

## ESSA GENTE, DE CHICO BUARQUE, COMO UM ROMANCE (NÃO) ESCRITO: METAFICÇÃO E CRÍTICA SOCIAL

Dra. GENILDA AZERÊDO  
Universidade Federal da Paraíba (UFPB/CNPq)  
João Pessoa, Paraíba, Brasil  
(genildaazeredo@yahoo.com.br)

RESUMO: Propomos a discussão do romance *Essa gente* (2019), de Chico Buarque, levando em conta sua configuração metaficcional e a crítica social atrelada aos recursos a ela associados. Para tanto, embasamos a investigação em Robert Stam (1981, 2003), Patricia Waugh (1984), Linda Hutcheon (1991) e Tzvetan Todorov (2011) para refletirmos sobre como a metaficção problematiza as noções de autoria, leitura e interpretação. Os resultados da análise demonstram a singularidade de *Essa gente* quando pensamos no romance como gênero (BAKHTIN, 1987) literário e comprovam que Chico Buarque tem sido responsável não apenas pela inovação do romance como forma, quanto pela articulação entre inovação formal e crítica social.

Palavras-chave: Metaficção. Crítica social. *Essa gente*. Chico Buarque.

Artigo recebido em: 05 abr. 2021.  
Aceito em: 14 abr. 2021.

## CHICO BUARQUE'S *ESSA GENTE* AS A WRITTEN/AN UNWRITTEN NOVEL: METAFICTION AND SOCIAL CRITICISM

**ABSTRACT:** The purpose of this text is to present a discussion of Chico Buarque's *Essa gente* (2019) considering the novel's metafictional configuration and the social criticism connected to the devices of metafiction. For that purpose, we support the investigation by drawing on Robert Stam (1981, 2003), Patricia Waugh (1984), Linda Hutcheon (1991) and Tzvetan Todorov (2011) to reflect on how metafiction problematizes conventional notions of authorship, reading and interpretation. The results of the analysis reveal how singular *Essa gente* is in terms of the novel as a literary genre (BAKHTIN, 1987), thus attesting that Chico Buarque has been responsible not only for the novel's innovation as form, but for the articulation between formal innovation and social criticism.

**Keywords:** Metafiction. Social criticism. *Essa gente*. Chico Buarque.

### INTRODUÇÃO

Em texto sobre William Faulkner, constante do livro *A verdade das mentiras*, Mario Vargas Llosa declara: “Em todo romance é a forma – o estilo no qual está escrito e a ordem que estabelece para o que está contando – que decide a riqueza ou a pobreza, a profundidade ou a trivialidade de sua história” (2004, p. 104). Cito esta passagem a propósito de algumas reflexões iniciais sobre o mais recente romance de Chico Buarque, *Essa gente* (2019).

Mesmo antes de iniciar a leitura do romance, apenas com o ato de folhear suas páginas, há uma forma aparente, icônica, que já chama a atenção. É que, em vez de capítulos convencionais (com narração em primeira ou terceira pessoas), temos pequenos textos datados, ora cartas, ora documentos legais (como notificações de despejo), ora trechos dos classificados e da coluna social – e isto em primeira e terceira pessoas. Observemos que algumas cartas são assinadas, outras, não. As datas no início de cada texto (e a presença constante de cartas) inicialmente dão a impressão de tratar-se de um romance epistolar; em outro momento, pensamos tratar-se de um diário, com anotações aparentemente aleatórias, lembrando esboços ou anotações para posterior retomada e elaboração.

A leitura efetiva do romance revela que a escolha dessa *forma* é crucial para as histórias que o livro conta: a história de Duarte (que rima com Buarque)<sup>1</sup>, escritor; a história do processo de escrita do romance que Duarte (não) escreve; a história do Brasil contemporâneo e sua gente; e ainda, a história de leitura de um romance em processo. Ou seja, estamos no reino da metaficção – em que há uma ênfase nos próprios materiais e estratégias da ficção –, recurso já explorado e materializado, de modo diferente (e não menos substancial), pelo próprio Chico, em *Budapeste*.

Vejamos a definição que Patrícia Waugh oferece da metaficção: “um termo dado à escrita ficcional que, de modo autoconsciente e sistemático, chama a atenção para seu status como artefato, a fim de lançar questões sobre a relação entre ficção e realidade” (1984, p. 2; tradução nossa<sup>2</sup>). Ao eleger como foco a ficção como feitura, como construção, a narrativa metaficcional oferece a possibilidade de o leitor refletir sobre os próprios métodos de composição literária, ao tempo em que se confronta com as estruturas fundamentais da ficção narrativa (WAUGH, 1984, p. 9). Ao fazê-lo, percebe quão instável é a realidade da representação.

Em *Essa gente*, a história de Duarte e a história da elaboração do seu romance contribuem para o desnudamento da figura do escritor – sobretudo de um escritor sem recursos materiais – e daquilo que o rodeia: escrita, bloqueio criativo, revisão, edição, publicação, lançamento, crítica, tradução e mesmo a possibilidade de adaptação do romance para o cinema – ou seja, os bastidores do mundo literário e sua relação com o mercado editorial. Em outras palavras, *Essa gente* é um romance que expõe a própria midialidade (MOSER, 2006) da literatura, em seus mais variados matizes.

Não é novidade alguma que a arte tenha sempre se alimentado da tradição artística, que a literatura tenha sido desde sempre construída a partir das convenções e dos códigos da própria literatura e de outras expressões artísticas. Bakhtin, teórico da polifonia e da heteroglossia (variedade linguística), elaborou, de modo substancial, uma teoria dos discursos do romance, onde tudo cabe. Só para lembrar, nas palavras de Bakhtin, em “Discurso no romance”:

O romance como um todo é um fenômeno multiforme em estilo e de forma variada quanto a discurso e voz. No romance, o investigador é confrontado com as várias e heterogêneas unidades estilísticas, frequentemente localizadas em níveis linguísticos diferentes e sujeitas a controles estilísticos diferentes. (1987, p. 261)

---

<sup>1</sup>Na orelha do livro (*Essa gente*, primeira edição), Sérgio Rodrigues declara: “Há pontos de contato entre Chico Buarque e o protagonista de *Essa gente*. Além de ser escritor, Manuel Duarte tem esse sobrenome de perfil vocálico idêntico e gosta de bater perna atrás de inspiração nos arredores do Leblon”.

