

UNIVERSIDADE FEDERAL DE JUIZ DE FORA
FACULDADE DE LETRAS
PROGRAMA DE PÓS-GRADUAÇÃO EM LETRAS: ESTUDOS LITERÁRIOS

Camila Fonseca de Oliveira Calderano

A configuração do narrador contemporâneo no romance de Chico Buarque

Juiz de Fora

2019

Camila Fonseca de Oliveira Calderano

A configuração do narrador contemporâneo no romance de Chico Buarque

Tese apresentada ao Programa de Pós-Graduação em Letras: Estudos Literários, da Faculdade de Letras da Universidade Federal de Juiz de Fora como requisito parcial para obtenção do título de Doutor em Letras. Área de concentração: Teorias da Literatura e Representações Culturais. Linha de Pesquisa: Literatura, Crítica e Cultura.

Orientadora: Prof.^a Dra. Nícea Helena de Almeida Nogueira.

Juiz de Fora

2019

Ficha catalográfica elaborada através do programa de geração automática da Biblioteca Universitária da UFJF, com os dados fornecidos pelo(a) autor(a)

Calderano, Camila Fonseca de Oliveira.

A configuração do narrador contemporâneo no romance de Chico Buarque / Camila Fonseca de Oliveira Calderano. -- 2019.
158 p.

Orientadora: Nícea Helena de Almeida Nogueira
Tese (doutorado) - Universidade Federal de Juiz de Fora,
Faculdade de Letras. Programa de Pós-Graduação em Letras, 2019.

1. Chico Buarque. 2. Narrador contemporâneo. 3. Romance. I. Nogueira, Nícea Helena de Almeida , orient. II. Título.

Camila Fonseca de Oliveira Calderano

A configuração do narrador contemporâneo no romance de Chico Buarque

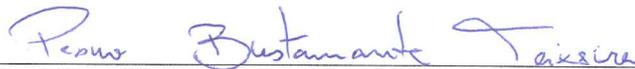
Tese apresentada ao Programa de Pós-Graduação em Estudos Literários, Área de Concentração em Teorias da Literatura e Representações Culturais, da Faculdade de Letras da Universidade Federal de Juiz de Fora como requisito parcial para a obtenção do título de Doutor.

Aprovada em 20 de dezembro de 2019.

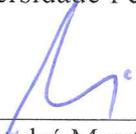
BANCA EXAMINADORA



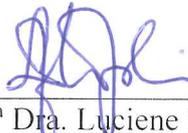
Prof.^a Dra. Nícea Helena de Almeida Nogueira (Orientadora)
Universidade Federal de Juiz de Fora



Prof. Dr. Pedro Bustamante Teixeira
Universidade Federal de Juiz de Fora



Prof. Dr. André Monteiro Guimarães Dias Pires
Universidade Federal de Juiz de Fora



Prof.^a Dra. Luciene Fátima Tófoli
Universidade Federal de São João del-Rei



Prof. Dr. Edmon Neto de Oliveira
Centro de Ensino Superior de Juiz de Fora

Para meus filhos, Benjamin e Pedro.

AGRADECIMENTOS

À professora e orientadora Nícea Helena de Almeida Nogueira, por acolher meu projeto, pela orientação generosa, democrática, muitíssimo amistosa; e, sobretudo, por dividir comigo, de forma sempre clara, paciente e didática, o conhecimento adquirido em sua produtiva trajetória acadêmica.

Ao meu Benjamin, por escalar meu colo e pisar nas teclas, por espalhar e rasgar os livros, me solicitar o corpo e o espírito a todo o tempo, me jogar os brinquedos, me pedir o peito como a um cobertor, me embaraçar o pensamento e a escritura, me tirar do sério, do óbvio, do frívolo, salvando-me diariamente da solidão.

Ao meu Pedrinho, por me habitar o ventre e o pensamento nesses últimos meses de trabalho, por dividir comigo o espaço e o tempo.

Ao meu amado marido, Guilherme, por compreender minha ansiedade, aceitar minha ausência e meus disparates, me fazer café todos os dias, por ser companheiro de jornada, pelo amor e carinho que dedica a nossa família, pelo constante incentivo e reconhecimento.

Aos meus amados pais, exemplo de resiliência frente à dureza da vida, pela implacável dedicação a mim e aos meus queridos irmãos. Somos fruto doce de arbusto espinhoso, que só o amor fraternal fecunda. Ao meu meio-filho, irmão caçula, pela escuta sadia, interesse pelo tema, e auxílio com as traduções.

Aos meus sogros e padrinhos, Enilda e Luiz, pela escuta, parceria e disposição. Às queridas famílias MUCA, BBC e Calderano da Costa, pelo apoio e incentivo.

A Gabriela Ribeiro, amiga implacável, disposta a tudo, a todo tempo, pelo tempo dispendido para o primoroso trabalho de revisão.

Aos amigos do Instituto Federal de Educação, Ciência e Tecnologia de Minas Gerais, lotados na Pró-Reitoria de Gestão de Pessoas, pelo acolhimento e pelo afinado senso de altruísmo. A vocês, queridos amigos (e em especial à Luciana, Talitha, Rafaela, Zilda, Luiza, e Fernanda), que possibilitaram a mim o afastamento das atividades para a consecução deste trabalho, minha gratidão.

À querida companheira Olímpia, cuja sensibilidade e ternura tornaram quase afáveis as terças-feiras chuvosas, vividas entre prazos e papéis, mas também coloridas por uma violeta roxa, frutas compartilhadas e o sincero desejo de bem comum.

Ao Chico Buarque, uma vez mais, e sempre, por estar na minha estante.

RESUMO

A presente pesquisa buscou chaves interpretativas a partir do estudo da configuração do narrador em cinco romances de Chico Buarque: *Estorvo* (1991), *Benjamim* (1995), *Budapeste* (2003), *Leite derramado* (2009) e *O irmão alemão* (2014). Percebemos narradores que se deslocam do entorno. São estrangeiros, ambíguos, duplos e intempestivos. Partimos dos estudos sobre a Narratologia e fizemos um movimento no sentido de analisar a problemática conceitual em torno da figura literária do narrador em relação ao seu lugar dentro da narrativa, suas variações e denominações. Percebemos em que medida a utilização do narrador protagonista, cujo ponto de vista orienta a trama, (e as especificidades de outras ferramentas subjacentes, como o fluxo de consciência, o narrador câmera e elementos picturais), guarda relação com os paradigmas da contemporaneidade nos romances analisados. Também fez parte deste estudo a discussão da figura do autor e seu reposicionamento na Literatura Contemporânea com o advento de espaços narrativos que abrigam a autoficção, além da reflexão sobre o papel da mídia em relação a esse autor e ao sistema mercadológico quando da emergência de novos espaços de recepção. Traçamos também um paralelo com o conceito de contemporaneidade de Giorgio Agamben, haja vista a tese central sobre o contemporâneo. Percebemos a construção de uma narrativa calcada na negatividade do sujeito, sendo ele, na maioria dos romances, o polo narrativo mediador. Essa negatividade se apresenta de formas distintas, porém, aproximadas. Percebemos, na ruína dos narradores buarquianos, a efetivação de um discurso capaz de, na fissura do tempo presente, revelar a construção caótica daquele que outrora fora o representante da narrativa que perpetuava valores etnocentros, socialmente estáveis e reconhecidamente válidos. Assim, é a linguagem, por meio de suas ferramentas, que estabelece uma descontinuidade das expectativas de referências habituais nos romances analisados.

Palavras-chave: Chico Buarque. Narrador Contemporâneo. Romance.

ABSTRACT

The research in question sought interpretative keys under the configuration of the narrator in five novels from Chico Buarque: *Estorvo* (1991), *Benjamim*, (1995), *Budapeste* (2003), *Leite derramado* (2009) e *Irmão alemão* (2014). We noticed narrators that moved throughout the surroundings. They're foreigners, ambiguous, inopportune and there's much duality. We started from the Narratology studies and we analyzed the conceptual problematic around the literary figure of the narrator according to his place inside the narrative; its variations and denominations. We have seen how impactful the use of the protagonist narrator, who guides the point of view about the plot, (and the specificity of some other adjacent tools, such as consciousness flow, the camera storyteller and pictorial elements) maintain a relation under the paradigms around contemporaneity in the analyzed novels. Also we discussed the figure of the author and his repositioning in Contemporary Literature with the advent of narrative spaces that harbor self-fiction, as well as the reflection on the role of the media in relation to this author and to the marketing system with the emergence of new reception spaces Besides, we draw a parallel with Giorgio Agamben's concept of contemporaneity, given the central thesis around the contemporary. We perceived the construction of a narrative based on the negativity of the subject, being, in most novels, the mediator narrative pole. This negativity presents itself in different yet similar forms. We recognized, in the ruin of the Buarquian narrators, the realization of a speech capable of revealing, in the fissure of present time, the chaotic construction of what was once the representative of the narrative that perpetuated ethnocentered,, socially stable and recognizably valid values. Thus, it is language, through its tools, that establishes a discontinuity of expectations on habitual references in the analyzed novels.

Keywords: Chico Buarque. Contemporary Narrator. Novel.

SUMÁRIO

INTRODUÇÃO	9
1 A INSTÂNCIA NARRATIVA.....	18
1.1 A MORTE DA NARRATIVA E O NASCIMENTO DA EPOPEIA BURGUESA	19
1.2 OPERADORES DE LEITURA NO TEXTO NARRATIVO: CONSIDERAÇÕES SOBRE O NARRADOR E O FOCO NARRATIVO.....	35
1.3 OS ELEMENTOS CINEMATOGRAFICOS E O FLUXO DE CONSCIÊNCIA COMO MÉTODOS FICCIONAIS NOS ROMANCES DE CHICO BUARQUE	46
2 A INSTÂNCIA AUTORAL.....	58
2.1 A INSUFICIÊNCIA DO AUTOR.....	59
2.2 O REPOSICIONAMENTO DO AUTOR	67
2.3 O MERCADO EDITORIAL E OS NOVOS ESPAÇOS DE PRODUÇÃO, RECEPÇÃO E CRÍTICA.....	74
3 ENTRE AS INSTÂNCIAS: OS NARRADORES DE CHICO BUARQUE	82
3.1 ANÔNIMO	83
3.2 BENJAMIM ZAMBRAIA.....	98
3.3 JOSÉ COSTA (ZSOZE KÓSTA)	111
3.4 EULÁLIO	120
3.5 FRANCISCO DE HOLLANDER.....	132
CONSIDERAÇÕES FINAIS	139
REFERÊNCIAS.....	144
ANEXOS	150
ANEXO1:	
ANEXO 2: ILUSTRAÇÕES DE O IRMÃO ALEMÃO	152

INTRODUÇÃO

A obra de Chico Buarque esteve presente em minha vida desde muito cedo. Assim como para Francisco de Hollander¹, era meu pai o possuidor de todo o conhecimento que o mundo poderia guardar e sagrados eram seus livros (e discos). Anos depois fui descobrir que a maioria era de Direito, que Constitucional, Tributário e Administrativo, embora sempre em grandes e viçosas capas, traziam em seu conteúdo nada que pudesse me entreter. Os discos, porém, sempre me entretinham. Naquele amontoado de papelão em cores, protegidos em plásticos, havia Bossa Nova, Samba e muito Chico Buarque. A cada dez discos, seis eram do Chico. A cada dez músicas que meu pai punha para tocar, seis eram do Chico. E quando ele preferia sintonizar o futebol na A.M, era o fim do meu domingo. Fato é que eu cresci escutando Chico sem ter a menor dimensão de que se tratava do Chico Buarque e, após me formar em Letras, quando ingressei no mestrado em Literatura², pareceu-me óbvio, após quatro anos de conteúdos programados na grade acadêmica, escolher algo que eu cria ser de meu interesse apenas por ser matéria a se fuçar também no baú das memórias.

De fato, configura tarefa árdua elencar motivos para estudar a obra de Chico Buarque. São quase seis décadas desde que, no início dos anos de 1960, publicou suas primeiras crônicas no jornal por ele batizado de Verbâmidas, no Colégio Santa Cruz. Chico Buarque lançou, ao longo de sua carreira, 37 discos (além dos nove álbuns ao vivo, e dos 22 álbuns com compilações), escreveu cinco peças teatrais e publicou cinco romances (além do poema **A bordo do Rui Barbosa** (1963), da novela pecuária **Fazenda modelo** (1974) e da obra infantil **Chapeuzinho amarelo** (1980), comumente registradas em uma espécie de pré-história de sua vertente de escritor).

¹ Francisco de Hollander é o personagem principal do último romance de Chico Buarque, **O irmão alemão** (2014). O romance em tela traz, dentre outros pontos, a relação entre pai e filho, calcada no platonismo e no desejo de reconhecimento e amor.

² O trabalho fruto da pesquisa de mestrado (2014) concebeu tipologias femininas a partir da análise das canções de Chico Buarque, desde o primeiro compacto (1965) até o disco mais recente (à época), de 2011. Elencamos as composições musicais em um esquema tipológico de rastreamento das variações da representação e apresentação do feminino criadas pelo compositor. Adentramos, para tanto, nas questões que circundam a canção enquanto complexo cultural propagador de um patrimônio coletivo e social; e nas questões que se relacionam à construção da leitura e do discurso feministas a partir da segunda metade do século XX. Indicamos nove tipos mulheris, quais sejam: (i) a mãe; (ii) a cativa-devotada; (iii) a apaixonada; (iv) a abandonada; (v) a prostituta; (vi) a lésbica, (vii) a transgressora; (viii) a melancólica; e (ix) a consciente do amor. A dissertação foi realizada sob a orientação da Profa. Dra. Márcia de Almeida, no Programa de Pós-graduação em Letras: Estudos Literários, da Universidade Federal de Juiz de Fora (UFJF).

