

Gínia Maria Gomes
[Org.]

**NARRATIVAS BRASILEIRAS
CONTEMPORÂNEAS
MEMÓRIAS DA
REPRESSÃO**



Editora Polifonia

Porto Alegre, 2020

Todos os direitos desta edição reservados à organizadora.

Edição e diagramação

Débora Luciene Porto

Revisão

William Moreno Boenavides e Débora Luciene Porto

Imagem da capa

Comissão Nacional da Verdade

Texto revisado segundo o novo acordo da Língua Portuguesa.

Dados Internacionais de Catalogação na Publicação (CIP)

M111 Mobilidade e resistência na literatura brasileira contemporânea / organizado por Gínia Maria Gomes - Porto Alegre: Polifonia, 2020.

256p. ; 14X21cm. - ISBN: 978-65-87420-01-1

1. Literatura Brasileira - História 2. Crítica Literária
I. Gínia Maria Gomes, org.

CDD B869.09

Bibliotecária Alexandra Naymayer Corso - CRB10/1099

A Editora Polifonia (www.editorapolifonia.com.br), empresa contratada para edição e diagramação do livro, não se responsabiliza civil ou criminalmente pelo conteúdo e pelas opiniões expressas nos artigos.

Conselho Editorial

Eurídice Figueiredo
(UFF/CNPq)

Gínia Maria Gomes
(UFRGS)

Jaime Ginzburg
(USP/ CNPq)

Maria Zilda Ferreira Cury
(UFMG/CNPq)

SUMÁRIO

- O ROMANCE BRASILEIRO CONTEMPORÂNEO: AS RUÍNAS DE UM PASSADO TRAUMÁTICO** 7
Gínia Maria Gomes
- UM ROMANCE DE GERAÇÃO: O FANTASMA DE LUIS BUÑEL, DE MARIA JOSÉ SILVEIRA** 19
Eurídice Figueiredo
- NON HABEAS CORPUS: DIREITO AO CORPO NA FICÇÃO DE BERNARDO KUCINSKI** 39
Maria Zilda Cury
- A HISTÓRIA (NÃO) ACABOU: ALGUMAS NOTAS SOBRE AINDA ESTOU AQUI, DE MARCELO RUBENS PAIVA** 63
Cristiane da Silva Alves
- MEMÓRIAS DE UMA “GUERRA SUJA” EM PALAVRAS CRUZADAS, DE GUIOMAR DE GRAMMONT** 85
Sheila Katiane Staudt
- EXÍLIO E DESERÇÃO EM AZUL CORVO, DE ADRIANA LISBOA** 111
Helena Bonito C. Pereira
- À SOMBRA DA DITADURA: TORTURA E EXÍLIO EM MULHERES QUE MORDEM, DE BEATRIZ LEAL** 133
Gínia Maria Gomes

ENTRE DESAPARECIDOS E DELADORES: CABO DE GUERRA, DE IVONE BENEDETTI, E NOSSA CONTEMPORANEIDADE	159
Juliane Vargas Welter	
DE MIM JÁ NEM LEMBRA, DE LUIZ RUFFATO: ENTRE A HISTÓRIA E O ESQUECIMENTO	175
Maria Rosa Duarte de Oliveira	
REMINISCÊNCIAS DE UMA VIDA INDIVIDUAL EIVADA DE ANSEIOS COLETIVOS: VOLTO SEMANA QUE VEM, DE MARIA PILLA	195
Luciana Coronel	
EM NOME DOS PAIS, DE MATHEUS LEITÃO: UM RELATO (PÓS) MEMORIAL CONTRA O ESQUECIMENTO	211
Sandra Assunção	
A RESISTÊNCIA, DE JULIÁN FUKS, UM ROMANCE COM DUPLA CIDADANIA	241
Karina de Castilhos Lucena	
A URGÊNCIA DA FICÇÃO, A IMPUREZA DO MINUTO: NOTAS DE LEITURA SOBRE ESSA GENTE, DE CHICO BUARQUE	259
Antônio Marcos Sanseverino	
TEMPOS DE “RAÇÃO HUMANA” EM A NOVA ORDEM, DE BERNARDO KUCINSKI	287
Jaime Ginzburg	
SOBRE OS AUTORES	309
ÍNDICE REMISSIVO	315

O ROMANCE BRASILEIRO CONTEMPORÂNEO: AS RUÍNAS DE UM PASSADO TRAUMÁTICO

**GÍNIA MARIA GOMES
(UFRGS)**

Esse passado que insiste em perdurar de maneira não reconciliada no presente, que se mantém como dor e tormento, esse passado não passa.
Jeanne Marie Gagnebin

Quando uma sociedade não consegue elaborar os efeitos de um trauma e opta por tentar apagar a memória do evento traumático, esse simulacro de recalque coletivo tende a produzir repetições sinistras.
Maria Rita Kehl

Os fantasmas do passado continuam nos assombrando. Uma anistia que se estendeu aos torturadores não permitiu um acerto de contas, uma vez que os responsáveis por crimes hediondos não foram punidos. Contrariamente ao que aconteceu a outros países da América Latina, como Argentina e Chile, que puniram militares do primeiro escalão, no Brasil ocorreu uma tentativa de apagamento das barbáries dos anos de chumbo. Aqui, os crimes foram “esquecidos”, e, sem ter havido pedido de perdão, essa impunidade generalizada

**A URGÊNCIA DA FICÇÃO, A IMPUREZA DO
MINUTO: NOTAS DE LEITURA SOBRE *ESSA
GENTE*, DE CHICO BUARQUE**

**Antônio Marcos Sanseverino
(UFRGS/CNPq)**

*É preciso tirar da boca urgente
o canto rápido, ziguezagueante, rouco,
feito da impureza do minuto
e de vozes em febre*
Carlos Drummond de Andrade

COLAPSO DA DEMOCRACIA BRASILEIRA?

No final de 2019, Chico Buarque lançou seu sexto romance, *Essa Gente*. Trata-se de uma obra composta por diversas notas, fragmentos textuais diversos, que tem como última entrada o dia 29 de setembro de 2019, muito próximo da data de publicação. Mais do que nunca, o romancista enfrenta a atualidade. Talvez pudéssemos dizer que se trata de uma aproximação ficcional da democracia brasileira em colapso. A atual situação política do país está atravessada pelas marcas do autoritarismo, que ascendeu ao poder pelo voto através de um presidente que tem como herói um torturador, que defende

metralhar os adversários derrotados, que não consegue conviver com a imprensa livre, despreza o conhecimento científico, exalta uma “verdade” supostamente religiosa, sem base racional alguma, que se alia a um neoliberalismo defasado, que, por sua vez, também não respeita a ordem democrática... Os ecos da ditadura militar são ouvidos ao longo do romance, tanto no risco de retrocesso político, quanto pela permanência da modernização conservadora, reservada apenas a elite. Apesar de se ouvir muito que o Brasil foi sempre assim, não se trata exatamente de repetição do mesmo, pois historicamente estamos frente a um capitalismo globalizado, cuja forma de produção está radicalmente alterada pela tecnologia e, dificilmente, encontraríamos uma região do mundo que não fosse afetada pela ordem mundial. Roberto Schwarz, em *Sequências Brasileiras* (1999), publicou uma resenha sobre *O Colapso da Modernização*, de Robert Kurz. Os comentários feitos por Schwarz foram produtivos para o presente ensaio em duas dimensões. Em primeiro lugar, fizemos uso de categorias como “sujeito monetário sem dinheiro” para analisar a configuração social, em que a desigualdade se acentuou e empurrou muitos trabalhadores brasileiros para a informalidade. Em segundo lugar, a análise do livro de Kurz foi importante para pensar como o romance de Chico Buarque, resposta a um problema atual, incorpora a urgência enquanto descontinuidade e variedade formais:

