasília: Ipea, 2011. 39 p.

LUKÁCS, Georg. **Introdução a uma estética marxista**. Trad.: Carlos Nelson Coutinho. São Paulo: Editora Brasiliense, 1970. 298 p.

WATT, Ian. **A ascensão do romance**: Estudos sobre Defoe, Richardson e Fielding. São Paulo: Companhia das Letras, 2010. 347 p.

LUKÁCS, György. **O Romance Histórico**. Trad.: Rubens Enderle. São Paulo: Boitempo Editorial, 2011. 438 p.

*Recebido em: 11/02/2020*

*Aceito em: 18/10/2020*

MARX, Karl; ENGELS, Friedrich. **Manifesto Comunista**. Trad.: Álvaro Pina e Ivana Jinkings São Paulo: Boitempo Editorial, 2010. 271 p.

NASCIMENTO, Abdias. **O Genocídio do Negro Brasileiro**: processo de um racismo mascarado. São Paulo: Perspectiva, 2016. 229 p.

RIBEIRO, Darcy. **O Povo Brasileiro**: a formação e o sentido do Brasil. São Paulo: Companhia das Letras, 2006. 435 p.

SALLES, Sueli de Britto. A inclusão pela morte: uma análise da canção "O Meu Guri". **Revista Tema**, São Paulo, v. 2, n. 60, p. 34-43, dez. 2012.

SOARES, Elza. **O Meu Guri**. Rio de Janeiro: Biscoito Fino, 2011. Disponível em: [https://www.youtube.com/watch?v=475ExfxU\\_5g](https://www.youtube.com/watch?v=475ExfxU_5g). Acesso em 15 de Junho de 2020.