Embora o escritor Chico Buarque seja tão antigo quanto o compositor e o cantor, apenas nas últimas décadas o romancista apareceu e, junto dele, o interesse da crítica por sua prosa.

A recente condecoração com o prêmio Camões de Literatura³ trouxe à tona, ao menos para os brasileiros leigos, que lá fora Chico Buarque é mais conhecido pela sua prosa que por sua discografia. Obviamente esse fato se dá tendo em vista a consolidação da canção popular no Brasil ao longo do século XX. Dentre todas as outras manifestações culturais que possam se relacionar com a Literatura, a música popular se fez em abundância e a sua proliferação se deu entre diferentes segmentos sociais e nos diversos espaços culturais. Tornou-se, sem dúvida, a canção um produto artístico de grande penetração em um país de maioria analfabeta⁴, de cultura oralizada e televisiva. Assim, tendo em mente também que a obra em prosa se concentra a partir da década de 1990, é de se esperar que se saiba, aqui, mais sobre sua música que sobre seus livros.

De igual maneira, suas peças são conhecidas, antes, pelas canções que as compõem. Destaco, por exemplo, a canção Terezinha, da **Ópera do malandro**, cuja penetração popular atravessa o rádio e vai ao encontro da comédia televisiva⁵. Outras muitas canções, amplamente popularizadas na rádio, embora dentro de gênero específico, o teatral, e possuindo um fio condutor específico de enredo, não ultrapassaram, para o público, o isolamento da música.

Tendo em vista a dimensão da sua obra (e em segunda instância a pesquisa já realizada durante o curso de mestrado), restou efetuar novo rastreamento das canções, peças e romances, a fim de criar enfoques. Já que a empreitada não era a de fazer um tratado, escolher e recortar um quesito para se aprofundar se tornou a maior ocupação do início do curso de doutorado.

Destaco, porém, que, embora a escolha do *corpus* analítico tenha sido (à época inaugural do curso de mestrado) intuitiva, hoje a carga afetiva se redesenha, agregando necessário amadurecimento crítico. Início meu trabalho de conclusão do

³ Prêmio Camões de Literatura foi instituído em 1988 com o objetivo de consagrar um autor de língua portuguesa que, pelo conjunto de sua obra, tenha contribuído para o enriquecimento do patrimônio literário e cultural de nossa língua comum.

⁴ O período que compreende a ascensão da música popular brasileira, qual seja, entre os anos de 1930 e 1980, se enquadra na primeira fase de desenvolvimento da educação básica, concentrada nos grandes centros e privada.

⁵ A canção Terezinha foi parodiada pelo grupo de humor “os trapalhões”, ainda na década de 1980, fazendo parte do imaginário popular brasileiro antes pela adaptação que pela sua relação com a peça **Ópera do malandro**.

mestrado asseverando que aquela pesquisa havia nascido de um antigo e ingênuo interesse pelas canções de Chico Buarque, compositor que estivera presente em minha memória afetiva desde sempre e que o curso de Letras havia tido o importante papel de aprofundar e redesenhar o interesse pelo compositor à medida que dispunha os aparatos críticos e teóricos para a empreitada.

De igual maneira, o percurso necessário ao doutoramento e o mapeamento alargado da obra do escritor possibilitaram a criação de enfoques condizentes com as aporias do agora, na seara da teoria e da crítica literária, compatíveis com os estudos literários produzidos no Brasil sobre o autor.

Em apreciação elementar dos textos em prosa, percebemos que, das sete obras publicadas por Chico Buarque – **Fazenda modelo** (1974); **Chapeuzinho amarelo** (1980); **Estorvo** (1991), **Benjamim** (1995); **Budapeste** (2003); **Leite derramado** (2009); **O irmão alemão** (2014) –, quatro possuíam narrador em primeira pessoa, cujo papel era o central na obra, também denominado narrador autodiegético⁶. Esta descoberta foi o ponto de partida para se esboçar um estudo acerca das recorrências temáticas vinculadas ao narrador central em primeira pessoa e, obviamente, para criar hipótese sobre essa recorrência. Suas obras problematizam a questão identitária e descortinam a solidão de personagens no desvario das grandes cidades, ora na perambulação, ora no confinamento. Notamos a utilização de um personagem principal, no masculino, que se conserva alheio ao mundo exterior. Esse narrador é comumente um estrangeiro onde quer que esteja e suas relações com a sociedade e com os outros é constantemente mediada por uma imagem labiríntica de sua consciência, ora trazida pela memória turva, ora pelo duplo ou alucinada na cidade contemporânea.

Em outro ponto das observações, interessava-nos a renovada manifestação das escritas de si, ou seja, um direcionamento para a subjetivação da Literatura Contemporânea e de conceitos que tentam dar conta da ausência de limiar entre ficcional e (auto)biográfico, como o conceito de autoficção. Pensamos, de imediato, estar nessa esfera o último romance publicado pelo autor, **O irmão alemão**. Dada a emergência das pesquisas que dizem respeito à proliferação de obras que envolvam alguma forma de escrita de si e/ou da memória, ou ainda o que a crítica já denominava umbiguismo, veio à tona a necessidade de se clarear a configuração contemporânea

⁶ Os conceitos relacionados à voz da narrativa (cunhados pelo teórico Gerard Genette) são apresentados neste trabalho no primeiro capítulo.

dos componentes que se associam à instância narrativa, sendo a autoral, que aqui é problematizada em seu sentido ético e estético, de suma importância para a percepção dessas engrenagens em outros títulos.

Ao efetuar consultas no repositório institucional⁷ da CAPES (Coordenação de Aperfeiçoamento de Pessoal de Nível Superior), vinculada ao Ministério da Educação (MEC), foi possível perceber o número crescente de pesquisas relacionadas ou circunscritas à obra de Chico Buarque nas duas últimas décadas. Para o mapeamento do Estado da Arte (do Conhecimento), foi realizado um recorte temporal de 29 anos (entre 1990 e 2019), intervalo que compreende a publicação de todos os romances analisados. A palavra-chave utilizada foi “Chico Buarque”.

Foram encontrados 325 trabalhos, entre dissertações e teses acadêmicas, contendo “Chico Buarque” como palavra-chave. Desses, 74 estudos eram fruto de pesquisas de doutorado e 251 de mestrado. O ano de 2013 apresentou o maior quantitativo de trabalhos publicados, sendo 26 trabalhos, seguido dos anos de 2015 e 2016, ambos com 24 trabalhos e 2011 e 2014, ambos com 23. O ano de 2017 apresentava 18 trabalhos e o de 2018 apresentava 15.

Concentramo-nos, para consecução dessa varredura, nas teses de doutoramento. Há destaque para os trabalhos limitados ao universo da canção de Chico Buarque (totalizando 23). É interessante notar a grande quantidade de trabalhos vinculados ao estudo do feminino (dez trabalhos). Quinze trabalhos possuem como foco a dramaturgia de Chico Buarque, sendo recorrentes os trabalhos sobre **Gota d'água** e **Calabar**. Três trabalhos assentam suas bases tanto na prosa quanto na canção, dois com foco nas canções criadas especificamente para as peças teatrais, e 13 para a prosa de Chico Buarque (sendo sua obra analisada em comparativo, por vezes). Ressalta-se também que seis trabalhos tangenciam outros temas, como tradução, semiótica, análise do discurso, entre outros.

Dentre os treze trabalhos cujo tema abarca uma ou mais obras em prosa de Chico Buarque, destacamos o trabalho de Andréia Penha Delmaschio, apresentado à Universidade Federal do Rio de Janeiro em 2007. O trabalho em questão está centrado no estudo dos romances publicados à época (**Estorvo**, **Benjamim** e **Budapeste**). A pesquisadora parte da existência de um princípio bioficcional do

⁷Acessível através de plataforma on-line e a consulta se dá por meio de palavras-chaves, havendo a possibilidade de utilizar filtros por área de conhecimento e data. O endereço eletrônico é <<https://catalogodeteses.capes.gov.br/catalogo-teses>>.

escritor/compositor e esclarece de que modo o nome “Chico Buarque” vai além do nome próprio ou do nome de autor, remetendo-se a único referente, o qual designa um personagem. Traz o narrador de **Estorvo** em sua cisão identitária e em sua deambulação sem destino e o protagonista de **Budapeste** na angústia da vivência de nome e personalidade duplos. Sustenta que o nome de autor “Chico Buarque” se recolhe, gradativamente, à condição de personagem, costurando perguntas sobre o emaranhado real-ficcional, a função autoral, entre outros conceitos. No sentido aludido, o estudo em tela esboça uma das questões a ser analisada nesse estudo, qual seja: a presença de elementos autoficcionais na prosa de Chico Buarque.

Ressalto também a pesquisa de Ilma da Silva Rebello (2006), na sua dissertação **O eu estilhaçado e o nós interditado: as crises da identidade em Estorvo, Benjamim e Budapeste, de Chico Buarque**, na qual a autora analisa os três romances sob a ótica do indivíduo fragmentado e desorientado. A pesquisadora parte do binômio identidade/sujeito e busca sistematizar, em fragmentos dos romances, a fragilidade familiar dos protagonistas diante de sua própria condição existencial. Dito de outro modo, ela traz para discussão as crises de identidades que os sujeitos dos romances sofrem perante seus ambientes. Problematiza, ainda, a complexidade do mundo em sua relação com a criação literária (REBELLO, 2006, p. 10).

O crescente número de trabalhos publicados sobre a obra de Chico Buarque, sobretudo sobre a prosa, descortina, cremos, a existência de rica matéria para análise da Literatura Contemporânea e, em alguma medida, a impossibilidade de esgotamento das instâncias analíticas sobre as quais repousa a ficção. Os resultados da pesquisa presentes nesta tese, não obstante sua originalidade, somam-se às pesquisas já publicadas, contribuindo com os estudos literários no país.

Tendo em mente as questões acima esboçadas, dada a recorrência do narrador personagem na prosa romanesca de Chico Buarque, emergiu, como problema central desta pesquisa, entender se há uma tendência pela opção quanto à voz do narrador em primeira pessoa e em que medida tal predileção guarda estreita relação com os paradigmas da contemporaneidade. Esse questionamento embasou a hipótese primária desse estudo, qual seja: a de que o narrador autodiegético faz parte de um conjunto de mecanismo, formais e conteudísticos, escolhidos para o desenvolvimento do discurso estético-político de Chico Buarque frente à crise da

objetividade literária, dos tensionamentos identitários da contemporaneidade e do cenário mercadológico da Literatura que se faz no agora.

No decorrer do estudo, porém, identificamos que o filtro da autodiegese era deveras simplório e não daria conta de identificar e analisar as características que configuram esse narrador contemporâneo no romance de Chico Buarque. Evidentemente, discutimos a predileção pelo narrador autodiegético como fruto de escolha que subjaz ao projeto literário do autor. Percebermos, porém, nos romances analisados, ora a presença do narrador oral, cuja fala se submete à memória ou a novos espaços discursivos, ora a recorrência dos temas solidão, vazio, identidade e cidade como estética contemporânea do autor. Nesse sentido, incluímos na análise o segundo romance contemporâneo de Chico Buarque, **Benjamim**, dada sua aproximação com os demais romances para além do crivo narratológico cru. Tais fatores esboçamos mais claramente no decorrer deste trabalho e cremos que se relacionam (i) à existência de mecanismos discursivos causadores de oscilação da distância/proximidade estética entre narrador e narrado; (ii) à presença reguladora de mecanismos discursivos e temáticos cinematográficos; (iii) ao arcaísmo do duplo.

Desse novo desenho (com a inclusão de um romance), nasceu uma nova hipótese, qual seja: a de que os narradores buarqueanos, para além sua configuração narratológica em primeira pessoa, configuram-se a partir de sua centralidade na medida em que se descentram do entorno. São estrangeiros, ambíguos, duplos e intempestivos. É justamente a partir da ideia da intempestividade que pudemos traçar um grande paralelo com o conceito de contemporaneidade de Giorgio Agamben, haja vista a tese central sobre o contemporâneo, do teórico, qual seja: de que aquele que se adere facilmente ao seu tempo não pode ser contemporâneo dele e que é preciso rejeitar as mais óbvias constatações para que, fora do seu tempo, sempre imprevisto, súbito ou mesmo inoportuno, se possa compreendê-lo.

Esta tese, obviamente, ultrapassa os contornos do texto, para atingir o metatexto e a construção ideológica do autor. A escolha por personagens descentrados de seu entorno, estrangeiros em seus tempos e espaços, revela uma opção estética que faz da obra de Chico Buarque uma análise crítica do tempo do Brasil nas últimas décadas.

Também fez parte deste estudo, ainda que de forma diminuta em relação às expectativas primárias, a discussão da figura do autor e seu reposicionamento na Literatura Contemporânea com o advento de espaços narrativos que abrigam a

autoficção, além da reflexão sobre o papel da mídia em relação a esse autor e ao sistema mercadológico quando da emergência desses novos espaços de recepção.