A situação em vários países da América Latina se pode caracterizar de “desindustrialização endividada”, com *populações compostas de não-pessoas sociais*, ou seja, *sujeitos monetários desprovidos de dinheiro*. Contudo, havendo ainda quem opõe-se com lucro no mercado mundial, a ilusão de que esse sistema é “normal” e leva a algum porto não se extingue, mesmo ao preço de os beneficiados viverem atrás de guaritas. [...] A tendência chega ao extremo lógico quando uma economia é expelida da circulação global, depois de a concorrência moderna lhe ter desativado os recursos locais: a massa da população passa a depender de organizações internacionais de auxílio, transformando-se em casos de assistência social em escala planetária. *Droga, máfia, fundamentalismo e nacionalismo representam outros modos pós-catástrofe de reinserção no*

contexto modernizado. (SCHWARZ, 1999, p. 185, grifos meus)

Mesmo que esta resenha tenha sido escrita em fins dos anos de 1990, ela ressoa como atual, quando novamente a crise põe a nu a desigualdade social brasileira, em que grande parte da população não tem emprego e sobrevive na informalidade. Poderíamos acrescentar compras online, a presença do Uber ou dos sistemas de entrega, em que os trabalhadores (chamados de “colaboradores”) vivem em condição precária. Ainda assim, o trecho final da citação revela uma espantosa atualidade em que abandonados pelo Estado, há uma grande parte da população jogada para a margem da informalidade, enquanto “não pessoas-sociais”, “sujeitos monetários desprovidos de dinheiro”, cuja inserção social é mediada pelo tráfico de drogas (com estrutura administrativa modernizada), pelas milícias mafiosas (cada vez mais violentas), pelo fundamentalismo religioso de igrejas neopentecostais e por um nacionalismo apegado a uma imagem mitológica e fascista do povo brasileiro, um verde-amarelismo redivivo¹. De certo modo, estamos num outro contexto, atravessado por um ressentimento em relação à esquerda brasileira, depois de um esforço para ampliar o acesso à cidadania no Brasil.

Apesar do fim da vigência do Ato Institucional nº 5 (AI-5) datar de 1979, mesmo ano da anistia, a ditadura civil-militar se estende até 1985, quando o primeiro presidente civil é eleito indiretamente no Congresso. O período ditatorial esteve constituído por uma forte aliança entre repressão política e modernização econômica, articulados numa luta à ameaça comunista. Na repressão política, todas formas de oposição ao regime foram combatidas, de oposição na

¹ Aqui poderíamos lembrar a trajetória do movimento Verde Amarelo dos anos de 1920, que depois se transforma no movimento da Anta e será um dos fundamentos do Integralismo Brasileiro, capitaneado por Plínio Salgado. Não será o foco deste ensaio, mas o fascismo à brasileira parece se repetir como uma dolorosa e perigosa farsa ou, em outros termos, há marcas recorrentes na expressão fascista.

imprensa, nas universidades até a guerrilha. Na defesa da modernização econômica, a ênfase recaiu numa maior industrialização, numa adesão maior ao capitalismo internacional. A repressão chegou até 1979, mesmo com a distensão política promovida durante o governo de Ernesto Geisel. Políticos opositores tiveram seus direitos cassados, funcionários públicos foram expurgados, guerrilheiros foram mortos ou presos. Perseguição, suspensão de direitos civis, censura, prisão, assassinato, eliminação dos corpos, tortura – nessa lista desordenada, temos elementos que compuseram a ditadura militar, mas foram silenciados, reprimidos. Os vestígios ainda estão sendo reunidos, para que se possa contar uma história de violência perpetrada pelo Estado, mas não registrada, nem reconhecida como um crime do Estado:

A tortura não seria, segundo Lessa, uma prática excepcional tolerada em condições extremas, mas o próprio fundamento do regime autocrático. Este, de forma não declarada, assenta-se exatamente na “relação entre torturado e torturador: um lugar de uma crueldade e de um sofrimento *que ultrapassam propósitos pragmáticos de extração de informação*”. (KEHL, 2010, p. 129, grivo da autora)

A violência sobre o corpo leva a um sofrimento extremo, a uma perda de controle de si pelo prisioneiro, uma cisão do corpo e da mente. A inviolabilidade do corpo é rompida por um agente do Estado, um crime de Estado que não foi reconhecido como tal. A anistia de 1979 foi concedida aos “dois lados” – policiais e militares, de um lado; opositores, de outro. Foi estabelecida uma equivalência entre violência do Estado e a contra-violência de quem lutou contra o Estado autoritário (SAFATLE, 2010, p. 243). Assim, podemos pensar na dificuldade dos sobreviventes para narrar a experiência extrema, a partir da falta de uma linguagem adequada em que coubesse o trauma (GINZBURG, 2012 p. 138). De modo complementar, os familiares das vítimas, dos desaparecidos, pelo absurdo de não haver registro da prisão, nem da morte dos prisioneiros.

Mesmo depois da ditadura, a polícia continua sendo formada por um corpo militar, formado em treinamento em que o soldado aprende a reprimir a própria dor de seu corpo, bem como a não sentir a dor infligida ao outro. Na lógica de uma virilidade a ser celebrada (GINZBURG, 2012), o Estado tende a silenciar quanto à persistência de tortura e de execuções sumárias mesmo em período democrático. Na atualidade, a violência urbana legitimaria uma atuação da polícia como se fora uma guerra, inclusive, com incentivo para que a própria população se armasse para defender a si, a sua família a seu patrimônio. Nesse caldo, as milícias, surgidas de dentro da polícia militar, herdeira dos esquadrões da morte, atualizam a liberação para o uso da violência, como prática de controle e de imposição sobre as populações pobres e periféricas das cidades. A polícia, e mesmo as milícias, mantém uma prática violenta vinda da ditadura, agora para controle social, principalmente de pobres e, especialmente, de negros.

O romance de Chico Buarque aparece como resposta urgente e como enfrentamento a um fascismo nascente, quando a narrativa do Estado ganha legitimação por boa parte da população, quando surge uma narrativa que celebra a ditadura, a repressão política, a violência policial e até mesmo a tortura. A ditadura ganha a feição de vida social tranquila, na medida em que a violência do Estado não permitiria o surgimento de bandidos. Não se trata apenas de narrativa nostálgica, mas uma narrativa com marcas hegemônicas que fundamenta a ação fascista no presente. *Essa gente* parece apontar para a verdade escondida e recalcada pelo Estado e, numa economia neoliberal, pelo mercado – a desigualdade e o desequilíbrio social, a promessa da mercadoria (fetiche) escondendo a desumanização sobre a qual se assenta... A partir daí, podemos retomar Ricardo Piglia quando afirma que o dever intelectual do artista é descobrir um segredo que o Estado manipula, “revelar uma verdade que está escamoteada. Uma verdade que neste caso está enterrada num corpo escondido, um corpo histórico” (PIGLIA, 2001, p. 5). De certo modo, em

diversas cenas, o romance expõe o quanto o comportamento fascista se espalha como vírus por diversos lugares sociais:

Não consiste, em primeiro lugar, todo esforço daquilo que se poderia arriscar a chamar de narração analítica na *quebra da coerência ilusória de uma história repetitiva e renitente* que o sujeito entretém como *garantia de sua identidade* e na qual, ao mesmo tempo, *se aprisiona*? Podemos também observar que as intervenções do analista não teriam como alvo primeiro opor a essa história uma contra-história, uma “interpretação” certamente diferente da primeira, mas tão constrangedora e restritiva que ela, numa espécie de luta interminável e estéril entre duas versões divergentes da mesma vida; elas deveriam, muito mais, *designar os furos, seus brancos, retomar o tropeço e o ato falho para o sujeito se arriscar, no seu presente, a andar, a agir diferentemente*. (GAGNEBIN, 1994, p. 122-123, grifos meus)

O gesto do historiador materialista, para Jeanne-Marie Gagnebin, rompe com a ordem estabelecida e com isso desestabiliza. É um gesto revolucionário e, sendo assim, provoca medo pela ruptura com uma identidade que aprisiona na coerência naturalizada da ideologia, na continuidade previsível dos gestos possíveis, mas ainda que provoque sofrimento dá segurança pela estabilidade. A cesura no ritmo regular do verso provoca dissonância ou a montagem provoca um desequilíbrio na narrativa. Em ambos os casos, os aspectos dissonantes podem provocar mal-estar.