<sup>2</sup>As traduções de trechos em inglês ao longo do texto são da autora.

Se este argumento se aplica ao romance em geral, no caso de *Essa gente* tal perspectiva ganha ainda mais espessura, visto que a forma utilizada – ora lembrando o romance epistolar, ora a escrita de diários, ora esboços de escritas mais convencionais – acaba por explodir as próprias categorias narrativas – enredo, personagem, tempo, narrador, narração – tais como convencionalmente concebidas. *Essa gente* – a exemplo de outros romances metaficcional contemporâneos, como *Atonement* e *Sweet tooth*, de Ian McEwan, e *The blind assassin*, de Margaret Atwood – ilustra muito bem a abertura do gênero romanesco para a adoção e a manipulação das diversas vozes e dos variados registros discursivos, que vão de textualidades altamente objetivas (como um fragmento dos classificados), a uma reflexão lírica sobre uma cidade que se ama:

Há manhãs em que desço as persianas para não ver a cidade, tal como outrora recusava encarar a minha mãe doente. Sei que às vezes o mar acorda manchado de preto ou de um marrom espumoso, umas sombras que se alastram do pé da montanha até a praia. Sei dos meninos da favela que mergulham e se esbaldam no esgoto do canal que liga o mar à lagoa. Sei que na lagoa os peixes morrem asfixiados e seus miasmas penetram nos clubes exclusivos, nos palácios suspensos e nas narinas do prefeito. Não preciso ver para saber que pessoas se jogam de viadutos, que urubus estão à espreita, que no morro a polícia atira para matar. Apesar de tudo, assim como venero a mulher incauta que me deu à luz, estarei condenado a amar e cantar a cidade onde nasci. (BUARQUE, 2019, p. 48)

Considero este trecho um dos mais comoventes do romance, não apenas porque oferece um retrato em miniatura da cidade do Rio de Janeiro (metonímia para qualquer metrópole no Brasil) – com suas mazelas de falta de saneamento, esgoto a céu aberto e poluição, drama de crianças à deriva, sujeitos suicidas, descaso das autoridades, violência da polícia, assassinato dos mais pobres –, mas porque sua tonalidade (em certo sentido, lírica) destoa daquela do romance que o narrador-autor quer escrever. Estruturas em anáfora com a repetição do verbo “saber” dizem de um conhecimento do narrador sobre a cidade doente; trata-se de imagens que vêm da interioridade da voz narrativa, algo já internalizado, e não do olhar do narrador naquele momento, inclusive porque as ações referidas – não à toa, construídas em tempo verbal presente –, se repetem como rotineiras. Um pouco depois dessa passagem, diz o narrador: “Já hoje, agora, aqui trancado na penumbra, às voltas com meu livro, meu livro, meu livro, andando em círculos numa exígua sala de apartamento, afirmo que não ponho mais os pés na rua, nem para procurar mulher” (BUARQUE, 2019, p. 48-49). Trata-se, portanto, de uma estrutura narrativa que se desdobra e se duplica, pois à medida que vamos lendo, temos a impressão de estarmos lidando

com várias linhas narrativas (várias histórias), que aparentemente não se concatenam, além daquela relativa ao romance que Duarte luta para elaborar e escrever.

#### OUTRAS CAMADAS METAFICCIONAIS E A CRÍTICA SOCIAL EM *ESSA GENTE*

Em um texto intitulado “Os homens-narrativas”, Todorov faz uma reflexão sobre digressões e encaixes que se faz pertinente para nossas considerações sobre *Essa gente*:

A aparição de uma nova personagem ocasiona infalivelmente a interrupção da história precedente, para que uma nova história, a que explica o “eu estou aqui agora” da nova personagem, nos seja contada. Uma história segunda é englobada na primeira; esse processo se chama *encaixe*. (2011, p. 123; grifo do autor)

Considerando como corpus (mas não só) *As mil e uma noites*, Todorov argumenta que “as histórias encaixadas servem como argumentos” (2011, p. 124) e os personagens que vão se acumulando nas novas histórias que vão surgindo podem ser definidos como “homens-narrativas”, exatamente porque sua aparição serve menos como caracterização psicológica que condutor de outras narrativas. Temos esta sensação em *Essa gente*: à exceção das cartas, que possuem uma função clara e constituem textos autônomos, os outros “capítulos” do romance parecem fragmentos, além de não atenderem ao princípio de continuidade ou sequência, característico da narrativa em geral. Cabe ao leitor, portanto, montar o quebra-cabeça, relacionar os fragmentos narrativos, atribuindo-lhe feição de uma história com múltiplas histórias.

Em um capítulo intitulado “A caixa chinesa”, de *Cartas a um jovem escritor*, Mario Vargas Llosa ressalta a importância desse recurso – “caixa chinesa” ou “boneca russa” – para dotar as histórias de poder de persuasão. Vargas Llosa declara:

Como numa caixa chinesa ou numa boneca russa, cada história contém outra história, subordinada àquela em primeiro, segundo ou terceiro grau. Desse modo, graças a essas caixas chinesas, as histórias se articulam dentro de um sistema em que o todo se enriquece com a soma das partes, e cada parte – cada história específica – também se enriquece (ou ao menos é afetada), em virtude de sua natureza dependente ou geradora com relação às demais. (2006, p. 135-145)

A propósito dos desdobramentos narrativos e das estruturas encaixadas – a serem explorados adiante –, a capa e o projeto gráfico de *Essa gente*, sob a responsabilidade de Raul Loureiro, também constituem signos metaficcionalmente significativos do livro: é que a capa (direito e avesso) já traz, em letras minúsculas, o romance *Essa gente*, do início ao fim, constituindo-se como um invólucro que contém – em duplicação – o romance que vamos ler. Ou seja, temos uma mimetização da metáfora da boneca russa, que contém outra, que contém outra... Narrativas que contêm narrativas e que se refletem de modo especular. Dizendo de outra forma: estratos encaixados, encrustados, estruturas em abismo (WAUGH, 1984, p. 15).