O primeiro capítulo da pesquisa centrou-se na apreciação da teoria vinculada aos estudos sobre a narrativa. Foram (re)visitados os textos de Walter Benjamin (O narrador, em **Magia e técnica, arte e política**); Georg Luckács (em **O romance como epopeia burguesa**); Theodor Adorno (A posição do narrador no romance contemporâneo, em **Notas de literatura I**) e as teorias sobre o romance de Mikhail Bakhtin (sobretudo por meio da estudiosa do teórico, Irene Machado, em **O romance e a voz**). Para a contextualização ao cenário brasileiro, utilizamos os postulados de Karl Erik Schollhammer, em **Ficção brasileira contemporânea**. Além disso, nos valem dos postulados de Gérard Genette (em **Discurso da narrativa**), Norman Friedman (em **O ponto de vista na ficção**), Arnaldo Franco Júnior (**Operador de leitura narrativa**), Alfredo Leme Coelho de Carvalho (**Foco narrativo e fluxo de consciência**), Liliâne Louvel, em dois artigos (**A descrição pictural: por uma poética do iconotexto** e **Nuanças do pictural**), além das teorias de Robert Humphrey, na obra **O fluxo da consciência**.

Para o desenvolvimento do segundo capítulo foram tensionadas as teorias que se relacionam à autoria, sobretudo as prescritas por Roland Barthes (A morte do autor, em **O rumor da língua**) e Michel Foucault (em **O que é um autor?**). Visitamos os textos de Serge Doubrovsky (**O último eu**), Frederic Jameson (**Pós-modernidade e sociedade de consumo**), Diana Klinger (**Escritas de si e escritas do outro**), Philippe Lejeune (**O pacto autobiográfico**), Evandro Nascimento (**Autoficção como dispositivo**) e Tânia Pelegrini (**A literatura e o leitor em tempos de mídia e de mercado**).

No terceiro capítulo, abordamos os romances de Chico Buarque, atentando para as reincidências que aproximam as cinco obras como uma marca do estilo do autor: os protagonistas (narradores em 4 romances) masculinos em constante deambulação por um espaço que não lhes oferece identidade e/ou a busca pela identidade no duplo e na rememoração (ou na metamemória), a narrativa circular e metalinguagem autocrítica. Tratamos os romances em sua ordem de publicação, focalizando seu personagem principal. Em **Estorvo**, debatemos a configuração do narrador-personagem a partir da focalização, ou seja, da existência de um olhar como ponto de partida e de transmissão, o qual se assemelha ao de uma câmera. Seu personagem, esse narrador-câmera, se insere na trama pelo viés do estrangeirismo.

Tratamos, ainda, sobre as relações desubjetivadas, e, obviamente, sobre como tais fatores ou elementos se articulam em torno do romance contemporâneo de Chico Buarque.

Na seção destinada à análise da obra **Benjamim** discutimos a existência de mecanismos discursivos causadores de oscilação da distância/proximidade estética entre narrador e narrado; o arcabouço do duplo, facilmente engendrado a partir da presença reguladora de mecanismos discursivos e temáticos cinematográficos. Além disso, fez parte dessa análise, como na anterior e nas subsequentes, o tema da morte.

Em seguida, na próxima seção, buscamos dar luz aos temas concernentes às escolhas de focalizações, léxicos e vozes, desnudando a recorrência, como já apontado nos romances anteriores, de um narrador-câmera e da utilização do fluxo de consciência. Nesse capítulo, analisamos **Budapeste**. Interessou-nos, ainda, a questão do duplo como articulador da obra. Discutimos, também, outras questões, que apontam para a metacrítica e problematizam assuntos relacionadas ao mercado, à noção de autoria e à reificação da Literatura. Intentamos, ainda, descortinar a presença da errância e do estrangeirismo, presente nesse e em outros romances do escritor.

A penúltima seção trata do romance **Leite derramado**, em suas diversas chaves de leitura. Focalizamos, entretanto, nas escolhas do nível estético, ou seja, aquelas relacionadas à construção de um narrador em primeira pessoa, que conta sua própria história; a utilização do fluxo de consciência como um método recorrente; o tempo da narrativa, uma vez mais pendular e, ao mesmo tempo, espiralado; a utilização de determinado léxico e enunciados, tempos verbais, entre outros, os quais convergem para as escolhas, no segundo bojo das chaves de leitura, do nível político, crítico ou ideológico, ou seja, questões relativas: à presença do elemento estrangeiro (que aqui revela, entre outros aspectos, o estatuto da velhice); à crítica social não informalística, mas antes autorreguladora e autodesconstrutora.

Por fim, no último capítulo, onde a análise repousa sobre **O irmão alemão**, discutimos, também, as escolhas inseridas na seara estética, que outra vez revela o tempo pendular, a utilização de determinados léxicos, enunciados e tempos verbais que coadunam com a perspectiva de construção cênica. Nesse capítulo, em específico, além de tais assuntos, aprofundamos o estatuto da autoria, no que tange especificamente a configuração da autoficção como manifestação típica nas duas últimas décadas da Literatura Brasileira. Restam, ainda, e não menos importante, as

especulações acerca do estrangeirismo como elemento constituidor da mesma chave de leitura dos demais, a inadequação, a inapropriação e intempestividade.

1 A INSTÂNCIA NARRATIVA

O *homo sapiens* habita este planeta há, pelo menos, 200 mil anos. Cerca de 70 mil anos atrás, uma revolução cognitiva possibilitou a emergência de uma linguagem ficcional, a mola propulsora da nossa evolução. Os *sapiens* se espalharam a partir da África e, nos 55 mil anos seguintes, ainda antes da revolução agrícola, haveria uma rápida passagem do meio da pirâmide alimentar para o topo em decorrência da nossa singular linguagem. Muitas foram as consequências dessa passagem acelerada de uma posição mediana (a beirar a insignificância da alimentação baseada no tutano da carcaça de animais abatidos)⁸ para o topo. O aniquilamento de outras espécies do gênero *homo* e de megafaunas é um deles. Ocorre, entretanto, que a maior consequência advinda da nossa capacidade comunicativa é a herança da ficção como promulgadora da sistemática social, reguladora do *modus operandi* humano. A ideia de narrativa é presente em nossa espécie como origem e a capacidade de narrar é um aspecto intrínseco aos seres humanos, somente a eles.

Os contornos biológicos da linguagem se tornam históricos com o estudo secular das formas discursivas e, embora seja fundamental o entendimento da dinâmica subjacente à narrativa para a consecução dos estudos que pretendem entender a sua evolução, nosso recorte de análise, neste estudo e neste capítulo, parte da teoria sobre a ancestralidade da prosa romanesca na épica e caminha em direção aos estudos da Narratologia e do *New Criticism* (Nova Crítica).

Neste primeiro capítulo, buscamos entender como se dão as relações entre a narração (ou o ato narrativo) e aquilo que ela representa (o universo ficcional) especificamente no que tange à instância denominada usualmente de narrador. Buscaremos entender as engrenagens desse elemento a partir de seu posicionamento no texto, a partir do foco narrativo ou ponto de vista e de outros

⁸ O israelense Yuval Noah Harari, na obra **Sapiens**: uma breve história da humanidade, divide o percurso da evolução humana em quatro períodos: (i) revolução cognitiva; (ii) revolução agrícola; (iii) unificação da humanidade; e (iv) revolução científica. Nas análises concernentes à primeira parte, na qual trata da revolução cognitiva, Harari explica que o gênero *homo*, há dois milhões de anos atrás, não obstante seu cérebro grande e sua engenhosidade para criar e utilizar ferramentas, continuou a viver como criatura marginal. Um dos usos mais comuns das primeiras ferramentas de pedra era abrir ossos e chegar ao tutano. Sua engenhosidade primária para com os artefatos, que garantiria a sobrevivência, ainda não era a capacidade necessária para o salto na pirâmide alimentar, o qual só ocorreria há pouco mais de 70 mil anos, com o surgimento de uma linguagem completamente singular, cuja faculdade ficcional é seu elemento chave.

elementos discursivos que compõem a narrativa, como a utilização de determinados léxico e tempos verbais.

Partimos dos estudos sobre a existência de uma relação entre o nascimento do romance e o declínio das formas clássicas da narrativa (e de narrador) e faremos um movimento no sentido de analisar a problemática conceitual em torno da figura literária do narrador em relação ao seu lugar dentro da narrativa, suas variações e denominações. Nossa intenção é perceber em que medida a utilização do narrador protagonista, cujo ponto de vista orienta a trama, (e as especificidades de outras ferramentas subjacentes, como o fluxo de consciência, o narrador câmera e elementos picturais), guarda relação com os paradigmas da contemporaneidade nos romances analisados.

1.1 A MORTE DA NARRATIVA E O NASCIMENTO DA EPOPEIA BURGUESA

Resultante da encomenda feita pelo periódico alemão **Orient und Okcident** (Oriente e Ocidente), o texto “O narrador”, publicado em 1936, por Walter Benjamin, configura um importante ensaio sobre a problemática narrativa na modernidade capitalista. Sua teoria, amparada na obra de Nikolai Leskov⁹, discute como a arte de narrar entrava em declínio no momento em que a experiência coletiva se enfraquecia e abria espaço à experiência solitária.

Para adentar na teorização sobre o que se convencionou chamar narrador clássico, fruto das conjecturas do teórico Benjamin, é preciso esclarecer a conjuntura política na qual estava inserido e em que medida tal inserção é a chave para o posicionamento de Benjamin quanto à preleção por um narrador cujas características guardam profunda relação com a com a tradição oral da Idade Média, em detrimento do romance enquanto manifestação típica da moderna e capitalista burguesia de sua época.

⁹ Nikolai Semeónovitch Leskov nasceu em 1831, na Rússia, em uma família de membros do clero. Leskov produziu uma obra predominantemente contista e novelista. É autor de dois romances: **A lugar nenhum** (1864) e **Na ponta da faca** (1871), e de novelas e contos, como **O peregrino encantado** (1873), **O canhoto vesgo de Tula e a pulga de aço** (1881) e **Lady Macbeth do distrito de Mtzensk** (1865). Faleceu em 1895, em Petersburgo. Embora o ensaio fruto da análise da obra do autor em questão tenha sido amplamente lido e discutido no Brasil, fomentando a publicação de análises posteriores sobre a temática, foi somente em 2013 que a obra do escritor russo foi traduzida e publicada em nosso país.

Walter Benjamin foi inspirado por autores marxistas¹⁰. Conhecido pelo estudo que analisa o progresso das técnicas de reprodução e suas relações com a destruição da aura que envolveria as obras de arte enquanto objetos individualizados e únicos¹¹, Benjamin traz à tona as contradições surgidas na era capitalista e, no contexto do pós-guerra, suas teorias auferiram enorme recepção nas ciências humanas e sociais.

Alicerçados nessa conjuntura, partiremos do ponto em que Benjamin (1994) prevê a morte da narrativa. O surgimento do romance e sua difusão são tidos como a fonte primária do declínio do ato de narrar.

O primeiro indício da evolução que vai culminar na morte da narrativa é o surgimento do romance no início do período moderno. O que separa o romance da narrativa (e da epopéia no sentido estrito) é que ele está essencialmente vinculado ao livro. A difusão do romance só se torna possível com a invenção da imprensa. (BENJAMIN, 1994, p. 201).

O subsídio para essa análise está no fato de a tradição oral ter, para Benjamin, uma natureza fundamentalmente distinta da que caracteriza o romance. Aqui o autor vincula a capacidade narrativa à oralidade, permeada pela experiência compartilhada. A ideia de que o narrador estaria desaparecendo na atualidade acopla-se a uma hipótese ampla de que a conjuntura moderna capitalista impede a realização de uma faculdade que antes parecia segura e inalienável: a faculdade de intercambiar experiências. Tal faculdade estaria se distanciando cada vez mais dos pretensos narradores da atualidade na medida em que o intercâmbio da experiência estaria representado no homem arcaico das formações pré-capitalistas, ou seja, no artesão, no camponês sedentário, no mestre da corporação de ofício e no marinheiro, entre outros.

¹⁰ Embora Walter Benjamin (1892-1940) pertença ao que a Teoria Literária denomina Escola de Frankfurt, ou Teoria Crítica, sua inserção na recente história da Teoria Literária o determina na fronteira entre a crítica sociológica e a Escola de Frankfurt pela ausência de condenção a arte que parte da reprodução, embora perceba a literatura a partir de suas condições ideológicas as quais geram determinado pensamento e, por consequência, determinada linguagem. Em “O narrador”, ressalta-se o cunho da Crítica Sociológica ou Marxista.

¹¹ O ensaio “A obra de arte na época de sua reprodutibilidade técnica” configura uma teoria materialista da arte. O ponto central desse estudo encontra-se na análise das causas e consequências da destruição da aura que envolvia as obras de arte, enquanto objetos individualizados e únicos. Com o progresso das técnicas de reprodução, sobretudo do cinema, a aura, dissolvendo-se nas várias reproduções do original, destituiria a obra de arte de seu *status* de raridade. Para Benjamin, a partir do momento em que a obra fica excluída da atmosfera aristocrática e religiosa, que fazem dela uma coisa para poucos e um objeto de culto, a dissolução da aura atinge dimensões sociais. Essas dimensões seriam resultantes da estreita relação existente entre as transformações técnicas da sociedade e as modificações da percepção estética.

Benjamin (1994) chama atenção para o contexto político-histórico do início do seu século como fonte da “baixa nas ações da experiência”. Para ele, a mudez dos homens era sintoma da experiência traumática do mundo moderno, manifestada na guerra de trincheiras e, em mesma medida, na fome. Fala-nos que a experiência teria se convertido em silêncio porque os homens, fragilizados e derrotados por essa conjuntura, se tornaram incapazes de se expressar como fizeram outrora.

O filósofo alemão abre espaço também para a questão da *informação*, que aflora contemporaneamente ao romance, como uma das razões da baixa na experiência humana.