Agora vale guardar a dimensão ética e política da tarefa do historiador, conforme Gagnebin. Essa dimensão é o antídoto necessário contra a contemplação melancólica das ruínas que se acumulam, mas que não podem ser resgatadas. Afinal, as asas do Angelus estão abertas, mas ele não consegue voar para recolher os mortos soterrados pela tempestade, pelo progresso. Essa postura segue reafirmando o historicismo, a história dos vencedores, mesmo sem exaltar, constrói uma narrativa linear das vítimas e, dolorosamente, entrega-se à melancolia. O historiador materialista tem um gesto ético, a interrupção do fluxo progressivo no tempo homogêneo e vazio para recolher uma imagem dialética e, assim, escutar a voz e acolher a

promessa messiânica que vinha dos vencidos. A tarefa do historiador materialista se completa no esforço presente que identifica na atualidade uma semelhança com o que foi, algo que pode ser a porta de entrada para a revolução. Mesmo que não haja garantia de sua ocorrência, ela deve ser buscada, não esperada de um desenvolvimento automático da história, mas na buscada na interrupção. Note-se que as *leis que regem o movimento histórico* são fruto da construção do historicismo, da crença no progresso, da dimensão de um tempo vazio e homogêneo. A interrupção, bem como o gesto da montagem, traz uma possibilidade de se apropriar de um meio de produção, do discurso historiográfico.

Este é o olhar do historiador. No caso de *Essa Gente*, o mergulho no tempo presente, nos dilemas da atualidade política, traz para dentro do romance aspectos da crônica – “para quem nada do que alguma vez aconteceu pode ser dado por perdido para a história” (BENJAMIN, 2005, p. 54). Num presente estilhaçado vêm à tona as cenas, que desmentem a narrativa celebratória da violência policial, da ditadura militar, da nação reencarnada em verde-amarelo e revelam os segredos da violência estatal, cúmplice das milícias, da modernização do mercado, calcado sobre tremenda desigualdade social que joga trabalhadores para o trabalho informal, para o precariado².

A dimensão política está entranhada na forma de *Essa Gente*. Há no romance de Chico Buarque algo do comentário de Roberto Schwarz (1999) sobre o *Colapso da modernização*, de Robert Kurz, que se debruça sobre os efeitos da derrocada do muro de Berlim, de 1989, e procura entender o período como uma crise global, da sociedade do trabalho: “Com sua grandeza acintosamente cacofônica, seus âmbitos e ritmos muito heterogêneos, tudo em função de *revelações*

2 Guy Standing (2014) define o precariado (neologismo que une “precário” e “proletariado”) a partir da condição de trabalho instável, marcada pela falta de segurança, de pouca duração e sem nenhuma proteção do Estado. Trata-se da condição precária, a que estão submetidos diferentes grupo com o avanço do liberalismo e a sociedade pós-industrial.

do presente, entendido como novidade histórica” (SCHWARZ, 1999, p. 187, grifo do autor).

A descontinuidade fragmentária da obra de Chico Buarque traduz, a seu modo, as “revelações do presente” – uma atualidade brasileira desconcertante e melancólica, em que a democracia aparece ameaçada por um golpe. Em *Essa Gente*, a fragmentação corresponde à inquietude de Duarte, um romancista, que luta contra a esterilidade criativa. Ao mesmo tempo, a multiplicidade das notas traduz o impacto do presente violento, assaz desconcertante – da cena de rua em que um amigo chuta um mendigo à violência da ação policial, que sobrevoa as favelas com helicóptero ou que mata um assaltante na rua. Duarte vai a uma festa na favela do Vidigal, na casa de Agenor, onde confraterniza com pastor e milícia, e a outra, numa mansão da nova elite comercial, aliada do governo atual. Os ecos da ditadura estão no resultado de uma modernização brasileira, alimentada pela extrema desigualdade social, que deixa milhões de brasileiros à própria sorte. A cisão social está no núcleo da obra, cujo esforço de integração não tem espaço para se realizar. Ao contrário, acompanhamos a desagregação. Ao mesmo tempo em que há autoritarismo, violência policial e euforia econômica da elite, uma certa nostalgia reaparece à medida que Duarte se deixa encantar por uma holandesa, por sua vez, encantada com o Brasil de fins de 1950, dos anos dourados. Pelo olhar da viajante, idealizado, ele encontra na favela milicianos, traficantes e membros de uma igreja neopentecostal.

Em uma palestra proferida em 1934, no Instituto para o Estudo do Fascismo, Walter Benjamin defende que a tendência política de uma obra será correta, apenas se ela tiver qualidade literária. Há vários exemplos, mas o principal é o Teatro Épico que mostra a necessidade de Brecht, enquanto autor, de se colocar como produtor de uma forma estética que escape ao automatismo do uso dos gêneros, ao risco de ser absorvido pelo fascismo ou pela mercadoria (BENJAMIN, 1985). Assim, interessa interrogar a forma de *Essa Gente* para entender sua dimensão política. Para isso, vamos concentrar a análise

em dois núcleos do romance: a morte do romancista, Duarte, vista a partir dos capítulos finais, e a relação dele com Agenor e Rebekka, casal morador do Vidigal. Há uma tensão dialética entre os vizinhos do Leblon, que acompanham curiosos a retirada do cadáver de Duarte, e os amigos do Vidigal. Duarte, romancista, era o único que transitava entre o bairro e a favela, e parece levar para o caixão a possibilidade de aproximá-los.

A MORTE DO ROMANCISTA

Essa gente traz a história de Manuel Duarte, um romancista de 66 anos. Recém separado de sua segunda mulher, Rosane, em fins de 2018 muda-se para um edifício na mesma rua em que ainda morava sua primeira mulher, a tradutora Maria Clara. A história começa com uma carta do escritor que pede a seu editor, Petrus, um novo adiantamento, apesar do atraso de três anos para entrega dos originais. Deveria ter entregue seu novo romance em fins de 2015, mas não o fizera. Lista uma série de contratempos: “separação, mudança, seguro-fiança para o novo apartamento, despesas com advogados, prostituição, o diabo” (BUARQUE, 2019, p. 5). Acrescenta o clima político do país, avesso a devaneios literários. A partir dessa abertura, de modo descontínuo, o leitor acompanha as peregrinações de um romancista perdido. Ele reencontra a ex-mulher, Maria Clara, e se aproxima do filho. Tem alguns encontros amorosos com a segunda esposa, Rosane, de quem recentemente se separara, no antigo apartamento que compartilhavam no Leblon. A separação aconteceu no período eleitoral, em 2018. Nem precisou haver explicação, bastou uma estátua dourada, com faixa presidencial que Rosane colocou na sala. Depois de quase se afogar, Duarte se aproxima do salva-vidas que o retirou do mar, Agenor. Interessado pela profissão de romancista, Agenor vai levá-lo ao morro do Vidigal para conhecer sua companheira, Rebekka, uma jovem holandesa que veio para o Brasil, encantada desde a infância com a canção “Manhã de Carnaval”, com o Rio de Janeiro que via em *Orfeu Negro*, de Marcel Camus. A partir daí, ela se aproxima

de Duarte, de seu filho, de Maria Clara e sua acompanhante, Laila. Rebekka, uma espécie de musa, não apenas acompanha a escrita do novo romance, como traduz para o inglês. Duarte em suas relações e em suas andanças, torna-se um fio de interligação de diversos tipos e de diferentes histórias que se articulam de modo frágil no romance.

Quanto à forma, *Essa gente* traz notas de natureza bastante diversas que abrangem o período de novembro de 2018 a setembro de 2019. Poderia ser um material para a construção de um futuro romance, que não se consumou. Poderia ser uma seleção de arquivos encontrados no computador de Duarte. Poderia ser o próprio romance de Duarte, acrescido de notas finais para suprir a “falta de desfecho” (BUARQUE, 2019, p. 184). Assim, a primeira entrada da obra traz a data de 30 de novembro de 2018, quando Duarte escreve a primeira nota, a referida carta pedindo dinheiro para seu editor em que sabemos que ele havia prometido a entrega dos originais de um novo romance até dezembro de 2015, mas ainda não cumprira o combinado. A última entrada é uma notícia sobre a morte de Manuel Duarte, 66 anos, “autor do best-seller *O Eunuco do Paço Real*”, data de 29 de setembro de 2019. O fio da meada, por assim, dizer é dado por um romancista às voltas com a escrita de um romance, sobre o qual há vários indícios ao longo da obra. Nesse capítulo final, no entanto, é dito que “chamou a atenção a ausência de arquivos ou correio eletrônico no computador, via de regra ferramenta de trabalho de escritores” (BUARQUE, 2019, p. 190).