É interessante registrar que a parte inicial do romance *Essa gente* mimetiza a crise por que passa o escritor Duarte para escrever o romance. As próprias datas no início de cada texto servem para registrar os dias em que (não) houve escrita: são silêncios e intermitências que dizem da tentativa, do fracasso, da labuta da escrita. Não à toa, o livro abre com uma carta ao editor, datada de 2018, em que a voz narrativa, já sem dinheiro, justifica a demora na entrega dos originais do romance (que deveria ter sido entregue em 2015) e solicita mais um adiantamento. Diz ainda o narrador:

Não bastassem os perrengues pessoais, ficou difícil me dedicar a devaneios literários sem ser afetado pelos acontecimentos recentes no nosso país. Já gastei o advance que você generosamente me concedeu, e ainda me falta paz de espírito para alinhar os escritos em que tenho trabalhado sem trégua. (BUARQUE, 2019, p. 5)

Apesar de curta, essa passagem já aponta para algumas temáticas que informarão o romance, sobretudo quanto à dificuldade de Duarte para escrever, em que tanto o contexto pessoal quanto o público constituem interferências negativas. Faltam a Duarte dinheiro e paz de espírito. Exemplifiquemos com dois registros de acontecimentos recentes no nosso país (referências ao período de 2015 a 2019): “(...) acordo enrolado no lençol com a televisão ligada: a partir de hoje, por decreto presidencial, posso ter quatro armas de fogo em casa” (BUARQUE, 2019, p. 17). E ainda: “soldados disparam oitenta tiros contra carro de família e matam músico negro” (BUARQUE, 2019, p. 89). É interessante sublinhar a discrepância existente entre a gravidade e a densidade trágica das informações e o modo como elas aparecem na narrativa, como se ocupando um lugar periférico, insignificante. A estratégia denuncia a banalidade com que tais situações de violência tendem a ser vistas em nosso país.

Um dado crucial diz respeito a como a narrativa materializa o que diz, em um processo de isomorfismo<sup>3</sup>: por exemplo, ao mencionar a necessidade de “alinhar os escritos”, eis que surgem blocos textuais, como se anotações avulsas, de 2016 e de 2017, que comprovam a tentativa anterior de elaboração do romance. Para endossar as tentativas infrutíferas, também temos acesso a uma carta do editor Petrus em que ele reclama da falta de compromisso de Duarte: “Desde então, o Duarte prometeu e postergou seguidamente a entrega de novos originais. Até que outro dia, à maneira de hipoteca para um novo adiantamento, mandou-me os esboços ‘mal-ajambrados’ de uma novela, que pelo visto nossa editora será obrigada a recusar” (BUARQUE, 2019, p. 22). Ironicamente, em um primeiro momento, é assim que *Essa gente* se apresenta: como esboços desarticulados de uma novela. De novo, temos o princípio do isomorfismo, em que a forma reflete o conteúdo – paralelismo entre a construção desarticulada do romance de Buarque e a construção desarticulada do romance de Duarte.

Assim como em *A hora da estrela*, de Clarice Lispector, Rodrigo S. M. expõe suas angústias e a dificuldade de escrever a história de Macabéa, Duarte também confessa o drama do processo de escrita:

Desço à rua sempre que as letras endurecem no papel, comprimidas entre si como as pequenas pedras em preto e branco do calçamento que piso. Pouco a pouco, meus olhos se deixam levar por um automóvel, uma saia, uma folha, uma lagartixa, umas crianças de escola, passarinhos. (BUARQUE, 2019, p. 6)

Mas enquanto na novela de Clarice fica claro, desde o início, qual história Rodrigo S. M. quer contar – sua dificuldade maior sendo a forma na qual plasmar a história de Macabéa –, em *Essa gente* o narrador parece não ter história nenhuma para contar e, por conta disto, vai coletando e acumulando os textos que dão conta do seu próprio fracasso, do drama que permeia as páginas em branco.

O efeito deste aparente caos é imediato sobre o leitor, que tenta, a todo custo, concatenar os diversos textos, articular a ligação entre os personagens (Maria Clara, Rosane, Napoleão, Fúlvio, Marilu, Laila, Everaldo Canindé, Agenor, Rebekka, Kovaleski), de modo a apreender algum fio narrativo que justifique uma história ou narrativa romanesca. Mas, mesmo inferindo, no processo de leitura, que parte dessa história resulta do entrecruzamento entre o Duarte escritor, o Duarte narrador e o Duarte cidadão – cujas observações

---

<sup>3</sup> Segundo Greimas e Courtés, “isomorfismo é a identidade formal de duas ou mais estruturas que dependem de planos ou de níveis semióticos diferentes (...). Assim, um isomorfismo pode ser reconhecido (...) entre as articulações do plano de expressão e do conteúdo (...)” (1979, p. 245), como no exemplo do romance em questão.

sobre o Brasil contemporâneo são assustadoras, mas não novidade para o leitor –, a escolha de uma dessas linhas para análise demanda uma articulação com a configuração metaficcional do romance, que dá a sensação de uma narrativa que se escreve (e que se lê) sem que se saiba sua origem, seu centro, sua linha mestra. Como se o romance fosse sendo escrito – dando sempre a sensação, portanto, de precariedade e de algo ainda em processo – na mesma medida em que vamos lendo. E a sensação é de vertigem, como em determinadas narrativas de Jorge Luís Borges, Júlio Cortázar e Ítalo Calvino.

Dentro da suposta precariedade, chamam inicialmente a atenção dois personagens que ilustram a “gente” do título do romance: Marilu Zabala (juíza federal, moradora do edifício onde o escritor mora) e Fúlvio Castello Branco, advogado, colega de Duarte, do Colégio Santo Inácio. Marilu chega até nós também através de cartas escritas ao síndico, para reclamar de Duarte, cobrando providências no sentido de salvaguardar a reputação do prédio. Referindo-se a mulheres que vê entrar no Edifício Saint Eugene e que supõe serem prostitutas contratadas por Duarte, declara a moradora: “São mesmo profissionais do mais baixo estrato, e não o digo por suas fisionomias, pois sou juíza federal e não tenho preconceito de cor, mas pela manifesta falta de compostura com que se vestem e falam palavrões aos berros ao celular” (BUARQUE, 2019, p.19).