Na substituição da antiga forma narrativa pela informação, e da informação pela sensação reflete-se a crescente atrofia da experiência. Todas essas formas, por sua vez, se distinguem da narração, que é uma das mais antigas formas de comunicação. Esta não tem a pretensão de transmitir um acontecimento, pura e simplesmente (como a informação o faz); integra-o à vida do narrador, para passá-lo aos ouvintes como experiência. (BENJAMIN, 1994, p. 207).

A ideia de que a informação é algo superficial e imediata guarda relação com o fato de os acontecimentos noticiados serem acompanhados de explicações. Para Benjamin, a narrativa distancia-se da necessidade de explicação por permitir conjecturas singulares. Indica ainda que, com a consolidação da burguesia, a informação teria se destacado com uma forma de comunicação importante, sobretudo por ser a imprensa um dos instrumentos mais caros ao capitalismo. Por mais antigas que fossem suas origens, a informação não havia influenciado a forma épica e agora, entretanto, ela exerceria essa influência de forma atroz e global. Benjamin relata que, “tão estranha à narrativa como o romance, é mais ameaçadora e, de resto, provoca uma crise no próprio romance” (BENJAMIN, 1994, p. 201). Além disso, enfatiza que não há a necessária distância espacial e temporal (tão fundamentais à narrativa) na informação. A distância, que possibilita a formação de um ângulo de observação, é impensável para informação, que carece de presença e imediatismo.

Além da severa crítica ao advento da informação, a defesa de uma visível relação da narrativa com a oralidade e com a experiência compartilhada indica ainda a dimensão utilitária da narrativa, que também se vincula, em alguma medida, à dimensão da experiência. Essa utilidade poderia consistir em um ensinamento moral ou uma sugestão prática. O narrador seria aquele capaz de dar conselhos, algo

antiquado no tempo em questão, já que as experiências estariam deixando de ser comunicáveis. Incomunicáveis porque é caro para Benjamin somente aquele “conselho tecido na substancia viva da existência - a sabedoria” (BENJAMIN, 1994, p. 200-201).

Benjamin conceitua a sabedoria como “o lado épico da verdade” (BENJAMIN, 1994, p. 200-201) e afirma que, estando a sabedoria em vias de extinção, levaria consigo a arte de narrar. Lembra, porém, não obstante as constantes críticas à Era Moderna capitalista, que tal processo não seria recente e que seria um equívoco circunscrevê-lo à modernidade. O processo de expulsão gradual da narrativa do discurso vivo se dá em concomitância com a evolução secular das forças produtivas.

É nítido o valor que Benjamin dá às corporações medievais em detrimento das industriais. As congregações medievais representam, com seu processo de produção artesanal, um momento qualitativamente diferente da indústria capitalista moderna, já que trabalho manual perde sua centralidade e a ascensão da indústria, que ocorre concomitantemente à ascensão da imprensa, contribui também para a derrocada do narrador.

Com efeito, o homem conseguiu abreviar até a narrativa. Assistimos em nossos dias ao nascimento da *short story*, que se emancipou da tradição oral e não mais permite a lenta superposição de camadas finas e translúcidas, que representa a melhor imagem do processo pelo qual a narrativa perfeita vem à luz do dia, como coroamento das várias camadas constituídas pelas narrações sucessivas. (BENJAMIN, 1994, p. 206-207).

Para Benjamin (1994), sobrevém o que distingue o romance de todas as outras formas de prosa: o fato de ele nem proceder da tradição oral e nem a alimentar. A ideia de compartilhamento é, também, muito importante para entender o conceito de narrador clássico. O romance, enquanto narrativa subjetiva e individualista, marca da Literatura dominante da época, se distingue especialmente do que ele chama narrativa pelo fato do narrador retirar da experiência o que ele conta. Com a nefasta pobreza da experiência, resta a impossibilidade narrativa daquele que, se não conta sua própria experiência, relata a de outrem, incorporando as coisas narradas à própria existência e à experiência de seus ouvintes.

Tendo, pois, a origem do romance no indivíduo isolado, que não pode falar mais exemplarmente sobre suas preocupações, sobrevém um gênero que segrega. O

narrador moderno não sabe dar conselhos, menos ainda saberá recebê-los, argumenta Benjamin (1994, p. 200). Escrever um romance significaria, na descrição de uma vida humana, “levar o incomensurável a seus últimos limites. Na riqueza dessa vida e na descrição dessa riqueza, o romance anuncia a profunda perplexidade de quem a vive” (BENJAMIN, 1994, p. 201).

Prosseguindo com sua crítica, Benjamin (1994) aponta outro fator como preponderante na distinção entre o romance e a narrativa, qual seja: o discurso subjetivo ou psíquico. No romance estaria presente “a análise psicológica, a linguagem introspectiva, a voz interior, a primeira ou a terceira pessoa inapropriadamente próxima, oposta ao saber longínquo, vindo de terras distantes e estranhas, de um passado presente na tradição”. (BENJAMIN, 1994, p. 198).

A vida humana, singular e individual, seria a ilustração do romance. A existência do indivíduo isolado seria exatamente o traço que o distingue da narrativa. A carceragem de si é sua origem e natureza. A ideia de um indivíduo apartado da comunidade, portanto, torna suas experiências privadas, de modo que não possam ser transmitidas oralmente de geração a geração. Além disso, podem guardar, por vezes, uma relação de cumplicidade, confissão ou confiança entre o autor e leitor, bem distinto do saber geral que uma comunidade torna público por meio da oralidade.

De modo bem diverso ao do narrador, que relata histórias passadas em geografias estranhas e estrangeiras, a voz do romance é a fala que faz a análise psicológica da paisagem interior em contraste com paisagens exteriores (BENJAMIN, 1994, p. 201). O indivíduo do romance é o indivíduo do isolamento, é o homem só e a experiência particular do romance configura não mais que o recorte de uma existência corriqueira que se distingue das demais por sua própria singularidade. Essa existência alicerça o romance no silêncio do olhar íntimo, na leitura de um livro e não na cadência de voz, que narra aos ouvidos em escuta e expectativa. Benjamin (1994, p. 203) contrapõe dois atos diferentes: ler (escrever) um romance é uma experiência solitária; escutar (narrar) uma história, na qual se trocam experiências, é um ato coletivo. Assegura ainda que, entre as narrativas escritas, as melhores seriam as que menos se distinguem das histórias orais contadas pelos inúmeros narradores anônimos.

Por certo, a escolha de Leskov como modelo de narrativa para Benjamin se justifica, conforme as alusões anteriores, no fato do autor russo produzir textos que estão enraizados na vida popular, expressando um tipo de narrativa que se situa à margem das tendências subjetivas e individualistas da era capitalista, remontando à

Era Medieval. Benjamin (1994), tendo como pano de fundo o narrador (apenas um elemento da narrativa), quer muito mais que extinguir a narrativa. Suas análises traçam a configuração de um novo tempo e espaço, no qual o desenvolvimento da indústria e o alcance da imprensa, além da trágica pobreza da experiência, encaminham para o surgimento de uma conjuntura onde a narrativa, tal qual seu juízo de valoração é favorável, não mais tem lugar.

Um ano antes da publicação de “O narrador”, Georg Lukács publicou **O romance como epopeia burguesa** (2009), ensaio mais amplo que o de Benjamin, no qual o pensador húngaro tem o gênero romanesco como tema central de suas reflexões estéticas. Assim como Benjamin, Lukács foi inspirado pela teoria marxista¹². O texto aborda o gênero romanesco no que tange às suas características, sua origem e a posição que assume na sociedade burguesa.

Assim como outros teóricos, Lukács (2009) chama atenção para a ausência de uma teoria moderna sobre o romance. Pondera que, embora devesse se esperar uma estética burguesa para análise dessa nova forma literária, isso não ocorreria, mas sim a pujança da lei universal da desigualdade do desenvolvimento espiritual em relação ao progresso material, que se manifestava também na teoria do romance. Os teóricos burgueses teriam se ocupado dos gêneros literários cujo princípio estético poderia ser recolhido na antiga Literatura por razões que tangenciam uma negativa à Idade Média.

Antes de publicar esse texto, Lukács já havia trabalhado a questão em **A teoria do romance** (2009b), que assenta suas bases mais na filosofia hegeliana¹³ que na marxista. Hegel é aparato em sua teorização em ambos os textos (embora menos naquele que neste) e, ainda no primeiro capítulo de **O romance como epopeia burguesa** (2009), Lukács afirma que, quando Hegel define o romance como epopeia burguesa, situa uma questão que é estética e histórica, no sentido de haver uma correspondência do romance à epopeia no período em que se desenvolve a burguesia. Ou seja, o romance apresentaria as características estéticas gerais da grande poesia épica ao mesmo tempo em que se manifesta sobre as modificações

¹² Georg Lukács (1885-1971) pertenceu às correntes críticas marxistas, também chamada de Crítica Sociológica, cujo determinismo repousa na ligação entre forma literária e forma social.

¹³ Georg Wilhelm Friedrich Hegel (Stuttgart, 27 de agosto de 1770 – Berlim, 14 de novembro de 1831) foi um filósofo alemão. É unanimemente considerado um dos mais importantes e influentes filósofos da história. Pode ser incluído naquilo que se chamou de Idealismo Alemão. A primeira obra sobre o romance de Lukács, **Teoria do romance**, foi deveras inspirada na filosofia hegeliana. Há uma gradual passagem para as teorias marxistas quando da publicação, cerca de vinte anos depois, de **O romance como epopeia burguesa**. As teses concernentes, por exemplo, à figura do herói burguês ainda estariam presentes nas análises de Lukács.

trazidas pela época burguesa. Nesse sentido, o romance deixaria de ser um gênero inferior dentro do sistema de gêneros literários e a partir da oposição histórica entre a época antiga e o tempo moderno, Hegel desenvolve o caráter específico e a problemática específica do romance. Lukács esclarece, sobre o posicionamento de Hegel:

A profundidade desta abordagem do problema manifesta-se no fato de que Hegel, acompanhando o desenvolvimento geral do idealismo clássico alemão posterior a Schiller, sublinha energicamente a hostilidade da moderna vida burguesa à poesia e constrói sua teoria do romance baseado exatamente na contraposição entre o caráter poético do mundo antigo e o caráter prosaico da civilização moderna, ou seja, burguesa. [...] O prosaísmo da moderna época burguesa é fruto, segundo Hegel, do inevitável desaparecimento tanto da atividade espontânea quanto da ligação imediata do indivíduo com a sociedade (LUKÁCS, 2009, p. 195).

Lukács (2009), amparado em Hegel, defende que o florescimento da epopeia aconteceu justamente numa fase primitiva de desenvolvimento da humanidade, no período dos heróis, no qual a vida social ainda não era dominada, como o seria nas sociedades burguesas, pelas forças sociais que adquiriram autonomia e independência em face dos indivíduos. Haveria um caráter poético na era heroica e um caráter prosaico na era burguesa. O caráter poético seria advindo de uma atividade espontânea dos indivíduos e sua ligação com uma unidade substancial e com o todo e, em contrapartida, o caráter prosaico ao seu contrário.

Assim, adiante, ao adentrar de fato na específica forma do gênero em análise, Lukács (2009) afirma que o romance teria, por suas finalidades e natureza, todas as características da forma épica e, que, no entanto, no anseio de atingir os mesmos objetivos de uma arte que não mais possui terreno para florescimento, criaria resultados diametralmente opostos (LUKÁCS, 2009, p. 176).

Tal impossibilidade advém, evidentemente, porque as condições que oferecem a vida burguesa não mais permitem que sejam alcançados os ideais épicos e quaisquer tentativas que trafeguem com esse objetivo acabam por gerar resultados que se opõem às finalidades épicas primeiras. Para Lukács, o romance consegue representar o movimento da totalidade social e torna-se o representante típico da expressão da vida burguesa. É no romance que as contradições específicas da sociedade burguesa têm sido figuradas do modo mais adequado e mais típico. (LUKÁCS, 2009, p. 177).

Para Lukács, a ocasião do aparecimento do romance nasce da luta ideológica da burguesia contra o feudalismo e floresce com a evolução dessa burguesia moderna, vez que é justamente nesse período que acontece a divisão capitalista do trabalho, na qual é possível perceber “de um lado, o indivíduo confrontado com potências abstratas, na luta contra as quais não se produzem colisões a que se possa dar figuração sensível; de outro, a realidade do homem é tão trivial e medíocre que qualquer realce verdadeiramente poético da vida aparece como um corpo estranho” (LUKÁCS, 2009, p. 234).

Como ponto intercessão entre as teorias aludidas, cabe ressaltar que ambos os pensadores apontam existir, nas formas artísticas da Idade Média, as ações de um indivíduo como representativas de toda uma comunidade, ou seja, na Idade Média uma experiência individual, que podia ser sublimada a ponto de se converter na vida do conjunto social em uma espécie de heroísmo civil, expressaria uma unidade. Na sociedade capitalista, entretanto, as forças sociais, as quais se manifestam de maneira abstrata e impessoal, fazem diluir a narração pelo fato do cotidiano burguês não favorecer uma consciência límpida das contradições sociais fundamentais.

Benjamin (1994) dissocia a epopeia do romance tendo como pano de fundo, sobretudo, a figura de um narrador que não pode existir na Era Moderna. A teoria de Georg Lukács (2009), embora afirme que o romance “mantém uma ligação direta e orgânica com a arte narrativa da Idade Média”, sugere que essa relação “surge da dissolução da narrativa medieval como produto de sua transformação plebeia e burguesa” (LUKÁCS, 2009, p. 194). Para o teórico, as formas narrativas da Literatura antiga teriam sofrido, no romance, modificações tão profundas que poderia se falar de uma forma artística substancialmente nova.