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 teus pensamentos, ou mesmo acrescentar parágrafos inteiros que porventura terás imaginado*.

Notarás por estas linhas que a distância só me aproximou de ti. Não te assustes, contudo, pois como mulher estou

muito bem servida, e está mais para maternal o sentimento que me inspiras. Manda notícias de vez em quando, os teus silêncios me angustiam. Conta-me por favor o que é feito do revólver que em boa hora levaste de mim. Espero que o tenhas jogado no lixo, ou num terreno baldio, ou no canal do Leblon. Se o tens em casa, rogo que te livres dele quanto antes, pelo amor do nosso filho.

Um beijo,

Maria Clara

(BUARQUE, 2019, p. 182, grifos meus)

Depois da morte de Duarte, seu computador estava vazio, sem mensagem, sem nenhum arquivo de texto. É possível supor alguns caminhos para a construção do romance que o leitor tem em mãos. Desconsiderando a possibilidade de que ele não tivesse escrito nada, o livro poderia ter sido resgatado, numa primeira hipótese, depois do envio para Maria Clara, em resposta à mensagem enviada por ela que, depois, teria repassado ao editor, Petrus. A ex-esposa escreve para dar notícias de sua vida em Portugal, onde está radicada depois de uma crise depressiva, da qual se recuperou com a ajuda de Laila, antes acompanhante e agora companheira. Ambas foram para Lisboa depois do *bullying* sofrido pelo filho na escola, agredido por ser supostamente filho de comunistas. Dado o fechamento social, elas vão embora do Brasil. A dimensão fascista do governo parece contaminar a vida social, a tal ponto que as companheiras decidem por um autoexílio.

Preocupada com Duarte, pede-lhe notícias e, instigada pelo editor, coloca-se à disposição para ajudá-lo na finalização do romance. Em um trecho anterior, Petrus havia escrito para Maria Clara, pedindo ajuda para que Duarte entregasse o romance já três anos atrasado. Ele mostra que o material entregue pelo escritor eram “esboços ‘mal-alambrados’ de uma novela” (BUARQUE, 2019, p. 22). Considerando que ele havia parado de escrever depois da separação, Petrus aproveita para insinuar que, na editora, circulava a fofoca de que Maria Clara “reescrevia os livros dele de cabo a rabo” (BUARQUE, 2019, p. 23). Ela diz que cortava os excessos, completava

os pensamentos e acrescentava trechos aos romances de Duarte. Tal colocação reforça a “maledicência” (p. 23) de que ela seria a *ghost-writer* do ex-marido. Já na primeira aparição de Maria Clara no romance, em uma das poucas entradas anteriores a 2019, em 2017, vem uma troca de mensagens dela com um tal de Balthazar, autor estrangeiro. Nela, a tradutora explica várias alterações que fez na obra em português, desde vírgulas até a recriação de um trecho, posto que no original ficaria inverossímil. Ela não traduz apenas, arruma. Assim, na releitura de *Essa gente*, a posição da ex-mulher de Duarte ganha destaque. E, assim, ela não apenas teria organizado e repassado os originais de um romance para Petrus. Teria sido a *ghost writer* que reuniu os escritos e deu forma à obra.

Trata-se de uma hipótese de leitura, sustentada em vários trechos da obra, mas ainda assim uma hipótese que nos parece pertinente para pensar a narração do romance. Haveria outras possibilidades de leitura, por exemplo, a presença de Rebekka. Por ora vale indicar que ela teria traduzido de modo entusiasmado o romance de Duarte para o inglês. Moradora do Vidigal, teria trabalhado no computador da Igreja do pastor Dinamarco:

No momento ela nem pode falar direito comigo, pois o Agenor tirou um mês de férias e está sempre por perto de orelha em pé. Ela precisou forjar uma conversão à fé cristã para se refugiar uma hora por dia na Igreja da Bem-Aventurança, onde aos poucos vinha digitando a tradução do meu romance no computador do pastor Dinamarco. Ontem por fim o imprimiu inteiro, guardou na mochila e esperou o marido dormir para se deliciar com a leitura na cama. Retomou-a tantas vezes do início, que a falta de um desfecho já lhe passava despercebida. Deve ter suspirado mais forte em algumas passagens, de sorte que o Agenor, que sempre dormiu como uma pedra, de repente acordou, arrancou o livro de suas mãos e bateu os olhos exatamente na página em que ela caminha pela minha casa de shortinho apertado. Leu o nome Duarte, leu o nome Rebekka, e as lições libidinosas do idioma inglês lhe permitiram compreender que o escritor estava de olho na bunda da sua mulher. Bronco do jeito que é, incapaz de distinguir ficção de realidade, rasgou o livro e deu uns tapas na cara

dela que está ardendo até agora. Os tapas a Rebekka não perdoa tão cedo, mas em compensação *pode reimprimir quando quiser o livro, preservado no computador da igreja*. É o que pretende fazer ainda hoje, pois *faz questão de deixar uma cópia em minhas mãos*, não só para que eu avalie seu trabalho, como também *a fim de me animar a fechar o romance com um final feliz*. (BUARQUE, 2019, p. 184-185, grifos meus)

Neste último capítulo em que Duarte aparece vivo, o dia 25 de setembro de 2019, o mesmo em que Maria Clara se oferece para ajudar o ex-marido, Rebekka teria nas mãos não apenas o romance de Duarte como todo ele traduzido para o inglês. Este seria outro caminho possível para pensar a sobrevivência da obra, caminho que traz já um comentário sobre sua lógica compositiva, a de trazer para dentro da ficção pessoas com quem convivia. Mais do que isso, seu desejo, impossibilitado de se realizar, se transforma em narrativa imaginada. Assim, Rebekka mais do que tradutora aparece como musa em uma cena sensual, que não teria sido compreendida pelo companheiro, Agenor. Isso deixaria em aberto inclusive a possibilidade de um assassinato passional, mas no que interessa agora destacar revela uma indeterminação importante quanto à narração do romance:

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. Um policial lhe pede paciência até a iminente chegada da perícia, mas quem agora sai do elevador é um repórter, que exhibe sua credencial e consegue autorização para registrar a ocorrência. A dra. Marilu Zabala indaga do policial que prerrogativas tem um jornalista para entrar num recinto vedado a uma juíza federal. É afastada da porta para a entrada do perito, que promete em breve liberar o corpo para o Instituto Médico Legal. Chegam em seguida dois bombeiros, e a dra. Zabala tira partido do *entra* (sic) e sai para se infiltrar no apartamento. 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. O do 701 agora se lembra de outra noite ter escutado um estampido próximo à sua janela, que atribuiu a um rojão de torcedor pelo gol

do Flamengo. Retirada gentilmente pelo delegado, a dra. Zabala descreve a *fisionomia do defunto, os olhos vidrados, a mandíbula torta e uma estranha coloração verde-escura*. Não custa a circular no hall a informação de que *o escritor do 702 era mulato*, apesar dos desmentidos da própria juíza, para *quem nunca houve um inquilino afrodescendente no Edifício Saint Eugene*. Os moradores fazem silêncio finalmente, quando o corpo sulfuroso deixa o apartamento dentro de um saco preto, sobre uma maca de aço carregada pelos bombeiros: dá licença, dá licença. Assim que eles descem pela escada, *alguém comenta que crioulo, quando não caga na entrada, caga na saída*. (BUARQUE, 2019, p. 188-189, grifos meus)