Sobre Fúlvio, advogado que compreende a vida através de cifras, sua caracterização lembra pessoas, em nosso país, para quem gente pobre é ninguém e entulho, para quem os moradores de rua precisam ser exterminados:

cai fora, vagabundo!, fora daqui, maconheiro! Com uma expressão transtornada, passa por mim às cegas e se dirige a um homem deitado na calçada, encostado no muro do clube. É um sujeito com cara de índio velho que se levanta com dificuldade, depois de tomar uns chutes nas costelas. Sai caminhando meio cambaleante, seguido pelo Fúlvio, que ameaça chamar a polícia se ele não sumir de vista. (BUARQUE, 2019, p. 47)

No contexto referido, não há nada que justifique tamanha violência, a não ser a presença indesejada de um sujeito pobre em um espaço destinado à classe alta – um clube de elite. Mais surpreendente ainda é o fato de, momentos antes, Fúlvio parecer um sujeito cordato e gentil. A este propósito, “como não ver, por exemplo, a cordialidade brasileira em Fúlvio Castello Branco, que se propõe a ajudar o protagonista quase ao mesmo tempo em que, sem culpa, espanca um mendigo na saída do Country Club?” (BRITO, 2019). E como não lembrar situações trágicas reais, em nosso país, de moradores de rua brutalmente assassinados, queimados ou mortos com tiros, sem motivo algum (e há alguma razão que justifique tais atrocidades?).



Como não poderia deixar de ser, acostumado com o que se ganha com “banca de advocacia”, Fúlvio fica decepcionado com os “humildes proventos” (BUARQUE, 2019, p. 45) que Duarte ganha com a literatura. Por isso, além de aconselhá-lo a “escrever pensando num filme de ação” (BUARQUE, 2019, p. 47), vislumbra a possibilidade de que seus “romances ainda sejam adaptados para o cinema, estimando que, com um bom roteiro, incentivo fiscal e campanha publicitária, um filme pode render milhões” (BUARQUE, 2019, p. 45). O conselho de Fúlvio desnuda o contraste entre a literatura e o cinema em termos econômicos, ao mesmo tempo em que denuncia, de modo comovente, o drama do escritor que só tem a palavra como força de trabalho, portanto, como ganha-pão: como produzir em um contexto, no plano pessoal, permeado por cobranças de aluguel, notificações extrajudiciais e ações de despejo? E como produzir em um contexto público de país em que policiais, diariamente, matam sujeitos pobres à queima-roupa? O romance nos leva a refletir sobre os efeitos que o entorno provoca no estado emocional e psicológico do escritor e na abissal fissura existente entre o trabalho artesanal do escritor e a desvalorização da literatura em termos financeiros.

A falta de dinheiro e a ameaça de despejo são entraves potentes na capacidade de concentração de Duarte e na eventual elaboração do livro, algo que se reflete na ausência de linearidade narrativa e na multiplicidade de vozes e registros linguísticos. O fato de a primeira carta ser de Duarte – ainda que não esteja assinada – pode levar o leitor a crer que o romance tem um narrador em primeira pessoa, e que este narrador é Duarte. No entanto, esta premissa é posta em crise quando encontramos, por exemplo, a anotação datada de 2 de fevereiro de 2019, em que um narrador em terceira pessoa refere-se a Duarte:

Em busca de estímulo para adiantar os trabalhos, Duarte decidiu reler por alto seus romances. Acabou por se fixar no primeiro, *O Eunuco do Paço Real*, achando que ninguém notaria se ele cometesse autoplágio de um ou outro parágrafo escrito quase vinte anos atrás. (BUARQUE, 2019, p. 29)

Ou seja, há uma instância narrativa em terceira pessoa que narra as agruras de Duarte, que, por sua vez, narra o processo de escrita do seu romance dentro do romance do qual Duarte é personagem. Ou seja, as camadas de representação se sobrepõem, “e o resultado dessa multiplicidade é nos forçar a refletir sobre a natureza da representação em si” (STAM, 1981, p. 68).

Esse também constitui um “capítulo” densamente substancial, por diversas razões: a retomada da questão da castração, a que alude o autoplágio, presente no termo “eunuco”. Em “textos-rascunhos” de 2016, Duarte tenta contar a história das crianças pobres das favelas, aliciadas por um maestro e um pastor para serem castradas em nome do canto lírico. Neste “capítulo”,

também percebemos uma estratégia presente em outros trechos da narrativa: a utilização das caminhadas – Duarte é um escritor-*flâneur*, que cria à medida que caminha pela cidade, suas andanças sendo seguidas por pensamentos e devaneios – e a utilização do sonho (recurso para dotar a narrativa de uma tonalidade fantástica ou surreal). Tal estratégia – o de afetar a narrativa de uma tonalidade onírica – também informa sobre determinados contextos, no Brasil contemporâneo, que soam como se fossem pesadelos, de difícil apreensão objetiva:

Passo para o outro lado da rua, onde naquele trecho não há prédios, e busco dentro da calça o revólver que já descia pela minha coxa esquerda e sabe lá se não dispararia ao cair no chão. Na calçada estreita e escura, sigo meu caminho com o revólver na mão, sem perigo de topar com pedestres a esta hora da madrugada. Sinto-me invisível até que o segurança da casa do cônsul japonês me saúda:

– É isso aí, mestre! Tem que acabar com a raça desses bandidos!

O vozeirão ecoa, e logo surgem vultos nas janelas, gente que ergue o polegar e aclama:

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

Inicialmente, observemos a ironia da situação, marcada pela adesão da coletividade (ecos da canção “As caravanas”, também de Chico, nos vêm à mente: “Tem que bater, tem que matar, engrossa a gritaria”) ao porte de arma, à violência, algo que destoa do gesto do personagem, que supunha não ser visto àquela hora da madrugada. Este trecho desenvolve os efeitos de uma passagem citada anteriormente, sobre um decreto presidencial que permite ao cidadão comum ter armas de fogo em casa. São referências que trazem à tona o famoso gesto do atual presidente brasileiro (2019) e seus seguidores de imitar uma arma na mão e movimentos de atirar. À época da campanha presidencial, o candidato de oposição incentivava a divulgação de livros, em vez de armas; educação, em vez de violência e morte. Como em um pesadelo, venceu a segunda opção.