Retomando os pontos centrais do pensamento de Benjamin (1994) e de Luckás (2009) sobre a ascensão do romance enquanto manifestação típica da burguesia moderna capitalista, chama-nos atenção a questão que faz circular o gênero enquanto obra de um indivíduo singular e solitário, o qual se dirige a um leitor sem identificação, que por sua vez estará também solitário e isolado de todos. Por mais paradoxal que possa parecer, posto que o romance exija narração, para Benjamin ele é avesso à narrativa em seu sentido épico, que pressupõe a presença de ouvintes, que não são indivíduos particulares, mas uma comunidade.

A narração, que somente teria sentido se dirigida ao coletivo, traz à tona a imprescindível relação entre narrador e ouvinte, a qual se faz presente, para Benjamin,

somente na oralidade. A técnica de comunicação do romance seria a escrita, instrumento silencioso que acentua o isolamento e a solidão do indivíduo. Essa relação é notória, para Benjamin, nas obras de Leskov.

Ainda no círculo dos teóricos contemporâneos aos dois supracitados, é de suma importância, neste ponto, a teoria sobre a prosa romanesca de Mikhail Bakhtin. O filósofo russo também seria influenciado pela ideologia marxista¹⁴ e é, sem dúvida, um dos principais estudiosos acerca da linguagem humana.

A estudiosa Irene Machado (1995), em **O romance e a voz**, nos esclarece que Bakhtin, ao organizar uma teoria do romance como expressão do relacionamento inter-humano por meio da linguagem, cria um conceito do gênero que se torna o manifesto de um momento significativo de nossa cultura letrada. O romance é, para Bakhtin, um gênero híbrido capaz de representar a imagem do homem na linguagem (MACHADO, 1995, p. 19-20).

Para a autora, a grande meta de Bakhtin era estudar o romance como signo cultural, produzido em vários estágios da história humana. Contudo, Bakhtin visualizaria outro objeto, bem mais provocativo e bem menos suscetível de sistematização teórica. Ao se voltar para o romance, Bakhtin não circunscreveu sua teoria ao literário propriamente dito, seu foco de interesse foi direcionado para a fala “do discurso social comunicativo e do discurso individual especulativo que o romance representa. Daí ser o romance um gênero de representação da imagem da linguagem carregada de tensões” (MACHADO, 1995, p. 20).

Rememorando a teorização de Walter Benjamin sobre uma impossibilidade narrativa clássica no romance tal qual ele aponta na era capitalista e a de Luckás, que entende o romance enquanto gênero típico da sociedade capitalista, a epopeia que nos cabe, podemos agora alargar a teorização concernente à narrativa por meio da teoria bakhtiniana, buscando compreender a cultura verbal em seu percurso contínuo entre o oral e escrito (ou entre a poesia e a prosa, no caso dos estudos de Lukács).

Para dar conta da complexidade que configura o romance como representação da imagem da linguagem humana, Bakhtin formulou uma categoria teórica central, o eixo de toda sua investigação – o *dialogismo*. Embora numa perspectiva mais ampla

¹⁴ Mikhail Mikhailovich Bakhtin (1895-1975) foi muito influenciado pelo formalismo russo, também conhecido por crítica formalista, influente escola de crítica literária. Dela fazem parte as obras de um grande número de acadêmicos russos e soviéticos de grande influência como Roman Jakobson. Porém, além da sua influência pelo formalismo, destaca-se também sua vertente marxista.

se possa perceber o dialogismo enquanto fenômeno presente em todas as manifestações de linguagem criadas pelo homem, nos interessa mais, neste momento, o conceito de heteroglóssia.

Heteroglóssia, de acordo com Bakhtin, seria a mistura de diferentes grupos de linguagens, culturas e classes e foi formulada no intuito de entender o movimento contínuo da língua, impedindo hegemonia de uma linguagem única. Heteroglóssia só existe onde houver diferentes pontos de visão ou diferentes sistemas em interação, como, por exemplo, autor/personagem, eu/outro, monólogo/diálogo, cânone/carnavalidade, oralidade/escritura e este seria o caso do romance.

Para Bakhtin, foi o romance o gênero que, na Literatura, se encarregou de exprimir a heteroglóssia da linguagem, pois nele a diversidade e relatividade dos discursos são experimentadas e transformadas num discurso de representação artística. A imagem da linguagem que o romance oferece não coincide, certamente, com o discurso da comunicação, mas exprime possibilidades de tornar presentes as vozes culturais que o enunciam: “Heteroglóssia diz respeito a todos os procedimentos dialógicos que Bakhtin examina e entende como formações nucleares no romance polifônico” (MACHADO, 1995, p. 42).

Walter Benjamin defendia a existência de uma saída para as crises da narrativa, qual seja: uma aproximação com a oralidade que advém, sobretudo, da experiência coletiva. Aquele narrador da era pré-capitalista poderia existir (e existe em Leskov) e superar a informação, a indústria e a pobreza da experiência. Bakhtin vê na estrutura originária do romance seu vínculo com a oralidade. Para ele, o romance possui uma filiação prosaica na língua falada, posto que é sim de onde ele se origina, ainda que também possua origem na prosa ensaística. O romance pode criar (e cria) vínculos indissolúveis com a tradição oral.

Para o teórico russo, a definição de romance enquanto gênero passa, necessariamente, pelo confronto entre dois sistemas de signos: fala e escritura. No limite dessa tensão é que Bakhtin situa a noção de dialogismo como fenômeno elementar do discurso romanesco e de toda a relação que o homem mantém com o mundo por meio da linguagem (MACHADO, 1995, p.48). Bakhtin pode enfrentar o paradoxo de um discurso cuja apreensão só é possível por meio da leitura e que só exista enquanto forma escrita por meio do dialogismo e escolheu como objeto de representação o homem como ser de linguagem, o que justifica o conceito de romance como representação do homem que fala, que expõe e discute ideias.

É de suma importância, entretanto, esclarecer que a oralidade sugerida pelo enfoque dialógico de Bakhtin precisa ser acolhida como imagem de linguagem e não como transmissão de voz e aqui repousa a saída de Walter Benjamin. A possibilidade da existência do narrador clássico na Era Moderna advém do discurso bivocalizado duplamente orientado pela sua condição de fala e escrita. A escrita reporta-se à voz do autor que, por sua vez, enuncia palavras suas e de outros, criando um campo complexo de representação.

Buscando então dar significação a essa primeira teoria moderna sobre o romance, parece-nos clara a dissolução de um gênero literário (a epopeia) em consonância com a evolução social da humanidade e a evidente mudança de paradigma no que tange à configuração da narrativa e de seus elementos. Ocorre, entretanto, que mais que uma simples substituição de um gênero pelo outro, ocorreu uma atualização compatível com as engrenagens sociais modernas.

De fato, a ideia originária de narrador épico teria de desaparecer à medida que a experiência se furtaria de incidir sobre o homem a quem ninguém pode dar conselhos e que não sabe dar conselhos a ninguém (BENJAMIN, 1994, p. 199). Quando ampliamos nossa focalização, indo do narrador benjaminiano para a epopeia burguesa lukactiana, percebemos um movimento ulterior, que atualiza a epopeia ao traçar a contradição interna de sua realização na Era Moderna. Da epopeia ao romance vê-se o caminho que vai da comunidade à consciência da individualidade. Ainda na tentativa de desfocalização, ao alargar ainda mais a teorização e ir ao encontro do conceito de *dialogismo*, percebemos a intrincada e conflituosa relação entre escritura e oralidade. O plano estético é modificado pelo plano social e daí advém o surgimento do romance, a falência da narrativa épica e a emergência desse inacabado gênero.

O pensamento de Benjamin e Lukács (na mesma instância que o pensamento de Bakhtin, porém com uma abordagem mais estilística) seria atualizado por Theodor Adorno, no curto, porém intenso, ensaio: **A posição do narrador no romance contemporâneo** (2003). Ainda no título é nítida a referência a Walter Benjamin (“O narrador”) e a questão da pobreza da experiência configuram os eixos das análises de Adorno. Precisamos ressaltar, ainda que nos tenha parecido claro, no decorrer dessas análises, que Benjamin (1994) e Adorno (2003) escolheram o elemento narrador mais no intuito de atingir o gênero em si do que a de descrever tal elemento.

Precisamos nos atentar para o fato do pensamento adorniano não possuir vinculação com a perspectiva da crítica sociológica (de Walter Benjamin e Georg Lukács), ainda que guarde sua proporção marxista da Escola de Frankfurt¹⁵. Adorno parte do problema da posição desconfortável do sujeito que narra no limbo entre uma individualidade verdadeira e sua dissolução no mundo caótico. Segundo Adorno (2003), em decorrência do subjetivismo, do ponto de vista do narrador, nenhuma matéria seria tolerada sem que houvesse sua transformação. Essa transformação torna impensável o preceito épico da objetividade.

Benjamin (1994) percebe, no advento da informação, sobretudo enquanto ferramenta importante à mídia e ao capitalismo, mais um motivo para a derrocada da narrativa. Adorno (2003) ratifica o argumento bejaminiano ao notar, por exemplo, que assim como a pintura havia perdido muitas das suas funções figurativas tradicionais para a fotografia, o romance as havia perdido para a reportagem jornalística e para o cinema. Assim, a prerrogativa narrativa do relato perde sua função com o advento de outros gêneros, mais próprios à sua celeridade e reprodução.

A perspectiva de uma espécie de decadência burguesa nas manifestações artísticas em forma de romance é ultrapassada para Adorno, que nos adverte ser “mesquinho rejeitar estas tentativas como uma excêntrica arbitrariedade individualista” (ADORNO, 2003, p. 56). O argumento adorniano centra-se na pobreza de experiência apontada por Benjamin. Segundo Adorno, a ausência da narrativa clássica no romance não configura uma derrocada porque havia se tornado impossível, para alguém que participou da guerra, narrar suas experiências da mesma forma que uma pessoa costumava contar suas aventuras. Com o declínio da experiência, esta passou a ser recebida com impaciência e ceticismo. “Sentar e ler um bom livro” se tornou uma experiência arcaica (2003, p. 57).

No contexto da pobreza da experiência estão asseguradas todas as relações entre os indivíduos da modernidade na medida em que é justamente essa conjuntura (a social) que transforma as qualidades humanas na liga para o andamento macio da maquinaria, que alimenta a alienação e a auto-alienação universais (ADORNO, 2003,

¹⁵ Escola de Frankfurt é uma vertente de teoria social e filosofia, particularmente associada ao Instituto para Pesquisa Social da Universidade de Frankfurt, na Alemanha. A escola inicialmente consistia de cientistas sociais marxistas dissidentes, que acreditavam ser seguidores de Karl Marx. Entretanto, muitos desses teóricos admitiam que a teoria marxista tradicional não poderia explicar adequadamente o turbulento e inesperado desenvolvimento de sociedades capitalistas no século XX. Críticos tanto do capitalismo quanto do socialismo da União Soviética, os seus escritos apontaram para a possibilidade de um caminho alternativo para o desenvolvimento social.

p. 57). Para Adorno, assim, “se o romance quiser permanecer fiel à sua herança realista e dizer como realmente as coisas são, então ele precisa renunciar a um realismo que, na medida em que reproduz a fachada, apenas a auxilia na produção do engodo” (ADORNO, 2003, p. 57).

Adorno aponta o romance como poucas formas de arte capazes de romper com essa conjuntura. Essa ruptura se tornaria possível porque quanto mais os indivíduos se alienam uns dos outros e das coletividades, mais enigmáticos se tornam uns para outros. Nessa perspectiva, o romance aparece como uma tentativa de decifrar o enigma da vida exterior, e

converte-se no esforço de captar a essência, que por sua vez aparece como algo assustador e duplamente estranho no contexto do estranhamento cotidiano imposto pelas convenções sociais. O momento anti-realista do romance moderno, sua dimensão metafísica, amadurece em si mesmo pelo seu objeto real, uma sociedade em que os homens estão apartados uns dos outros e de si mesmos. Na transcendência estética reflete-se o desencantamento do mundo (ADORNO, 2003, p. 58).

Em mais uma retomada, percebemos que Lukács, Benjamin e Adorno, ainda que imersos nos tensionamentos de suas escolas teóricas, apresentam em suas exposições uma recusa da conjuntura. Lukács não vê saída para o problema da decadência da forma narrativa já que o romance se contradiz quando é fruto de uma época quando a tentativa de abarcar a totalidade épica se torna impossível. Benjamin teria uma predileção por algumas características do indivíduo pré-capitalista, as quais seriam capazes de transfigurar o *modus operandi* da narrativa burguesa. O seu narrador modelo, Leskov, assim o faria ao se aproximar da vida popular e comunitária, avesso à individualização da sua era.

Bakhtin, entretanto, para além de uma crítica ao momento, assevera que o romance havia se tornado o principal personagem do drama da evolução literária na Era Moderna justamente por se formar no processo de destruição da distância épica. O teórico afirma que

desde o início o romance foi construído não na imagem distante do passado absoluto, mas na zona de contato direto com esta atualidade inacabada. Sua base repousava na experiência pessoal e na livre invenção criadora. O romance, deste modo, desde o princípio foi feito de uma massa diferente daquela dos outros gêneros acabados. Ele é

de uma natureza diferente. Com ele e nele, em certa medida, se originou o futuro de toda a literatura. (BAKHTIN, 1998, p. 427).

O romance, enquanto o gênero típico da burguesia, se nutre desse mundo cuja velocidade dá contorno a própria existência, produtiva e acumulativa, vazia de experiência e individualizada. A existência (e permanência) de uma comunidade de ouvintes não se torna possível e, daí, advém a ausência da voz do narrador comunitário, contador de histórias.