Esta é a penúltima entrada do romance, 28 de setembro de 2019. Aqui é narrada em terceira pessoa a morte de Duarte, mas em nenhum momento aparece seu nome. Ela é apresentada pelo ponto de vista dos vizinhos do Edifício Saint Eugene, supostamente um condomínio de moradores respeitáveis do Leblon no Rio de Janeiro. A partir deste olhar externo, vemos a curiosidade perante um acontecimento excepcional. A única vizinha que ganha nome é a “dra. Marilu Zabala”, uma juíza federal que já aparecera em outros momentos. Em 24 de janeiro, a juíza faz uma reclamação ao síndico contra o morador do 702, em nome da segurança e para evitar “óbvios prejuízos à reputação do Edifício Saint Eugene” (BUARQUE, 2019, p. 19), pois haveria intenso movimento de mulheres no apartamento, provavelmente “garotas de programa” (BUARQUE, 2019, p. 19). No dia 6 de abril, depois de apresentar as medidas de contenção de despesa do condomínio, volta a reclamar do morador do 702, desta vez por provavelmente não pagar as taxas de manutenção do prédio e por não ter deixado entrar o bombeiro (encanador) para arrumar um vazamento. Duarte já havia sido acionado na justiça para pagar o condomínio e teve contra si uma ação de despejo, que somente não foi levada a cabo porque o editor, Petrus, resolveu o problema depois que decidiu republicar o primeiro e bem sucedido romance, *O Eunuco no Paço Real*. Em todo caso, pelo ponto de vista da juíza, bem como dos demais vizinhos, o leitor fica sabendo que Duarte era

mulato, negro, afrodescendente – um crioulo. O preconceito racial na tentativa da Dra. Marilu em negar a presença de um “inquilino afrodescendente no Edifício Saint Eugene” (BUARQUE, 2019, p. 188), mas ganha feição repugnante no dito final, “crioulo quando não caga na entrada, caga na saída” (BUARQUE, 2019, p. 189). Nos dois a curiosidade pela morte violenta do vizinho não se desdobra em consideração pelo morto.

A notícia da morte de Duarte, vinda pelo olhar dos outros, leva a reorganizar o conjunto da obra. Em primeiro lugar, a explicitação de que o escritor era mulato, ou negro, leva a atentar para sua história familiar, para a forma como ele se vê e para sua obra. Ele seria filho de um desembargador com uma mulher negra? Ela abandonou o casamento, mas voltou algumas vezes para o marido e, ao final, retornou para morrer com câncer perto dos quarenta anos. O marido acolheu a ex-mulher doente e a levava, em cadeiras de rodas, para exibí-la em sociedade – “vernissages, concertos e balés” (BUARQUE, 2019, p. 43). Em nenhum momento, Duarte comenta se a mãe era negra ou não, nem refere a si mesmo como negro ou mulato. A questão racial aparece apenas em detalhes, por exemplo, quando sente “a vontade de passar os dedos entre os seus cabelos [...] igualmente encaracolados” (BUARQUE, 2019, p. 90). Na retomada da obra, um momento interessante se dá quando conhece Agenor na praia do Leblon. Quando vai agradecer o salvamento, depois de observar o desinteresse de Agenor, Duarte se apresenta com escritor e desperta o interesse do outro, principalmente quando o romancista diz que pode colocar qualquer um ou qualquer ação em sua ficção, inclusive o salva vidas e a cena do salvamento:

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. Posso até te salvar de um afogamento.

— Você no livro é branco ou preto?

— Hein?

— É preto ou branco?

— Boa pergunta.

Percebo que nos romances nunca me preocupei em explicitar a minha cor. É curioso que, num país onde quase todo mundo é preto ou mestiço, autor nenhum escreveria “hoje encontrei um branco...”, ou “um branco me cumprimentou...”, ou “o sargento Agenor é um branco bonito de presumíveis quarenta anos, se bem que os da sua raça...” (BUARQUE, 2019, p. 60, grifos meus)

Novamente é a voz do outro que vem apresentar para Duarte sua própria cor, que ele nunca se preocupou em explicitar. A pergunta do salva-vidas fica sem resposta, mas, antes, Agenor é apresentado pelo Duarte, enquanto narrador em primeira pessoa, como um “negro bonito de presumíveis quarenta anos, *se bem que os de sua raça geralmente pareçam mais jovens do são*” (BUARQUE, 2019, p. 59, grifos meus). O discurso do narrador não escapa do racismo. A partir de Grada Kilomba (2019), a branquitude é tomada por Duarte como referência, vista como normal e paradigmática. Assim, ela não é discursivamente marcada quando fala de si, pois, ainda que mulato, assim se apresenta para passar por branco. São os outros que são designados como negro, pardo, amarelo, mestiço etc. Como já havíamos visto na fala da vizinha de Duarte, a Dra. Marilu, ser preto é algo negativo, ruim. No século XIX, no Brasil, o negro era visto como inferior ao branco e a ele eram atribuídas características negativas: preguiçoso, menor capacidade intelectual, perigoso, infantil. Uma característica supostamente positiva era usada apenas para ressaltar a dimensão do corpo, sexual ou da força física. A partir de meados do século XIX, como o racismo “cientificamente comprovado”, a raça negra era vista como inferior, a ser educada pelo branco, a ser controlada por superiores. Deriva daí a desqualificação dos traços físicos que identificavam o negro (cor da pele, cabelo, lábios, nariz, quadris...). A partir daí, aquele que sofre o preconceito racial, tende

a ser infantilizado (tratado como criança, dependente das decisões dos adultos), visto como primitivo e não civilizado (atrasado e perigoso) e definido como animal, com selvagem erotizado (alguém incapaz de controle sobre si, sobre seus instintos). Na caracterização dos vizinhos, Duarte como negro não deveria entrar no condomínio de brancos, pois “crioulo, quando não caga na entrada, caga na saída” (BUARQUE, 2019, p. 189). A violência do dito, a indiferença pelo morto, o racismo contra o negro se impõe ao leitor e permitem outros trechos do romance, principalmente as reclamações feitas ao síndico pela juíza, Dona Marilu, contra os supostos desregramentos de Duarte.

Toni Morrison (2017) fala do esforço feito para escrever sem marcação de cor, contra o racismo, contra o fetiche da cor. Como escritora negra, norte-americana, reflete sobre o modo como os negros são apresentados na ficção. O interesse dela é mostrar como as marcas da negritude, mais do que traços naturais do corpo, estavam presentes nas relações sociais. Isso permite pensar em negativo, em outros termos, não como um projeto consciente, mas como expressão inconsciente de uma norma preconceituosa, tão naturalizada, tão evidente para os membros de uma sociedade, que nem precisavam ser enunciadas. A desnaturalização aparece quando os membros da elite letrada se defrontam com situações que lhes escapam à compreensão, quando encontram a dimensão humana nos negros escravizados e nas classes pobres (amor, ciúme, ambição, fantasia, imaginação etc.). Assim, ao final, pela fala da Dra. Marilu ou pela piada dos vizinhos, Duarte seria negro, tinha evidente origem negra. Isso nos permite reler o romance para observar as marcas da cor e do conflito racial que se expõe de modo cru no dito preconceituoso.

Cabe voltar, então, à piada, “negro quando não caga na entrada, caga na saída”. A força do preconceito, como já mostrou Antonio Candido (1998), vem cristalizada numa fórmula simples de fácil memorização. Ao analisar *O cortiço*, o crítico mostrou como o narrador, em terceira pessoa, escondia a posição interessada, enquanto brasileiro, livre, branco que olhava com preconceito para negros e

portugueses. O romance de Chico Buarque nos leva a dar um passo a frente. O narrador em primeira pessoa, Duarte, mostra que outras personagens se referem a ele como mulato. Ele, no entanto, não consegue reconhecer sua origem negra e recalca sua cor, seu cabelo, seus traços para se apresentar como branco. A violência do preconceito é internalizada no olhar sobre si mesmo.