Ainda sobre personagens marcantes de *Essa gente*, merecem lugar de destaque Agenor e Rebekka. Moradores do Vidigal, o casal contribui não apenas para fazer a ponte entre o morro e a praia, mas oferecem inspiração para o romance de Duarte. No primeiro nível narrativo, Agenor é um salva-vidas que um dia salvou Duarte de afogamento; Rebekka, sua mulher, é uma holandesa que promove hortas comunitárias e dá aulas de inglês para as crianças da favela, sendo também admiradora de *Orfeu*. Quando Duarte os visita pela

primeira vez, e ouve Rebekka cantar “Manhã, tão bonita manhã/Na vida uma nova canção”, ele reflete:

Assistindo àquela cena idílica, tenho a impressão que o casal se preparou a sério para fazer bonito no meu romance. Ainda mais agora com a cumplicidade do luar, que entra pela janela e ressalta as sardas no rosto da Rebekka. (BUARQUE, 2019, p. 82)

Este trecho, carregado de ironia, lembra um conto de Virginia Woolf intitulado “An unwritten novel/Um romance não escrito”, em que um narrador observa os gestos de uma personagem em um trem e tenta ficcionalizar sua vida, imaginando justificativas para seu semblante, seus olhares, sua aparente preocupação, seu segredo. E nesta tentativa de escrita através dos pensamentos e devaneios, problematiza a dificuldade de apreender a personagem por dentro, flagrá-la em seu silêncio e introspecção. Trata-se de metanarrativas que mostram o trabalho do escritor em articulação com inspirações que resultam de seu entorno, da própria vida, mostrando, ao mesmo tempo, quão arbitrarias são as ficções. Em ambos os casos (romance *Essa gente* e conto de Woolf), a ironia decorre do fato de estarmos lendo um texto literário que se desnuda como literatura, inclusive chamando atenção para elementos (como a “cumplicidade do luar”) que podem contribuir com a idealização de certas situações.

E, de fato, à medida que Duarte vai escrevendo sobre Agenor e Rebekka, dois ingredientes novos vão surgindo – mistério e erotismo – que parecem encorpar a “história” de elementos que se concebem como “mais narrativos”, dando a ideia de que, a partir daí, o romance de Duarte, enfim, deslancha e ganha vigor. É que, a essa altura, o revólver de Maria Clara, que Duarte inicialmente expõe em uma de suas caminhadas (ver passagem citada anteriormente), e que passa a figurar em várias situações, antecipa uma tragédia anunciada, reservada para o final do livro.

Para aguçar o mistério, Duarte e Rebekka passam a se ver com frequência, o que contribui para dotar a subnarrativa de Agenor, Rebekka e Duarte de uma tonalidade policialesca, bem ao modo de uma história de detetive. Enfatizemos que o Duarte-narrador manipula a quantidade de informações exatamente para provocar a curiosidade e o desejo de saber do leitor. Por exemplo, o “capítulo” que segue o do dia 2 de julho de 2019, datado de 2 de setembro de 2019 (portanto, com um vazio, sem escrita, de dois meses), inicia assim (de novo, permeado de ironia): “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). E o que passamos a testemunhar é exatamente um jogo erótico entre Duarte e Rebekka – um jogo, sobretudo, mediado pela literatura, pela leitura e pela tradução

(Rebekka, professora de inglês, se propõe a traduzir o romance de Duarte para a língua inglesa). A sensação que temos é que a partir desta subnarrativa, o romance de Duarte adquire mais espessura como narração.

A caracterização de Rebekka como leitora contribui para oferecer uma reflexão de *Essa gente* naquilo que ele tem de alegorização do ato de leitura. Linda Hutcheon (1991) elabora vários princípios teórico-críticos a respeito da “identidade compósita” do leitor, que inclui a do escritor e a do crítico, em textos metaficcionalis. Segundo Hutcheon (e os teóricos da recepção), ao abrirmos um romance, já somos lançados em uma situação narrativa da qual precisamos fazer parte; ou seja, não se concebe a leitura sem ação, sem perspectiva crítica do leitor. No entanto, em textos metaficcionalis, há uma quebra de expectativas quanto aos códigos convencionais do romance, que são não apenas tematizados, mas problematizados, constituindo-se como parte do enunciado, gerando “um conjunto denso de entidades estéticas” (HUTCHEON, 1991, p. 140). Tal subversão demanda do leitor um posicionamento crítico em relação à própria teoria literária e ao próprio processo de escrita, sob pena de não conseguir interpretar as situações representadas. O processo de leitura torna-se, necessariamente, um processo de releitura e de revisão crítica:

Com a metaficção mais moderna, o leitor tem ainda outra função. Cabe a ele construir seu significado, preencher o vazio, ativar a obra. Ele é abalado e frustrado em suas expectativas normais da tradição romanesca. É como se o autor quisesse mudar a natureza da literatura através da alteração da natureza da participação do leitor no processo. (HUTCHEON, 1991, p. 150)

De fato, textos metaficcionalis tornam instável o lugar da leitura. Vejamos um exemplo que demonstra bem a mudança quanto à função do leitor em *Essa gente*. Trata-se do início da relação entre Duarte-autor e Rebekka-leitora-tradutora, quando Duarte, enfim, resolve mostrar os originais dos seus escritos a ela:

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

Esta passagem inevitavelmente força o leitor (que lembra aquela parte) a voltar na leitura, a refletir sobre o trecho aludido e sobre as máscaras que Duarte usa em suas narrações, cumprindo, assim, a função de leitura de reordenar unidades prévias, criando outra ordem, atribuindo novos sentidos e refazendo caminhos interpretativos. Em vez da sensação de conforto de leitura

(advinda da compreensão), temos perturbação, desafio e ruptura. Percebemos, como leitores, que fizemos inferências equivocadas (então o narrador naquela passagem não era Duarte?) e que, portanto, precisamos rever nossas estratégias de leitura e interpretação, ou seja, a própria narrativa “brinca” com as atribuições do leitor, em termos gerais.