Esse narrador é substituído pelo silêncio solitário do leitor de romances e seu livro impresso, tal como a roda deu lugar ao vapor, que por sua vez o deu ao combustível. Tais mudanças históricas não apenas suplantaram as formas arcaicas e orais, como também geraram transformações no interior do próprio gênero romanesco, que partiu do narrador objetivo no realismo literário até chegar ao subjetivismo. As transformações do narrador e da narrativa no gênero do romance acompanham o desenvolvimento do capitalismo e as modificações na sociedade e na cultura moderna. A perda da objetividade narrativa acompanha a perda do mundo pelo homem; a subjetividade psicológica, configurada no discurso do mundo interior, é o último refúgio do sujeito individualizado, isolado dos outros, desencantado e atomizado na sociedade contemporânea (ADORNO, 2003).

Resta a percepção de não haver na contemporaneidade um lugar para o saber comum transmitido de geração em geração por um contador de história, menos ainda ouvintes de ensinamentos, ávidos por uma sabedoria geracional, atentos à poesia em cantos épicos. Está nitidamente configurado um narrador que, mesmo ao falar de outrem, fala de si, vez que o nosso tempo não admite que se verse sobre uma matéria sem modificá-la. Vivemos o que Adorno (2003) aponta como crise da objetividade literária porque estamos imersos na informação imediata, na indústria cultural, na sociedade do espetáculo.

Tendo em vista que toda a teoria analisada até aqui se centra na Literatura produzida na Europa e, por consequência, na conjuntura política e social europeia, nos é caro fazer uma curva e adentrar na nossa conjuntura de formação literária, ou seja, entender quando e como a nossa Literatura se converge naquilo que ela é hoje.

Os estudos de Erik Schollhammer (2009), a partir de um repertório de escritores (e de obras) que ilustram determinados cortes (e continuidades) na ficção brasileira, possibilitam certo mapeamento de temas e opções estilísticas que nos serão caros para contextualizar, nos demais capítulos desta tese, os romances de Chico Buarque.

Nesse sentido, partiremos do ponto em que o Brasil deixa de ser um país rural para se tornar um país que, apesar da extensão continental, concentra 80% da população em áreas urbanas, sobretudo nas grandes cidades. Fica claro que partimos do ponto desenhado por Adorno, haja vista cremos que a conjuntura anterior, de formação da nossa Literatura não ser de extrema importância para as análises que se seguirão. Ademais, a ideia de romance tal qual o conhecemos antes das escolas vanguardistas modernas assenta suas bases na teoria benjaminiana e luckctiana, com o regular atraso de 150 anos.

Schollhammer (2009) explica que a década de 1960 marcou o início de uma prosa urbana enraizada na realidade social das grandes cidades, haja vista que, após os picos criativos da década de 1950, com “a realização das mais altas ambições criativas modernistas na obra de Guimarães Rosa, bem como com a derrota da utopia de uma modernização racional encarnada pelo movimento Modernista” (SCHOLLHAMMER, 2009, p.19), restava ao escritor brasileiro escolher entre a corrente latino-americana, que apontava em direção a uma Literatura mágico-realista e alegórica, ou a retomada aos problemas estilísticos não resolvidos pelo realismo social. (SCHOLLHAMMER, 2009, p.19).

Como denominador comum às duas vertentes havia o compromisso temático com uma crítica social e política contra qualquer tipo de autoritarismo. Não apenas resultado de um governo antidemocrático, mas em consequência da promoção de uma sociedade industrial, do liberalismo globalizado sob os princípios do capitalismo como norma para o progresso da nação e do bem-estar dos cidadãos. Dessa forma, a Literatura que se produziu durante a ditadura militar no nosso país se caracterizava por seu compromisso com a realidade social e política até mesmo quando se expressava em formas fantásticas ou alegóricas (SCHOLLHAMMER, 2009). Cabe destacar que esse é o caso do primeiro romance de Chico Buarque, a novela pecuária *Fazenda Modelo*.

Por esse prisma, as novas metrópoles brasileiras se tornaram palco para uma série de narradores que decidiam assumir um compromisso com a realidade social, tendo como foco preferencial as consequências inumanas da miséria humana, do crime e da violência. Nesse sentido, o grande romance nacional, sempre rememorado por qualquer leitor minimamente crítico pelos modulares **Os sertões** e **Grande sertão: veredas**, perderia posição, assim como as narrativas intimistas e de introspecção psicológica que tinham em Lúcio Cardoso e Clarice Lispector como

exemplos. Temos aqui, fazendo um paralelo com o que vimos anteriormente para o panorama nacional, a passagem da objetividade literária, para a subjetividade, conforme nos mostram as análises de Adorno (2003).

O desenvolvimento incisivo, portanto, de uma Literatura urbana ilustra os contornos de uma ficção em sintonia com o conturbado desenvolvimento demográfico do Brasil. Além disso, confirma-se, nas décadas de 1960 e 1970, a opção histórica da Literatura pelo realismo (nessas décadas marcada pela vocação política).

Outra tendência das novas formas de realismo se revelou, já na passagem dos anos de 1970 para 1980, na mistura entre textos literários e não literários como, por exemplo, “o romance-reportagem, forma de realismo documentário inspirado no jornalismo e no *new journalism* americano, ou, ainda, o romance-ensaio, que permite um entrecruzamento importante entre criação e crítica literária” (SCHOLLHAMMER, 2009, p. 32). É nesse período que a cidade, sobretudo a vida marginal, vai oferecer novos contornos sociais, que em alguma medida, ainda de acordo com Schollhammer (2009), revitalizou o realismo literário na medida em que a violência, por sua extrema irrepresentabilidade, desafiava os esforços poéticos dos escritores.

Nos anos de abertura política, sobretudo durante o processo de retomada da democracia, ressurgiu uma escrita mais psicológica, porém configurada em uma subjetividade caótica e em perene crise. Assim, na década de 1990, década de publicação do primeiro romance analisado nessa pesquisa (o último data de 2014), a prosa teve como uma de suas características a perda de determinação e de rumo dos personagens. A década de 1990 prenuncia narrativas que oferecem “o indivíduo como um tipo de fantoche, envolvido em situações que flertam com o inumano; jogos complexos de um destino que opera além de sua compreensão e controle” (SCHOLLHAMMER, 2009, p. 37).

Além dos personagens dessubjetivados, que são levados por forças desconhecidas da fatalidade ou da coincidência, o que resulta num profundo questionamento existencial, surgiu uma nova imagem literária da realidade social brasileira que, embora acompanhando as mudanças socioculturais, “já não conseguia refletir a cidade como condição radicalmente nova para a experiência histórica” (SCHOLLHAMMER, 2009, p. 36).

Vislumbraremos também, na nossa Literatura do agora, combinações híbridas, não necessariamente pautadas no crivo canônico, possível a partir (se não da imbricação) do diálogo entre a Literatura e cultura de massa; ou ainda a mescla entre

os gêneros de ficção e as formas da não-ficção, como a biografia e o já mencionado ensaio. Desses temas, especificamente, trataremos no segundo capítulo. Neste, daremos continuidade aos contornos dessa narrativa que se inaugura no final do século passado.

1.2 OPERADORES DE LEITURA NO TEXTO NARRATIVO: CONSIDERAÇÕES SOBRE O NARRADOR E O FOCO NARRATIVO

O narrador se configura como um importante operador de leitura, sobretudo por ser o polo estruturante narrativo mais próximo do leitor. As mudanças pelas quais a Literatura passou, através da sua história, mostram que o seu papel tem variado significativamente, percorrendo uma escala que oscila entre a participação explícita no texto, emitindo julgamentos; e a presença diminuta, objetiva e impessoal, que se apaga por trás do narrado. Por vezes demonstrando um conhecimento infundo sobre o mundo ficcional; por vezes estando tão imerso que nada possa revelar sobre a esfera ficcional. Certo é que o papel do narrador e sua consequente repercussão são elementos fundamentais para a análise crítica dos textos narrativos.

Por óbvio, o conflito dramático também é fundamental para que se possa estabelecer um estudo detalhado da narrativa (FRANCO JÚNIOR, 2019). Cremos que seja em torno do conflito que irão circundar os de elementos passíveis de decomposição ou reunião. É necessário, porém, observar que tal conflito está condicionado ao seu modo de aparecer no texto literário, o que exigirá atenção à composição do texto, ou seja, atenção às escolhas textuais que se faz para contar uma história, de modo que se possa criar efeitos. Dito de outro modo, isso significará que os efeitos presentes em um texto são construídos a partir da estruturação e que, para além do conflito dramático que o texto encerra, há que se notar, dentro dos diversos operadores de leitura, a importância do narrador.

Vimos, anteriormente, em quais circunstâncias há uma passagem de um narrador épico para um romântico, ou, dito de outro modo, quando a objetividade literária dá lugar à subjetividade. Fato é que a morte do narrador, tal qual preconiza Benjamin (1994), abre espaço também para se pensar, contemporaneamente, o complexo entorno daquele que escreve por detrás de quem narra, ou seja, pensar quando as escolhas do autor empírico, ser jurídico-social, condicionam a própria noção de Literatura (e/ou de subliteratura - assunto do qual trataremos no próximo

capítulo). Fato é que intentamos, dentro do recorte desta pesquisa, perceber a crucialidade das escolhas do autor empírico frente à instância narrativa. A identidade do narrador, a maneira pela qual sua identidade é indicada (e as escolhas que são provocadas por essa indicação), afiança ao texto o seu caráter particular e o singulariza em seu tempo e espaço.

Desde o fim do século XIX, importantes estudos têm sido publicados sobre a noção de narrador, e, especificamente, sobre ponto de vista ou foco narrativo. Tendo em vista que a questão do foco narrativo extrapola a vertente técnica, para este estudo, após uma varredura¹⁶ dos termos utilizados e uma análise sobre a sua pertinência, decidimos direcionar nosso foco às pesquisas de Gérard Genette (1995) e Norman Friedman (2002).

Gérard Genette (1995) procura compreender as técnicas confeccionais relativas à perspectiva e aos efeitos que ela gera na obra literária. Cumpre destacar que, (como veremos detalhadamente a seguir e diferentemente de alguns dos demais estudiosos que por essa razão foram desconsiderados nesta pesquisa) Genette (1995) faz uma distinção – nem sempre clara – entre a narração (quem fala) e a focalização (quem vê). O teórico se propôs a estudar, em termos de descrição estrutural¹⁷, a organização da narrativa. **Discurso da narrativa** é um trabalho que foi apresentado no Seminário da *École Pratique des Hautes Études* (Escola Prática de Altos Estudos), entre 1970 e 1971, e decorre da teorização da narrativa, seus processos e efeitos, a partir de uma obra de Proust¹⁸.

¹⁶ O texto de Arnaldo Franco Junior (2019), intitulado “Operadores de leitura da narrativa”, apresenta conceitos-chave para a análise e interpretação do texto narrativo. Reúne um conjunto de operadores a partir das contribuições de textos de teoria e crítica vinculados ao Formalismo Russo e ao *New Criticism*. De modo similar, a pesquisadora Ligia Chiappini Moraes Leite, em estudo sobre o foco narrativo (2002), em linha histórica, traz diversas nomenclaturas sobre o assunto, remontando desde Aristóteles e Platão até Norman Friedman, ao qual dedica maior parte do seu estudo. Ainda na mesma linha, o professor Alfredo Leme de Carvalho (1981), em estudo sobre o tema publicado originalmente em 1978, reúne de forma crítica as principais nomenclaturas até então utilizadas e propõe um aperfeiçoamento do quadro classificatório. Tais estudos, que compilam e analisam a teoria até então publicada sobre o assunto, não obstante a variedade de escolas, serviu de base para que escolhêssemos, dentro dos limites aqui pretendidos, uma teoria capaz de alicerçar nossas análises.

¹⁷ Gérard Genette foi um dos grandes expoentes da narratologia, extremamente influenciada pelas correntes teóricas estruturalistas, que buscam adaptar a metodologia das ciências exatas às humanidades. A busca por paradigmas, estruturas e repetições entre as diferentes obras analisadas, apesar de considerar os diferentes contextos históricos e culturais em que foram produzidas, é o cerne das análises.

¹⁸Valentin Louis Georges Eugène Marcel Proust (1871-1922) foi um escritor francês, mais conhecido pela sua obra *À la recherche du temps perdu* (Em busca do tempo perdido), que foi publicada em sete partes, entre 1913 e 1927.

Ainda na introdução de seu estudo, após uma miúda discussão sobre as finalidades da crítica e da teoria (quem estaria a serviço de quem), Genette (1995) articula um ponto fundamental de defesa da importância do seu estudo. Para ele, era surpreendente que a teoria da narrativa tivesse se preocupado, até aquele momento, com o enunciado ou no conteúdo da narrativa, deixando de lado os problemas da enunciação narrativa. Adverte que não seria informação secundária que as aventuras de Ulisses fossem contadas por Homero ou pelo próprio Ulisses.

Genette (1995) concentra-se na narrativa enquanto discurso narrativo e indica que somente esse nível (diferenciado do nível histórico e do biográfico, em conformidade com sua escola teórica – o Formalismo) se oferece à análise textual. Para ele, somente o discurso narrativo é capaz de mediatizar nosso conhecimento sobre o texto (GENETTE, 1995, p. 24). Inicia seu estudo diferenciando três principais aspectos ligados à realidade narrativa, quais sejam: (i) a história, (ii) a narrativa e (iii) a narração. A história refere-se à *diegese*¹⁹, ou seja, ao conteúdo narrativo (que por sua vez pode ser real ou imaginário). Já o conceito de narrativa vai se referir ao discurso, ou seja, ao enunciado. O terceiro aspecto, ou seja, a narração, direciona-se ao ato narrativo produtor e, por extensão, ao conjunto da situação, real ou fictícia, do qual toma lugar (GENETTE, 1995, p. 25). Esse terceiro polo se centra no fato de alguém contar alguma coisa, ou seja, à narrativa enquanto discurso textual (GENETTE, 1995, p. 25).