No último capítulo temos uma notícia de jornal, um necrológio que apresenta a morte do “conhecido escritor Manuel Duarte, 66, autor do best-seller *O Eunuco do Paço Real*” (BUARQUE, 2019, p. 190). Na notícia, fica em aberto o mistério da morte (assassinato ou suicídio) e da ausência de qualquer arquivo no computador (email, texto, bilhete de despedida...). Maria Clara Duarte, proprietária do revólver de calibre 38, estaria foragida até se descobrir que estava em Lisboa. Também aparecem a ex-mulher Rosane Duarte, o editor Petrus Müller, um conhecido advogado (provavelmente Fúlvia Castello Branco) que insinua a repetição do gesto do pai, também suicida, e um psiquiatra, Isaac Kovalski, que tratara de Maria Clara e “não reconhece propensões genéticas para o suicídio”. Não aparecem seus amigos do Vidigal. Por fim, temos a carreira de Duarte como romancista. O final do romance traz, então, um deslocamento do confronto de subjetividades presente nas notas pessoais (cartas, bilhetes, anotações...) para a objetividade própria do jornalismo. Mantém-se a tendência do romance de se organizar enquanto montagem de fragmentos e de trabalhar intensamente com uma variação da distância estética.

Em “Posição do narrador no romance contemporâneo”, Theodor Adorno (2003, p. 57) coloca que, “se o romance quiser permanecer fiel à herança realista e dizer como as coisas são, então ele precisa renunciar a um realismo, que na medida em que reproduz a fachada, apenas auxilia na produção do engodo”. Esse pressuposto nos ajuda a compreender que a força de *Essa gente*, difícil de apreender, não está apenas na do violento espancamento de um mendigo, apenas por ser mendigo, ou no preconceito dos vizinhos que não é barrado nem

em presença da morte, mas principalmente na naturalidade com que é exposto. Nessa naturalidade, os conflitos sociais brasileiros (derivados do racismo, do machismo e aversão aos pobres) ficam recalcados, presos à normalização dos absurdos. No romance de Chico, uma tendência já presente em romances anteriores, se radicaliza – a dificuldade de apreender a voz que organiza a narração e definir o narrador. A morte violenta do autor parece figurar a trajetória de um romancista que destrói a si mesmo e, ao mesmo tempo, registra não apenas uma revivescência do autoritarismo brasileiro, mas também um retorno à barbárie.

Assim, a construção do sentido dá-se pela articulação dos diversos fragmentos, como se fora uma montagem. Mais do que isso, na sua autonomia, o romance se constrói pela composição moderna, de tal modo que a articulação com a realidade não se dá apenas pela matéria representada e reconhecida, nem apenas por uma verossimilhança interna, mas pelo nexos com a sociedade brasileira, com a crise vivida a partir de 2016, com a queda da Dilma Rousseff. Como mostra Adorno, se ficarmos restritos à dimensão documental, que não deixa de ter importância, a análise se restringiria à superfície da realidade. Por isso, importa pensar a narração, na qual temos uma quase desagregação formal, marcada pela colagem de notas. A morte do romancista, de certo modo, é o princípio que organiza a constelação de fragmentos, uma morte sem resolução. Assim, através das notas acompanhamos sua crise pessoal e criativa, seu comportamento idiossincrático, seu esforço de composição, mas ao final não há nada além do vazio da morte, além de um computador vazio.

“MANHÃ CARNAVAL”, A BUSCA DA PRÓPRIA JUVENTUDE

Em *Essa Gente*, há uma importante referência ao *Orfeu da Conceição*, de Vinícius de Moraes, depois adaptado para o cinema como *Orfeu Negro*, por Marcel Camus. Rebekka, uma holandesa de origem judaica, ruiva, decide morar no Brasil por causa do filme e, especialmente, pela canção “Manhã de Carnaval”. De certo modo, há

uma ironia aqui. A holandesa vem buscar no Rio de Janeiro o Brasil Bossa Nova, em que havia uma integração entre periferia e cidade, ou melhor, uma promessa de integração. Ela acaba por se envolver com um salva-vidas, alguém vinculado à polícia e à milícia fluminenses. De certo modo, Duarte encontra na jovem estrangeira uma musa, pois ela consegue revelar algo do Rio de Janeiro que estava perdido para ele. A primeira mulher, Maria Clara, tradutora de obras estrangeiras para o português, vivia imersa na literatura, e pela literatura, mas de um modo estetizante. Rosane, a segunda mulher, uma arquiteta arrivista, adere ao poder vigente, aos ricos apoiadores da ascensão de Bolsonaro. Rebekka, por sua vez, se encantava pelo cinema, pela canção e procurava integrar o ideal estético à vida. Integrava a favela do Vidigal e a vida do Leblon, além de prometer a tradução da obra de Duarte para o inglês:

Assim, a *busca pela autenticidade*, no sentido de pureza, não leva à nada. Mas pode servir como *barreira contra tudo que seja progressista*, sobretudo no capítulo dos direitos civis. [...]. A chave para entender a *lamentação da falta de organicidade de nossa cultura* não é a presença dos desenvolvimentos estrangeiros, mas a *estrutura social iníqua que aprofunda a segregação dos pobres*, por isso produzindo um tipo de dualismo social. (SCHWARZ, 2019, p. 121, grifos meus)

No final dos anos de 1950, havia uma esperança, encampada pela esquerda brasileira, de encontrar na cultura popular a própria expressão da identidade brasileira. Nos Centros Populares de Cultura, os intelectuais buscavam uma aproximação dos pobres, pela valorização da identidade nacional. Roberto Schwarz aponta o equívoco, pois o lamento pela organicidade perdida pode mascarar o real problema brasileiro, a “estrutura social iníqua”.

Existe algo desconcertante na “falta de organicidade” de *Essa gente*. Sua descontinuidade, marcada por notas sem título, apenas com as datas, que indicam a sucessão no tempo, sem que seja apresentada propriamente uma articulação causal. Rebekka, como vimos

antes, encarna para Duarte um sopro de juventude, uma energia do passado. O fascínio da holandesa ruiva faz com que ele encontre no morro do Vidigal o resultado de “uma busca pela autenticidade” – pelos olhos dela, ou mais precisamente, por sua voz. Em “Manhã de Carnaval”, há uma possibilidade de reencontrar o samba, a voz que vem do morro³. De certo modo, ele reencontra um encanto da música popular, uma promessa nessa moça que veio para o Rio de Janeiro para encontrar o Brasil e o morro representados pelo filme de Camus. Ela encontra o seu Orfeu em Agenor, que acompanha Rebekka quando ela canta “Manhã de Carnaval”.

No romance, a política está entranhada na forma enquanto crítica ao autoritarismo. Assim, cabe interrogar o lugar de uma encantadora imagem do passado. Ela vem atualizada na voz de Rebekka, encarna desejo erótico, saudade da juventude, impulso criativo e promessa de reencontro com uma utópica integração social. A voz de Rebekka atualiza o canto da sereia, que não leva à satisfação do desejo, mas à autodestruição. A morte de Duarte, ao final, não poderia ser mais direta quanto à impossibilidade de conciliação. No filme de Marcel Camus, Orfeu pega o violão e canta para dois meninos. Em uma casa pobre, na favela, os meninos se encantam com a voz de Orfeu. Há várias marcas de uma integração com a natureza, com o cabrito no colo de um dos meninos. Sem que ele veja, na peça ao lado, Eurídice entra e se põe a dançar ao som da canção:

³ Vale atentar que *Orfeu da Conceição* e, depois, *Orfeu negro* recuperam o mito grego. Há uma dimensão trágica na peça de Vinícius que é recuperada e bastante alterada no filme. Mais do que a tragicidade, vale destacar a seriedade com que os pobres são representados, a dignidade do amor de Orfeu e Eurídice, bem como a celebração da canção popular e do carnaval. Na peça há uma aliança entre as dimensões modernas do cenário de Niemayer e das músicas de Tom Jobim e a dimensão “autêntica” da cultura popular feita, encenada e cantada pelos negros. Assim, essa dimensão elevada reaparece no filme de Marcel Camus, no amor de Orfeu por Eurídice, enquanto realização de um destino inexorável. Não é o objetivo do presente ensaio, mas há uma promessa de integração que atravessam a peça e, depois, o filme.