Essa parte do romance que ressalta a subjetividade de Rebekka como leitora é escrita de modo a nos lembrar de *As mil e uma noites* e todo o jogo de poder e sedução que se instaura não apenas na relação de Duarte com Rebekka, mas também na recepção do leitor que tem *Essa gente* nas mãos. Segundo Ross Chambers, “contar uma história é exercer poder” (citado em BENNETT and ROYLE, 1999, p. 59). Em *As mil e uma noites*, é Sherazade – narradora (oral) emblemática – quem exerce poder sobre o rei e interrompe a narrativa todas as noites, de modo a aguçar sua curiosidade, e assim, ter mais uma chance de continuar viva. Aqui, o poder da narrativa equivale à própria vida; a ausência de narrativa, à morte (TODOROV, 2011, p. 128). Em *Essa gente*, Duarte, autor dos originais que Rebekka está lendo, inicialmente sofre os efeitos da sedução da Rebekka leitora:

Eu me plantava às suas costas com a cabeça inclinada, para captar o vaivém dos seus olhos, para ler seus lábios a articular minhas palavras mudamente, enquanto ela traçava linhas tortas nas folhas sem pauta do caderno. Às três em ponto ela encerrava os trabalhos, se dizia cada vez mais apaixonada pelo livro, se despedia com um beijo no ar e não permitia que eu a acompanhasse. (BUARQUE, 2019, p. 173)

Por outro lado, para continuar saboreando a sedução de Rebekka (a sedução da leitura), Duarte também exerce poder sobre Rebekka – primeiro, ao ficcionalizar uma relação erótica entre ele e Rebekka; segundo, ao adiar o fim da narrativa:

Seria ela a mulher de feições cambiantes que inspiraria personagens tão variadas e tão verazes da minha ficção. Depois de ouvir minha declaração de amor, a Rebekka saiu

- A boba vai embora?
- Ainda não sei.
- Estou doida para ver.
- Vai ver amanhã. (BUARQUE, 2019, p. 176-177)

Vejamos as diferentes camadas narrativas: a Rebekka leitora, ansiosa pelo desdobramento da história, que ficou interrompida (interrupção plasmada pela ausência de pontuação), questiona o autor Duarte (personagem do

romance *Essa gente*) sobre os “próximos capítulos” e reclama da Rebekka personagem – segundo ela, uma “boba”. Duarte, em seu poder de narrador (tal como Sherazade), avisa que ela “vai ver amanhã”. E nós, leitores heterodiegéticos, ansiamos e esperamos juntamente com Rebekka. Esse jogo de sedução provocado pela leitura e pela interrupção da leitura chega ao ápice quando Duarte passa a confundir a Rebekka personagem do seu livro com a Rebekka mulher de Agenor (personagem do primeiro nível narrativo de *Essa gente*), que está indo à sua casa para fazer a tradução do livro.

A mesma confusão é vivenciada por Agenor, quando tem acesso aos originais:

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 de 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. (p. 185)

Em que pese a agressão física de Agenor – um ato de violência –, é irônica a atribuição do epíteto “bronco” a ele, por não ser capaz de distinguir ficção de realidade: primeiro, porque Duarte mantém na história os mesmos nomes dos personagens do primeiro nível narrativo; segundo, porque o próprio Duarte (escritor) também confundiu ficção e realidade<sup>4</sup>, quando passou a de fato desejar a Rebekka da sua história; terceiro, porque, em sendo um romance metaficcional, a confusão entre ficção e realidade constitui um dos princípios formais de *Essa gente*.

#### OUTROS MODOS DE NARRAÇÃO E O LEITOR-DETETIVE: PARA TENTAR CONCLUIR

Ao término do romance, quando a moradora Marilu Zabala “atina com o mau cheiro proveniente do apartamento 702” (BUARQUE, 2019, p. 187), do escritor Duarte, um mistério se instaura: Duarte foi assassinado? Por quem? Por Agenor, que supõe haver um caso amoroso entre Duarte e Rebekka? Ou Agenor é quem foi assassinado por Duarte? Afinal, “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” (BUARQUE, 2019, p. 189). O leitor, que tenta resolver o mistério, também pode conjecturar, em um primeiro momento, que a “estranha coloração

---

<sup>4</sup> Talvez devêssemos falar, neste caso, em nível narrativo primeiro (em vez de realidade), já que tudo é ficção. Ver trecho do dia 5 de setembro de 2019, que refere o assédio de Duarte a Rebekka.

verde-escura” (p. 189) do corpo deve-se aos dias em que o cadáver jaz no apartamento depois da morte. Por outro lado, todas essas questões a respeito da cor da pele também denotam um preconceito feroz contra os negros, em contexto brasileiro, algo presente, no final do capítulo, quando “alguém comenta que crioulo, quando não caga na entrada, caga na saída” (p. 189). A propósito, lembremos que em diálogo anterior com Agenor (ver entrada de 28 de fevereiro de 2019), temos:

- 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. (BUARQUE, 2019, p. 61)

Como em outros romances de Chico (*Leite derramado* sendo emblemático), a questão racial também está presente em *Essa gente*.

As três anotações finais que encerram *Essa gente* simulam reportagens de jornal e trazem como títulos: “Escritor encontrado morto em apartamento no Leblon”; “Mistério” e “Carreira”. Considerando-se a configuração formal do romance, trata-se de outro registro linguístico e outra voz – agora, da suposta objetividade do jornalismo – para se juntar aos diversos registros linguísticos que compõem o livro. Mas algo a mais chama a atenção: aqui, Duarte, já morto, é tão-somente personagem (em vez de narrador), pois como ele poderia, considerando-se a organização do romance, narrar as notícias e os efeitos de sua própria morte? Ao final, é a instância narrativa em terceira pessoa (vinculada ao jornalismo) que prevalece. Duarte morreu, mas a narrativa continua...