Genette aponta ainda para a imbricação desses três aspectos da realidade narrativa (ou conflito dramático). Relata que o segundo (a narrativa ou discurso) põe-se exatamente como elo intermediador das extremidades (história e narração). Assim, a condição de existência de um aspecto está na relação de dependência com os outros: “Enquanto narrativo [o nível da narrativa], vive da sua relação com a história que conta; enquanto discurso, vive da sua relação com a narração que o profere”. (GENETTE, 1995, p. 27).

História e narração só existem para nós, pois, por intermédio da narrativa. Mas, reciprocamente, a narrativa, o discurso narrativo não pode sê-lo senão enquanto uma história, sem o que não seria narrativo

¹⁹ Considera-se *diegese* o conjunto de acontecimentos narrados numa determinada dimensão espaço-temporal, aproximando-se, neste caso, do conceito de história. Não se confunde com o relato ou o discurso do narrador nem com a narração propriamente dita, uma vez que esta constitui o “ato narrativo” que produz o relato.

[...] e porque é proferido por alguém, sem o que [...] não seria, em si mesmo, um discurso (GENETTE, 1995, p.27).

Cabe aqui destacar o que o professor Arnaldo Franco Junior (2019) destaca essa distinção tríplice, realizada apenas por Genette, qual seja: entre história (ou diegese), narrativa e narração (ou discurso). Segundo o pesquisador, trata-se de uma divisão que prevê a separação do discurso narrativo realizado no texto, ou seja, a narrativa, do ato de narrar, que produz o texto em si, ou seja, a narração. Tal separação ajudará a definir, conforme veremos, subcategorias mais técnicas e delicadas, porém, não afeta a distinção base, que nos é cara, entre discurso (narração) e história (ou diegese).

Em seu tratado, Genette divide a narrativa em cinco partes: ordem, duração frequência, modo e voz. Para este estudo, que pretende analisar o posicionamento e tessituras dos narradores de **Estorvo**, **Benjamim**, **Budapeste**, **Leite derramado** e **O irmão alemão**, interessa-nos, sobretudo, as conceituações acerca da voz da narrativa. Configura aspecto importante também sua conceituação sobre focalização, situada dentro de modo, vez que a distinção entre tais conceitos é por vezes dificultosa. Essa diferenciação é justamente a citada no início desse apanhado, qual seja, a diferença entre quem conta e quem vê.

Como a história é produzida e chega ao leitor, está destrinchada na categoria que ele denominou *modo* (quem vê). O estudioso parte do sentido gramatical do signo *modo*, qual seja: “nome dado às diferentes formas do verbo empregadas para afirmar mais ou menos a coisa que se trata, e para exprimir “os diferentes pontos de vista dos quais se considera a existência da ação” (GENETTE, 1995, p. 160). Percebe-se que a informação narrativa possui uma gradação, sendo possível: (i) fornecer ao leitor mais ou menos pormenores, de forma mais ou menos direta; (ii) manter maior ou menor distância daquilo que conta; e (iii) escolher o regulamento da informação que dá, segundo a capacidade de conhecimento da parte interessada na história, isto é, da personagem ou do grupo de personagens. No sentido aludido, desperta o fato de a narrativa poder, em alguma medida, adotar (ou fingir adotar) determinada visão ou ponto de vista, que por sua vez pode ser a visão ou ponto de vista da parte interessada. Há uma ideia de tomada de perspectiva em relação à história por meio da escolha do grau aludido anteriormente.

Ainda ao discorrer sobre a categoria modo, Genette afirma que distância e perspectiva são duas modalidades essenciais para a regulação da informação

narrativa. A perspectiva procede da escolha (ou não) de um ponto de vista restritivo. No que concerne à distância, Genette propõe as três seguintes tipologias: (i) narrativa não-focalizada ou de focalização zero para a narrativa de narrador onisciente; (ii) narrativa de focalização interna, na qual o narrador apenas diz aquilo que certa personagem sabe; e (iii) narrativa de focalização externa, sendo aquela que se caracteriza como visão de fora (GENETTE, 1995, p. 187).

Na categoria voz, Genette compreende as relações entre a instância narrativa e o objeto narrado. A voz é o aspecto da ação verbal considerada nas suas relações com o sujeito. Dentro delas, estão situadas as relações temporais, as de subordinação e as relativas à pessoa que conta a narrativa (o narrador).

As relações temporais se definem por posterioridade, anterioridade, ou simultaneidade do narrador em relação àquilo que é narrado. A primeira (posterioridade) é a instância produtiva que acontece posteriormente à ocorrência do evento. Parece óbvio que a narração não possa existir senão depois daquilo que conta ter acontecido, mas tal evidência é desmentida pela existência da narrativa preditiva, que é o segundo tipo. Há ainda uma narrativa intercalada, que ocorre entre os momentos da ação. Nesse tipo, a narração e a história podem enredar-se, constituindo o tipo mais complexo de narrativa.

Destacamos a complexidade da instância temporal no que tange tal conceituação, em todos os narradores dos romances aqui estudados, como veremos especificamente no capítulo 3. Em **Budapeste, Leite derramado e Benjamim**, conforme trabalharemos no decorrer deste trabalho, há uma relação de posterioridade e simultaneidade intercaladas. Em **Estorvo**, há uma relação de simultaneidade e em **O irmão alemão** a relação temporal é majoritariamente de posterioridade.

Já as relações de subordinação existem entre dois discursos que se situam em níveis narrativos diferentes. Ao primeiro nível, o teórico chama extradiegético, lugar de onde todos os outros níveis partem. No segundo nível, diegético ou intradiegético, está a narrativa em si, com todos os elementos constitutivos da história – os acontecimentos informados pelo nível primeiro, extradiegético. No terceiro nível, metadiegético, nasce um novo relato no discurso autorizado (ou não) pelo narrador da história englobante, isto é, pelo nível diegético. (GENETTE, 1995, p. 228).

No que tange a pessoa (gramatical) do narrador, Genette (1995) pondera sua distinção por meio da sua presença ou ausência dentro da narrativa, conceituação importante para o nosso estudo. Em sua teoria, a utilização da referência por meio do

que comumente entendemos como “narrativa em primeira pessoa” e “narrativa em terceira pessoa” não desvela atitudes narrativas²⁰. Configuram atitudes narrativas, no entanto, o contar uma história por uma das “personagens” ou por um narrador estranho a essa história, ou seja, a pessoa que narra se revela em função de sua participação ou posição na diegese. Assim, há o narrador presente na diegese que ele conta (homodiegético) e aquele que está ausente ou conta de um nível superior uma história em que ele não aparece (heterodiegético). O narrador heterodiegético pode revelar-se em terceira ou em primeira pessoa, predominando, porém, a terceira pessoa. O narrador homodiegético – que particularmente nos interessa – pode aparecer narrando sua experiência pessoal, na posição de personagem principal dessa história (narrador autodiegético), ou numa posição secundária, enquanto observador ou na posição de testemunha (alterdiegético).

Resta, em resumo, sua definição a partir do nível narrativo ou de subordinação (extradiegético ou intradiegético) e da relação com a história (heterodiegético ou homodiegético). Genette aponta, assim, quatro tipos fundamentais de estatuto do narrador: 1) extradiegético-heterodiegético: narrador do primeiro nível que conta uma história da qual está ausente; 2) extradiegético-homodiegético (auto ou alter): narrador do primeiro nível que conta uma história da qual faz parte, mantendo-se, porém, o nível de subordinação mais alto; 3) intradiegético-heterodiegético: narrador do segundo grau que conta uma história da qual está geralmente ausente; 4) intradiegético-homodiegético (auto ou alter): narrador do segundo grau que conta uma história da qual faz parte (GENETTE, 1995, p. 247).

A teoria de Genette permite compreender o conceito de focalização em sua dinâmica temporal. Indica que, para a sua realização, existe sempre uma seleção ou escolha entre várias possibilidades de conteúdo daquilo que será narrado. Genette se preocupa com os sentidos distintos que a focalização narrativa e a voz encerram na categoria do narrador.

Deste modo, a tese de Gérard Genette (1995) está centrada na diferença entre focalizador e narrador. A focalização, tal como definida pelo teórico francês, fornece

²⁰ Dentre os teóricos analisados para realização do filtro, destacamos Jean Pouillon (1974), o qual, assim com Genette (1995, p. 246), afirma que a escolha pela primeira ou terceira pessoa não desvelam atitudes narrativas. O teórico se utiliza do termo visões para compor sua sistematização, que parte da proximidade dos acontecimentos narrados em relação a um determinado eu, ou a sua dispersão, quando relativo à onisciência. Os três blocos de análise são: (i) visão com; (ii) visão por trás; e (iii) visão de fora.

condições para analisar a complexidade da narrativa contemporânea e investigar os motivos da seleção por um determinado modo de contar, sobretudo quando pensamos nas questões “quem vê?” e “quem fala?”, ou ainda se há e em que medida é importante perceber se existe uma relação entre a personagem cujo ponto de vista orienta a perspectiva e aquela que narra a história. A função de uma voz é, nesse sentido, fundamental no texto narrativo, sendo essa voz um agente do processo de focalização, operador que afetará totalmente a construção da narrativa.

Ora, se o texto narrativo implica, necessariamente, na mediação de um narrador, será a voz desse narrador que falará no texto e produzirá, também, as outras vozes existentes no texto. Tal voz representa a mediação entre o leitor e o universo da história ao mesmo tempo que controla e organiza as estruturas do texto. Quando tal voz assume o papel de interpretar e agir, tem-se uma confluência entre aquele que vê e aquele que fala.

Ressaltamos, ainda, que, para Genette (1995), os níveis da narrativa se relacionam à estrutura como um todo da narrativa e não apenas ao narrador. Tais níveis, de posicionamento deste no evento narrado, vão ser especificados no tratamento do foco narrativo, efetuado por diversos teóricos e por Norman Friedman (2002), que sistematizou seu estudo por meio de quatro questões: 1) Quem fala ao leitor? Quem conta a história?; 2) De que posição (ou ângulo) em relação à história ele narra?; 3) Que canais de informação usa o narrador para levar a história ao seu leitor?; 4) A que distância coloca o leitor em relação à história? A partir dessas perguntas, esboça sua classificação assemelhando-se a de Genette à medida dá atenção especial ao foco, ocupando-se em diferenciar o contar de mostrar.

Friedman (2002), após traçar o desenvolvimento do que denomina conceito-chave (o ponto de vista), alicerçará sua análise na diferenciação básica entre cena imediata e sumário narrativo. O autor sinaliza que a configuração de ambas oscila entre o geral e o particular na medida em que o sumário seria um relato generalizado ou uma exposição de uma série de eventos e a cena imediata se daria a partir de detalhes específicos, sucessivos e contínuos. Haveria, então, uma distinção entre expor uma série de eventos que abrangem determinado período de tempo e uma variedade de locais e a apresentação do tempo, de lugares, ações e personagens à medida que eles se inserem na narrativa (FRIEDMAN, 2002, p. 119-120).

Friedman (2002) destaca a predominância da cena imediata nas narrativas modernas, enquanto o sumário narrativo fora reservado à narrativa tradicional. Nesse

sentido, estando as duas modalidades em extremidades, as narrativas modernas tenderiam à inferência, à apresentação, à imagem, ao implícito; enquanto as narrativas tradicionais tenderiam à declaração, à exposição, à ideia e ao explícito. Cabe destacar, entretanto, que não há pureza na utilização desses mecanismos, estando sua disposição no texto narrativo direcionada antes para a predominância que para a exclusividade.

Em sua divisão, a primeira categoria proposta por Friedman tende ao sumário, o autor onisciente intruso. Esse narrador é engendrado na total liberdade narrativa e no posicionamento divino. Seria, então, aquele (um eu) que tudo sabe, tudo comenta e analisa, sem neutralidade, comumente de cima (a partir do ponto de vista divino), tendo domínio sobre tudo e todos. No que tange ao canal de comunicação desse primeiro tipo, destaca-se a observação direta dos fatos e, no que tange à distância, destaca-se sua variação: menor porque participa dos pensamentos dos personagens e maior porque essa participação é, a todo tempo, mediada. Ressaltam-se, ainda, frequentes pausas para a reflexão crítica.

A segunda categoria sistematizada por Friedaman é o narrador onisciente neutro, aquele que, embora também tenda ao sumário, utiliza-se frequentemente da cena para os momentos da ação e de diálogos. Esse narrador se posiciona comumente a partir da terceira pessoa. Distingue-se do primeiro porque não tece comentários sobre os personagens, ou mesmo gerais, embora mantenha a mesma configuração, em relação ao ângulo e à distância, do autor onisciente intruso.

Em seguida, temos o que Friedman (2002) denomina narrador-testemunha, o qual se insere na narrativa sem a presença ostensiva da voz exterior. Narrado em primeira pessoa, é um eu inscrito na narrativa, que circula no enredo fazendo parte dele, ou seja, que vive os episódios descritos enquanto personagem, ratifique-se secundária. Essa personagem tem a faculdade de observar os acontecimentos, e, nesse sentido, dá-los ao leitor de modo mais direto. A utilização da cena ou do sumário é variável, assim como a distância ou proximidade com o enredo, as quais são quase sempre mutáveis.