Manhã, tão bonita manhã
Na vida, uma nova canção
Cantando só teus olhos
Teu riso, tuas mãos
Pois há de haver um dia
Em que virás

Das cordas do meu violão
Que só teu amor procurou
Vem uma voz
Falar dos meus beijos perdidos
Nos lábios teus

Canta o meu coração
Alegria voltou
Tão feliz a manhã
Deste amor

A letra de Antonio Maria, para a música de Luiz Bonfá, não estava na peça de Vinicius de Moraes, *Orfeu da Conceição*: tragédia carioca, é feita especialmente para o filme de Marcel Camus em 1959. Ela incorpora algo que estava na peça de Vinicius. Na peça, as marcas míticas estão mais fortemente presentes. Orfeu é filho de Apolo, que ensinou o violão, e Clio, que se encanta com o filho. Para ela, ele “até parece não um homem, mas voz da natureza” (MORAES, 1987, p. 402). Orfeu, um malandro tipo, que encanta todas as mulheres do morro da Babilônia, se deixa encantar por Eurídice.

No núcleo da prosa desencantada desse romance, marcada por uma desagregação melancólica, há uma afirmação lírica. O eu poético celebra a beleza da amada, cantando seus olhos, seu riso, suas mãos. Do violão, vem a voz que fala dos beijos perdidos e, ao final, o coração canta a volta da alegria, o nascimento do amor. Trata-se de um poema de amor, singelo, que ecoa a promessa de felicidade pela integração com a amada. Uma integração que está na comunhão entre homem e natureza, entre voz e música, coração e violão. Não há dissonância, nem valores prosaicos, apenas o reencantamento do mundo, dimensão romântica, por um valor de qualidade, o afeto amoroso.

No Vidigal, Duarte, que se aproxima cordialmente de Agenor, encontra nas ruas da favela a igreja neopentecostal, o tráfico de drogas e a milícia, que atravessam a vida cotidiana do morro. Ele encontra também uma promessa idílica que se inaugura no Orfeu de Vinicius e depois de Marcel Camus, se desenvolve na Bossa Nova e atravessa a música popular brasileira. Pela mediação de Rebekka, ele procura algo de sua juventude, uma promessa de vida e de encontro comunitário pela canção.

A beleza da cultura popular, no entanto, vem acompanhada da violência social. No churrasco em que ela canta a canção, ao final, é acompanhada por um cantor lírico, que, em criança, foi castrado para não perder a beleza de sua voz. O eunuco do romance histórico de Duarte atravessa o presente e ambiciona cantar nos grandes teatros, no paço real. A beleza emociona a todos, mas todo documento de cultura é documento de barbárie, no caso atravessado pela violência castradora de um pastor evangélico. No churrasco de Agenor, há vários policiais, que falavam mal da bandidagem, o que, junto com outros sinais de Agenor, nos permite ver figuras da milícia, aliadas com a igreja neopentecostal, onde Rebekka dá aulas de inglês para crianças e trabalha na horta. Na forma como Duarte mostra, a dimensão patriarcal também está no modo como Agenor restringe e controla os movimentos de sua companheira. Ao longo do livro, há ainda outras cenas (como o tiro que mata o jovem mulato passeador de cães ou como a surra que Fúlvio dá gratuitamente em um mendigo, numa explosão assustadora). Assim, a falta de organicidade da cultura brasileira está na segregação dos pobres, na cisão.

Vale ressaltar ainda mais a separação entre o morro do Vidigal e o Leblon. No morro do Vidigal, Duarte tem medo quando sai da casa de Agenor e passa a correr, é olhado com estranhamento pelos moradores e fica aliviado quando um mototáxi se dispõe a levá-lo embora da favela. Sua ida ao morro restringe-se à casa de Agenor. Quando está no Leblon, Duarte caminha tranquilamente para pensar e capturar nas pessoas personagens para seu romance. Há uma cisão

entre os dois espaços, em que os habitantes do Leblon não vão para o morro, mas os do morro vem trabalhar para os moradores do bairro.

De certo modo, as forças que levaram à eleição de Bolsonaro aparecem encarnadas em Agenor e seus amigos milicianos, no pastor e a atuação da igreja neopentecostal e, por fim, nas relações internas da elite. Em relação à ditadura militar, parece haver um passo adiante (ou para trás) em direção ao comportamento fascista que se entranha no cotidiano. A indiferença com que Fúlvio agride o mendigo, as festas monumentais da elite, são complementadas pelo controle da favela por milicianos e evangélicos.

O FANTASMA DA DITADURA VOLTA A ASSOMBRAR

Este ensaio surgiu de um deslocamento. De sua escrita original pouco restou. No início, ao pensar o nexos entre ditadura brasileira e o romance de Chico Buarque, foi feito o plano de partir da análise de *Estorvo* (1991), que nas peregrinações de um personagem sem nome, em fuga, observa-se a degradação social brasileira, depois do fim da ditadura. Esta seria apenas a introdução para depois analisar dois romances, *Benjamim* (1995) e *Irmão Alemão* (2015), a fim de se concentrar sobre a retomada da ditadura militar, em especial sobre o desaparecimento de presos políticos. Foi um crime de Estado, que não foi reconhecido, ficou sem punição e as famílias ficaram sem a possibilidade do trabalho de luto. Em *Benjamim*, a história ganha feição circular, pois abre com o fuzilamento do protagonista, já envelhecido, e fecha na mesma cena, depois da recapitulação do que aconteceu para chegar ali. Ele está sendo fuzilado por milicianos, por policiais que são amigos do marido de Ariela Masé. Preso a uma cadeira de rodas, ele ouve as aventuras amorosas da mulher, mas depois manda matar o amante. A casa em que está Benjamim é a mesma para onde ele levou, sem saber, a polícia que prendeu e assassinou sua antiga namorada, Castana Beatriz, uma militante envolvida com outro homem. O ciúme fez com que Benjamin, modelo fotográfico, enxergasse e compreendesse a natureza de seus atos. O

presente da narração traz o esforço do modelo em reviver o passado através de Ariela Masé que pode ser filha de Castana. Ele não conta a possível origem dela e mantém um comportamento ambíguo, entre namorado e pai. Ele viveu a euforia da modernização conservadora encarnando nos anúncios os gestos exigidos pelas mercadorias que entravam no Brasil. Seu último anúncio, já velho, é para um arrivista, candidato a deputado. Em *O Irmão Alemão* (2014), novamente a ditadura militar não é apresentada de frente. Um narrador em primeira pessoa, Ciccio, conta como descobriu que tinha um irmão alemão por parte de pai. Encontra uma carta no meio de um livro. Nela havia a indicação de que o pai teria tido um filho quando esteve na Alemanha nos anos de 1930. A partir daí, empreende uma busca para descobrir o paradeiro e a história desse irmão ainda desconhecido. De modo obsessivo, ele quer descobrir quem é esse filho de seu pai, fruto de uma relação amorosa, quando esteve na Alemanha. Há, no entanto, um irmão brasileiro, Mimmo, com o qual mantém uma disputa pelo interesse do pai, pela bênção paterna. A primeira história tem início (descoberta do *irmão alemão*), meio (busca pelo irmão) e fim (descoberta de seu paradeiro). A segunda fica em aberto, na medida em que Mimmo desaparece durante a Ditadura Militar. Não há declaração de morte, não há corpo para chorar, um cadáver insepulto da história. Seu irmão, Mimmo, desaparece quando Ciccio, já formado em Letras, planeja uma carreira como professor na Universidade. Novamente a ditadura é determinante para se compreender o enredo do romance, mas pelo deslocamento. Mesmo depois de encerrada a ditadura, havia uma dificuldade de elaboração formal quando se trata de enfrentar o regime ditatorial. No caso do Mimmo, o desaparecimento do jovem exuberante leva a família inteira juntos. O Ciccio, sobrevivente, busca o irmão por parte de pai, resolve uma questão familiar, mas não consegue solucionar um crime de Estado.