Esta constatação nos leva a refletir sobre os modos de narração do romance, em geral, e deste, em particular, em termos de ponto de vista. Em *Como funciona a ficção*, James Wood argumenta:

A casa da ficção tem muitas janelas, mas só duas ou três portas. Posso contar uma história na primeira ou terceira pessoa, e talvez na segunda pessoa do singular e na primeira do plural, mesmo sendo raríssimos os exemplos de casos que deram certo. E é só. Qualquer outra coisa não vai parecer muito uma narração, e pode estar mais perto da poesia ou do poema em prosa. (2012, p. 17)

É claro que a discussão de Wood não é tão superficial assim, e considera os efeitos da onisciência e do discurso indireto livre nos atos de narrar, dando

conta, portanto, das diferentes nuances que a narração em primeira e terceira pessoas pode produzir, a exemplo da onisciência seletiva e da onisciência seletiva múltipla. O discurso indireto livre, ao mesclar o discurso do narrador com a percepção e o sentimento do personagem, problematiza a articulação entre narração e focalização, entre quem narra e quem direciona a subjetividade da narração. No entanto, Wood não considera a complexidade de uma narração como a que temos em romances metaficcionalis, como *A mulher do tenente francês*, de John Fowles, *The blind assassin*, de Margaret Atwood, ou *Essa gente*, objeto da presente discussão.

Um dado fundamental na estrutura formal de *Essa gente* diz respeito à não hierarquização de vozes, em geral advinda de um narrador principal. A pluralidade de personagens falando em primeira pessoa – através de cartas, através de registros narrativos que lembram rascunhos ou experimentos – tende a dissolver a ideia de uma voz narrativa central que amarra a narração primeira, dando origem a uma polifonia que, de fato, remete ao romance epistolar, em que todos têm voz; tal estratégia de narração acaba mesmo por democratizar a voz, simulando a existência de vários narradores. No entanto, mesmo no romance epistolar, precisamos pensar em uma instância narrativa que coordena a ordem das cartas, a articulação entre as cartas, a tensão entre as informações narrativas que as cartas veiculam. Em *Essa gente*, que recodifica o romance epistolar (e também a escrita de diários), as cartas, além de afetar a narração e a focalização, também oferecem um tom de veracidade, sobretudo porque misturadas àquelas do contexto judiciário e jornalístico/editorial. Lembremos da observação de Linda Hutcheon: “O romance epistolar (e às vezes o diário) realmente tornam o ato de leitura diegeticamente funcional” (1991, p. 142), como a explicitar que, de fato, cartas são escritas para serem lidas; não existem cartas sem destinatários.

Quando pensamos nos diferentes registros linguísticos – cartas, diários, recortes de jornal, canção, diálogos cotidianos, versos de poemas, notificação extrajudicial –, concluímos que eles estão a serviço da configuração metaficcional do romance, já que um dos impulsos da metaficção é exatamente explorar “a mistura de gêneros, a tal ponto que o significado do trabalho passa a surgir da tensão criativa gerada por sua interação”, dando origem ao que Robert Stam denomina “processo de alquimia artística” (1981, p. 56). Um dos efeitos deste hibridismo é a convergência entre os subgêneros de literatura erótica e de mistério, responsáveis por seduzir Rebekka (leitora homodiegética) e o leitor heterodiegético. A propósito, lembremos que Hutcheon considera a história de detetive e a narrativa erótica – além da literatura de fantasia e daquela com estrutura de jogo – como paradigmáticas da metaficção diegética (1991, p. 31-33).



O mistério ao final de *Essa gente* é tamanho que há uma entrada intitulada assim: MISTÉRIO. Algumas das questões que a investigação policial coloca são: Duarte cometeu suicídio? Foi assassinado? Por que a arma que matou Duarte era registrada em nome de Maria Clara? Para complicar o mistério, “também chamou a atenção dos investigadores a ausência de arquivos ou correio eletrônico no computador, via de regra ferramenta de trabalho dos escritores” (BUARQUE, 2019, p. 190). O leitor tende a se perguntar: Agenor matou Duarte e apagou os arquivos? Ou Duarte matou Agenor e apagou o que poderiam ser provas do crime? Para corroborar o estranhamento, o editor Petrus Müller declara que “aguardava para breve os originais de um novo romance de Duarte, a ser lançado possivelmente ainda este ano em edição póstuma” (BUARQUE, 2019, p. 191). Ora, em um primeiro momento, o leitor também acha estranha esta ausência de arquivos no computador. O estranhamento é até permeado de lamento. Mas ao refletir sobre o caráter metaficcional de *Essa gente*, o leitor conclui que o romance que Duarte queria escrever coincide, parcialmente, com o romance que a instância narrativa maior nos oferece. Duarte, personagem-narrador-escritor, em seu protagonismo ao longo da narrativa, faz-nos esquecer que ele próprio é submisso a uma instância narrativa mais ampla, resultado das invenções do escritor de fora, Chico Buarque. O romance que Duarte (não) escreve é, em grande medida, a própria matéria do romance escrito, que temos em nossas mãos: *Essa gente*.

Mas uma questão ainda se faz pertinente, sobretudo quando pensamos nas palavras de Vargas Llosa, que iniciam a análise aqui proposta: por que representar o Brasil contemporâneo através da mediação de um escritor em crise? Por que fazer uso de gêneros textuais como o epistolar e a escrita de diários, que instauram fragmentação, digressões e incompletudes? Por que dotar a narrativa, em vários momentos, de uma atmosfera e tonalidade oníricas? Qual o efeito destas escolhas quando pensamos na crítica social que o romance *Essa gente* oferece? Em outras palavras, que paralelismo existe entre a configuração formal do romance e sua “política de reflexividade” (STAM, 2003, p. 174-176)?

Num romance que utiliza os recursos da metaficção para alcançar o máximo de objetividade expressiva e o mínimo de ilusionismo, é bastante pertinente que a instância narrativa única seja posta em crise e que o caráter episódico da narrativa seja diluído. Nada mais lógico, neste caso, do que o desfecho do livro ser um antidesfecho, que o final da história seja aberto, sem conclusão.