Esse ensaio não foi feito, mas as leituras sobre ditadura militar e autoritarismo serviram de base para analisar *Essa Gente*, pois, neste romance, o protagonista está imerso num mundo em que um tipo

autoritário chegou à presidência pelo voto popular, e as marcas de uma violência estão nas ruas. Agressões, palavrões, piadas preconceituosas – baixarias de todo tipo – aparecem como normais para tipos autoritários. Por que há comemoração com as falas de um presidente que xinga a imprensa, que desqualifica opositores (a quem já desejou metralhar), que estabelece uma tática de guerra supressiva (nós ou eles, sem a possibilidade da convivência com o outro)? Por que exaltam um ministro da educação que defende a prisão de ministros do Superior Tribunal Federal? Por que a Secretária dos Direitos Humanos, uma pastora evangélica, é celebrada quando defende aculturação de índios (como se fosse defesa) e de quilombolas (em nome de valores supostamente cristãos)?

A leitura do romance de Chico Buarque dialoga com essa realidade. Dentro da obra, Duarte, o romancista, funciona como o guia pelas diversas realidades que compõem uma sociedade desagregada. Ele morre ao final, sem que a obra que construía tenha sido encontrada ou, em outros termos, o esforço de dar forma à experiência social tenha logrado êxito. Nessa trajetória, encontramos a violência sádica contra um mendigo, a violência do Estado que mata com um tiro na cabeça um assaltante, a violência dos milicianos que dividem o controle do morro, a violência do pastor que castra um menino para fazê-lo tenor reconhecido, a violência do preconceito de elite contra os negros, que poderiam servir no condomínio, mas não poderiam morar como condôminos... A lista poderia crescer, mas interessa assinalar para a novidade assustadora que essas cenas apontam. Uma parte significativa não apenas incorpora os valores do atual governo, como os reproduzem no cotidiano... Comunista passa a ser um xingamento que permite uma criança fazer bullying com outro na escola.

Há dez anos, em 2010, *O que resta da ditadura*, organizado por Vladimir Safatle e Edson Telles, reuniu um grupo de pesquisadores de diferentes áreas para interrogar na realidade atua o que resta da ditadura. O contexto de publicação era o de um Estado Democrático e respondia a uma demanda de elaborar o passado para evitar que

se repetisse. Em 2019, ano em que se passa *Essa Gente*, há uma celebração conservadora de figuras escabrosas como o torturador Ustra.

Em 2018, nas eleições, e em 2019, depois da posse do novo presidente brasileiro, vemos o retorno do discurso nacionalista. Atravessado por traços ufanistas, o Brasil é visto como uma natureza essencial, verde e amarela, que se reafirma e se repete igual em cada um, em cada parte do povo. A afirmação nacional está distante do idílio bossa-novista, constrói pela tentativa de afirmar um padrão homogêneo e pela tentativa de suprimir diferenças e divergências. Afirma um valor abstrato de “liberdade”, que se trata da explosão recalcada da piada contra negro, do deboche contra mulheres (racismo e misoginia) a fim de se “rebelar” contra o polidamente correto. A consequência tem sido a explosão da violência e da tentativa de suprimir qualquer discordância. O autoritarismo se faz presente no discurso oficial e autoriza o comportamento regressivo no cotidiano.

Chico Buarque constrói um romance feito da “impureza do minuto”, como diz Drummond, uma ficção feita da urgência de lidar com a atualidade. A morte do romancista, a liquidação do artista, torna-se a própria matéria da ficção. De certo modo, é o discurso mais adequado para traduzir o estranhamento cotidiano com a volta do que há de mais perverso e violento da cultura brasileira. O jeitão de quem manda se impõe, alia-se à modernização neoliberal e se propõe a liquidar os projetos de combate à desigualdade social no Brasil. Na aporofobia dos ricos, os pobres (sujeitos monetários sem dinheiro, não-pessoas) ficam abandonados fora do universo formal dos empregos. O campo ficou livre para a atuação do tráfico de drogas, das milícias e das diferentes igrejas que cumprem o papel do Estado ausente, mas cobram o preço da submissão violenta. Assim, a promessa da manhã de carnaval se esvai como uma ilusão dos anos de 1960, de crença no romantismo revolucionário. Restou a anoitecer melancólico em que os homens se desfazem. Novamente como diria Drummond, desta hora tenho medo.

REFERÊNCIAS

- ADORNO, Theodor. *Notas de literatura I*. Trad. Jorge Almeida. São Paulo: Editora 34, Duas Cidades, 2003.
- BENJAMIN, Walter. *Magia e Técnica, Arte e Política*. 4. ed. Trad. Sérgio P. Rouanet. São Paulo: Brasiliense, 1985.
- BENJAMIN, Walter. Sobre o conceito de história. In: LÖWY, Michael. *Walter Benjamin: aviso de incêndio – uma leitura das teses “Sobre o conceito de história*. Trad. Wanda N. C. Brandt, [tradução das teses] Jeanne Marie Gagnebin, Marcos L. Müller. São Paulo: Boitempo, 2005.
- BUARQUE, Chico. *Estorvo*. São Paulo: Companhia das Letras, 1991.
- BUARQUE, Chico. *Benjamim*. São Paulo: Companhia das Letras, 1995.
- BUARQUE, Chico. *Budapeste*. São Paulo: Companhia das Letras, 2003.
- BUARQUE, Chico. *O irmão alemão*. São Paulo: Companhia das Letras, 2014.
- BUARQUE, Chico. *Essa Gente*. São Paulo: Companhia das Letras, 2019.
- CANDIDO, Antonio. De cortiço a cortiço. In: *O discurso e a cidade*. 2. ed. São Paulo: Duas Cidades, 1998.
- GAGNEBIN, Jeanne Marie. *História e narração em Walter Benjamin*. São Paulo: Perspectiva, 1994. (Estudos: 142)
- GINZBURG, Jaime. *Crítica em tempos de violência*. São Paulo: EDUSP, 2012.
- KEHL, Maria Rita. Tortura e sintoma social. In: SAFATLE, Vladimir; TELES, Edson. *O que resta da ditadura: a exceção brasileira*. São Paulo: Boitempo, 2010.
- KILOMBA, Grada. *Memórias da plantação: episódios de racismo cotidiano*. Trad. Jess Oliveira. Rio de Janeiro: Cobogó, 2019.
- MORISON, Toni. *A origem dos outros: seis ensaios sobre racismo e literatura*. Trad. Fernanda Abreu. São Paulo: Companhia das Letras, 2017.
- PIGLIA, Ricardo. *Tres propuestas para el próximo milenio – y cinco dificultades*. Buenos Aires: Fondo de Cultura Económica, 2001.
- SAFATLE, Vladimir; TELES, Edson. *O que resta da ditadura: a exceção brasileira*. São Paulo: Boitempo, 2010.
- SCHWARZ, Roberto. *Seqüências brasileiras: ensaios*. São Paulo: Companhia das Letras, 1999.
- SCHWARZ, Roberto. *Seja como for: Entrevistas, retratos e documentos*. São Paulo: Companhia das Letras, 2019.
- STANDING, Guy. *O precariado: a nova classe perigosa*. Trad. Cristina Antunes. Belo Horizonte: Autêntica, 2014.

TEMPOS DE “RAÇÃO HUMANA” EM *A NOVA ORDEM*, DE BERNARDO KUCINSKI

Jaime Ginzburg
(USP/ CNPq)

O romance *A nova ordem*, de Bernardo Kucinski, foi publicado em 2019. A construção formal da obra remete a diversos gêneros textuais, incluindo o discurso jurídico e o relatório institucional, tendo como principal referência o gênero da ficção científica, apresentando uma imagem distópica do Brasil. As epígrafes do livro contribuem para a filiação do livro ao gênero: fragmentos de Aldous Huxley e George Orwell são apresentados na abertura do romance. Esses fragmentos abordam servidão e opressão, dois dos temas presentes na obra.

O protagonista da narrativa é Ariovaldo, um cientista que trabalha para um governo totalitário que domina o Brasil, e se ocupa de formas para aumentar a eficácia de estratégias de tortura. O percurso do personagem expõe suas ambições e as práticas de procedimentos que ele considera científicos. Um dos momentos fundamentais, expressando uma espécie de superação de suas limitações, consiste na criação de um *chip* que, sendo implementado em seres humanos, determina as condições para o seu pensamento. O governo decide utilizar esse *chip* para controlar os níveis de obediência da população às normas dominantes de comportamento. Trata-se de uma narrativa