Não seria exagero dizer que o leitor comum (não familiarizado com a metaficção e com a subversão de convenções que a metaficção provoca) poderia não apreciar o romance, por um entrave inicial de compreensão, até mesmo no nível mais superficial. É que *Essa gente*, de início, constitui-se intransitivo e opaco, dando a efetivamente ver aquilo que seriam rascunhos de uma escrita em processo. Isto é verdadeiro da perspectiva do escritor Duarte, inserido na diegese de *Essa gente*, mas não da perspectiva de Buarque, o criador que tudo molda. O distanciamento criado entre narrador-autor e escrita – afinal, simula-se uma tentativa de escrita – é duplicado no nível de leitor e leitura, provocando ao menos dois efeitos: primeiro, é como se o autor quisesse apresentar um mundo sem gerência, em que os personagens se engendrassem por si próprios, tendo responsabilidade por seus atos e desatinos; segundo, o distanciamento criado pelas escolhas formais (com ênfase na metaficção) também diz da própria opacidade que caracteriza o país, indiciada na expressão “essa gente”. Não à toa, o possessivo “essa” também denota certo distanciamento, como se o emissor da expressão se sentisse descolado de “essa gente”<sup>5</sup>, não fazendo parte do grupo. A expressão “essa gente”<sup>6</sup>, portanto, é um signo substancial na polarização existente entre ricos e pobres no país e que se acirrou no Brasil contemporâneo (cuja temporalidade aparece marcada no romance como de 2015 a 2019). Os efeitos desta polarização talvez só pudessem ser plasmados com as múltiplas vozes, imagens fragmentadas, narrativas descontínuas e quebra-cabeça narrativo que interpelam o leitor a também buscar articulações de sentido. Afinal, que gente é essa que faz o país de hoje? E, mais importante ainda: quando se diz “essa gente”, de que lado se está?

## REFERÊNCIAS

BAKHTIN, M. M. *The dialogic imagination: Four essays*. Ed. by Michael Holquist. Translated by Caryl Emerson and Michael Holquist. Austin: University of Texas Press, 1987.

---

<sup>5</sup>Não temos como não lembrar, por contraste, a referência “Tem certos dias em que eu penso em **minha gente**”, em que há uma adesão afetiva do eu-lírico à gente, da canção “Gente humilde”, composição de Garoto, Vinícius de Moraes e Chico Buarque.

<sup>6</sup> De novo, nos vêm à mente versos de “As caravanas”: “(...) Não há barreira que retenha/**esses estranhos/Suburbanos tipo muçulmanos** (...). Com negros torsos nus deixam/ em polvorosa/**A gente** ordeira e virtuosa que apela/Pra polícia despachar de volta/O populacho pra favela/Ou pra Benguela, ou pra Guiné (...)” (BUARQUE, 2017, grifos nossos).

BENNETT, Andrew and ROYLE, Nicholas (eds.). *Introduction to literature, criticism and theory*. Harlow: Prentice Hall, 1999.

BRITO, Leonardo Octavio Belinelli de. *Essa gente, de Chico Buarque*. Disponível em: <https://boletimluanova.org/2019/11/20/essa-gente-de-chico-buarque/>. Acesso em: 04 abr. 2020.

BUARQUE, Chico. *Essa gente*. São Paulo: Companhia das Letras, 2019.

BUARQUE, Chico. *Caravanas*. CD, Biscoito Fino, 2017.

GREIMAS, A. J. e COURTÈS, J. *Dicionário de semiótica*. Tradução de Alceu Dias Lima e outros. São Paulo: Cultrix, 1979.

HUTCHEON, Linda. *Narcissistic narrative: the metafictional paradox*. London: Routledge, 1991.

LLOSA, Mario Vargas. *A verdade das mentiras*. Tradução Cordelia Magalhães. São Paulo: Arx, 2004.

LLOSA, Mario Vargas. *Cartas a um jovem escritor*. Tradução Regina Lyra. Rio de Janeiro: Elsevier/Alegro, 2006.

MOSER, Walter. As relações entre as artes: por uma arqueologia da intermedialidade. In: *Aletria*, v. 14, julho-dezembro, 2006.

STAM, Robert. *O espetáculo interrompido: literatura e cinema de desmistificação*. Tradução José Eduardo Moretzsohn. Rio de Janeiro: Paz e Terra, 1981.

STAM, Robert. A política da reflexividade. In: STAM, Robert. *Introdução à teoria do cinema*. Tradução Fernando Mascarello. Campinas: Papirus, 2003.

TODOROV, Tzvetan. Os homens-narrativas. In: TODOROV, Tzvetan. *As estruturas narrativas*. Tradução Leyla Perrone-Moisés. São Paulo: Perspectiva, 2011.

WAUGH, Patricia. *Metafiction. The theory and practice of self-conscious fiction*. London and New York: Routledge, 1984.

WOOD, James. *Como funciona a ficção*. Tradução Denise Bottmann. São Paulo: Cosac Naify, 2012.

WOOLF, Virginia. *An unwritten novel. A haunted house and other short stories*. London: Grafton, 1985.

GENILDA AZERÊDO é doutora em Letras pela UFSC (2001) e Mestre em Letras pela UFPB (1990). Realizou estágio pós-doutoral na UFSC em 2018. Atualmente é professora titular da UFPB, com atuação no Programa de Pós-Graduação em Letras (PPGL). Desenvolve, desde 2010, pesquisa com apoio financeiro do CNPQ, através de bolsa de produtividade em pesquisa/PQ2. Tem interesse nas seguintes áreas de estudo: teorias da narrativa literária e fílmica; narrativas poéticas; literatura e cinema; adaptação; intermedialidade; metaficção. É autora dos livros *Jane Austen, adaptação e ironia* (João Pessoa: Manufatura, 2003); *Jane Austen on the screen: a study of irony in Emma* (João Pessoa: Editora Universitária da UFPB, 2009); *Reencenando imagens e palavras* (João Pessoa: Editora Universitária da UFPB, 2013); *Para celebrar Jane Austen: diálogos entre literatura e cinema* (Curitiba: Appris, 2013); *Olhares sobre o cinema brasileiro* (Campinas: Pontes, 2016) e diversas outras publicações em periódicos.