Em seguida, temos o narrador-protagonista: aquele que narra uma história como ângulo fixo e que nela se insere de modo central. Transfere a responsabilidade narrativa da testemunha para o personagem principal. Aqui, obviamente, também desaparece a onisciência. Esse narrador, personagem central, não tem acesso ao estado mental das demais personagens e sua narrativa está limitada às suas

percepções, pensamentos e sentimentos. Como no caso anterior, ele pode servir-se da cena e do sumário. Ressalta-se o ângulo central e fixo e os canais de comunicação: totalmente limitados aos sentimentos, pensamentos e percepções da personagem central. Esse também é chamado de narrador não-confiável pois o leitor tem acesso apenas ao seu ponto de vista.

Há ainda o que Friedman (2002) denomina onisciência seletiva múltipla, na qual não há ponto fixo de ângulo, com canais variados. Essa tipologia se caracterizaria não pela limitação a um ou a outro personagem, principal ou secundário, mas pela ausência de polo intermediador, de modo que a narrativa se faz a partir das impressões dos personagens às quais se focaliza durante o enredo. Como resultado da utilização de um mecanismo que apaga o mediador, ou seja, que apaga o eu que narra, tem-se majoritariamente a utilização da cena imediata.

É interessante notar que a apresentação dos narradores de Friedman (2002) se dá à medida que a onisciência vai ficando cada vez mais diminuta. Nesse sentido, os dois primeiros tipos trazem narradores oniscientes, que se perdem na passagem para os dois seguintes, o narrador testemunha e o narrador protagonista. Aqui, na onisciência seletiva múltipla, porém, o que se questiona é a ausência de um narrador único, de modo que a história passe a compor o romance por meio da mente dos personagens, das impressões que fatos e pessoas deixam nelas.

Em seguida há, na tipologia de Friedman (2002), a onisciência seletiva, categoria análoga à anterior, diferenciando-se somente por se tratar de uma personagem e não de muitas. Como no caso do narrador-protagonista, o ângulo é central e fixo e os canais são limitados aos sentimentos, pensamentos e percepções da personagem central, sendo mostrados diretamente. A diferença em relação ao narrador protagonista é o apagamento do polo mediador, ou seja, o uso majoritário da cena imediata. Sobre essa categoria, é importante ressaltar o que comenta o autor:

Os começos abruptos e muito das características de distorção dos contos e romances modernos se devem ao uso das Onisciências Múltipla e Seletiva, pois, se o objetivo é dramatizar os estados mentais e, dependendo de quão fundo na mente do personagem se vai, a lógica da sintaxe do discurso comum, normal e cotidiano, começam a desaparecer. (FRIEDMAN, 2002, p. 13).

Nesse ponto é pertinente destacar a utilização de uma ferramenta discursiva específica à narrativa engendrada na ausência de sumarização, qual seja, o fluxo de

consciência. Friedman registra Henry James, Virginia Woolf e Joyce como exemplos, do menor para o maior grau, da utilização dessa ferramenta na Literatura Norte-Americana. Para este trabalho, como trataremos no próximo subcapítulo, o fluxo de consciência e os elementos cinematográficos são de grande importância para analisar a presença diminuta do polo mediador em alguns dos romances de Chico Buarque.

Ainda há o que Friedman (2002) denomina modo dramático, no qual, além da inexistência do autor e do narrador, não estão presentes os estados mentais das personagens. A narrativa, desse modo, fica limitada às informações oriundas das falas e ações dos personagens. Nesse tipo, o ângulo é frontal e fixo.

A última categoria de Friedman (2002) se molda na exclusão total do polo intermediador da narrativa. Tal categoria buscaria transmitir a narrativa a partir de flashes da realidade, como se capturados pela lente de uma câmera. O ponto de vista, nesse tipo, poderia ser centrado em uma ou em várias personagens, ou ser divino.

Para a nossa pesquisa, ressalta-se que, embora a ideia da máquina a transmitir a narrativa, ou seja, a exclusão do polo intermediário se relacione com a ideia de uma câmera, há que se pensar que não há, nesse aparato, neutralidade, que não efetua seus registros sem controle. Aquele que se posiciona por detrás dessa câmera tem a tarefa de selecionar e combinar os registros, ou seja, aquele que vê, conforme Genette (1995), é de suma importância mesmo quando se tenta apagar aquele que fala.

Em resumo, levando em consideração nossas ponderações sobre a passagem das narrativas épicas para as narrativas individuais, ressaltamos, dentro da tipologia de Friedman, que o autor onisciente intruso era muito comum no século XVIII e no começo do século XIX. Sua derrocada se dá à medida que passa a predominar a neutralidade, ou o viés naturalista, perceptível a partir do discurso indireto livre, como se a narração independesse do narrador, ou seja, como se não houvesse quem conduzisse o enredo e esse narrasse a si mesmo, o narrador onisciente neutro.

Nesse sentido, também em paralelo temporal se põem as duplas narrador testemunha/narrador personagem e onisciência seletiva/onisciência seletiva múltipla, de modo que a primeira é mais comum às narrativas tradicionais, nas quais há predomínio o sumário, e a segunda, tendo em vista o predomínio da cena, comum às narrativas modernas. O modo dramático, atemporal, manteve-se independente da subjetivação literária e o câmera emerge num polo distinto, cuja similaridade com o cinema e sua inserção é notória somente no século XX.

Para além do posicionamento do narrador na diegese, ou seja, do ponto de vista por meio do qual se escolhe direcionar a narrativa (se fazendo dela parte ou dela sendo externo, se com ângulo fixo ou variável, se com perspectiva divina ou particular), é interessante para este trabalho ponderar que há uma diminuição gradual da distância entre o narrador e o mundo narrado, que coaduna com a perspectiva de Adorno (2003), quando esse sinaliza, na Literatura Contemporânea, haver uma crise da objetivação literária. Se, no épico, o narrador possuía uma visão macro e se posicionava com distanciamento do mundo narrado, o narrador do romance perde o tom solene do rapsodo, de mediador, torna-se íntimo do narrado. Isso porque a prosificação do mundo se molda na individualização das relações. A comunidade dá lugar ao núcleo familiar e o que interessa são os acontecimentos corriqueiros.

É justamente nesse sentido que o narrador a que tudo vê, tudo sabe, tudo analisa, ou seja, o narrador olímpico seja deveras incompatível com a opacidade da vida contemporânea, penetrável somente por meio de um discurso parcial, o qual encontrará solo fértil: 1) na restrição da onisciência e, em grau maior, na ausência que advém do grau máximo de participação na história e 2) na reformulação dessa onisciência, a qual é transposta em cenas imediatas sem o intermédio do eu que analisa, inscrito em um eu cambiante.

Diante desse apanhado sobre a interpretação sistemática do foco narrativo em Friedman e Genette, teremos em mente, para as análises dos romances de Chico Buarque, a diferença entre cena imediata e sumário narrativo (diferença, segundo Genette, entre contar e mostrar – entre modo e voz narrativas).

Na tipologia de Norman Friedman (2002), é de nosso interesse, para as análises que se seguirão, a onisciência seletiva (e múltipla), o narrador protagonista e a câmera. No apanhado da teoria de Gerard Genette (1995), ressaltamos o conceito de autodiegético o qual, de maneira contundente, é muito aplicável a maioria absoluta dos narradores buarquianos (em quatro dos cinco livros analisados depreende-se um narrador que, além de presente na diegese, tem em si mesmo o centro do qual parte toda a narrativa). Além disso, será de nosso interesse as formulações sobre a narrativa não focalizada e a de focalização interna.

Ademais, tendo se esgotado, para esta pesquisa, o posicionamento do narrador no romance, iremos, a seguir, nos ater sobre uma ferramenta narrativa específica do foco narrativo, a qual cremos utilizada (em graus distintos) por Chico Buarque, o fluxo de consciência. Em **Estorvo**, a técnica em questão aparenta maior clareza, porém,

em graus distintos, está presente em **Benjamim, Budapeste, O irmão alemão** e em **Leite derramado**. Além disso, baseados nos estudos sobre o iconotexto, conceito definido abaixo, abordaremos o espaço híbrido em que se encontram, nos textos literários do século XX, a letra e a imagem, sobretudo no que tange os aspectos cinematográficos distribuídos enquanto aparato narrativo.

1.3 OS ELEMENTOS CINEMATOGRAFICOS E O FLUXO DE CONSCIÊNCIA COMO MÉTODOS FICCIONAIS NOS ROMANCES DE CHICO BUARQUE

A construção de imagens nos textos literários não é algo novo, porém, a emergência do cinema influenciou a Literatura à medida que possibilitou, no texto literário, uma potencialização dos efeitos cênicos e imagéticos, típicos do cinema, ou seja, realizados a partir de uma lógica que se inaugura no século XX. Embora os estudos sobre o iconotexto²¹ estejam focados, sobretudo, na arte em duas dimensões, principalmente a pintura, destacamos, para as análises das ferramentas discursivas de criação em Chico Buarque, os elementos cinematográficos.

Liliane Louvel²² desenvolveu um conceito, aplicado ao texto literário, de pictural²³. Nos ensaios “Nuances do pictural”, (2012) e “A descrição ‘pictural’: por uma poética do iconotexto” (2006), Louvel faz uso desse conceito referenciando-o à pintura (ou à gravura, à tapeçaria e ao desenho) e traça uma gradação da picturalidade do texto. Para esse trabalho, é de nosso particular interesse o que Louvel chama de marcadores de picturalidade (2012), os quais seriam caracterizados como elementos capazes de formar um cinema mental que codifica a narrativa em uma zona híbrida entre o texto e a imagem. Tais elementos preconizam a visualidade do texto prosaico como uma forma de expressão da Literatura Contemporânea (LOUVEL, 2012).

De acordo com Louvel (2012), textos mais descritivos (e menos narrativos) possuem maior grau, naturalmente, de pictural, porém, uma narrativa passa à descrição por meio desses elementos picturais, criando efeitos imagéticos. Um deles

²¹ Aquilo que se situa entre imagem e texto, ou a forma visual que se convoca a partir do texto, valendo-se da transposição do sentido representativo de um meio a outro.

²² Os artigos aqui utilizados fazem parte, respectivamente, de duas compilações de estudos inéditos (à época 2012 e 2006) em língua portuguesa, efetuada pela pesquisadora Márcia Arbex, da Universidade Federal de Minas Gerais. O mais recente foi traduzido por Luiz Cláudio Vieira de Oliveira. Esse ensaio de Liliane Louvel propõe uma reflexão teórica e introduz a definição de iconotexto, apresentando as categorias do descritivo ligadas às práticas intersemióticas.

²³ Louvel, logo no início do seu ensaio, esclarece que se utiliza do termo pictural no sentido amplo de imagem.

é o efeito-quadro, o primeiro de uma gradação de sete níveis, e que ocorre quando a descrição se dá por meio de um enquadramento fixo, como uma janela, algo que aparece em Chico Buarque em **Estorvo**. Há outros graus de saturação, como o chamado hipotipose, que se assemelha ao anterior, porém, funda-se no dinamismo paisagístico, capaz de conferir um caráter móvel. Esse grau de saturação está presente no romance **Budapeste**, nas descrições das cidades de Budapeste e do Rio de Janeiro, por exemplo.

Embora os estudos de Louvel estejam aplicados à arte em duas dimensões, a inserção desse conceito, para a presente pesquisa, se faz necessária porque cremos haver uma demarcação de elementos pictóricos (em maior e menor grau – nos romances de Chico Buarque), que, por sua vez, são mediados pelas técnicas cinematográficas. Trata-se, pois, de um fenômeno de imbricação de imagem e palavra (LOUVEL, 2012), ou seja, de uma zona transitória entre texto e imagem. Cremos haver a convocação da imagem pelo texto, realizada por meio de ferramentas que a linguagem literária oferece para que essa relação aconteça. Tal relação vai se moldar, entretanto, não somente a partir das duas dimensões, mas sobretudo com três, como quando o autor se utiliza de enquadramentos e léxico técnico.

De acordo com Liliane Louvel (2012, p. 49), no texto, especificamente, tais marcadores se relacionariam: (i) ao léxico técnico, (ii) à referência aos gêneros picturais; (iii) aos efeitos de enquadramento; (iv) a operadores de abertura e fechamento; e (v) à colocação de focalizadores e operadores de visão.

A autora dedica parte de seu estudo à descrição pictural (especificamente à passagem na narrativa à descrição pictural), identificando-a justamente a partir da predominância de marcadores da picturalidade, ou seja, a partir daquilo que é capaz de fazer com que uma imagem seja artística, existindo em co-presença com o texto. Haverá sempre o vestígio de um no outro (LOUVEL, 2012, p. 195). Louvel se utiliza da ideia de translação, ou tradução, para exemplificar a passagem de uma mediação para a outra, haja vista que, para ser considerada pictural, a descrição de uma imagem precisa ser passível de tradução em uma arte visual (LOUVEL, 2012, p. 196). Adverte, porém, que é preciso, para que se efetue uma descrição de pictural, um rigor quanto aos critérios textuais capazes de efetuar a passagem do texto à imagem.

Nos textos de Chico Buarque, conforme trataremos com clareza e maior profundidade no terceiro capítulo, é presente a imbricação com o cinema, não em temática – o que também acontece – mas em ferramenta discursiva que produz o

chamado iconotexto, conceito de Louvel (2012). O primeiro romance da fase contemporânea do autor, **Estorvo**, que coincide com o primeiro a ser analisado nesta tese, possui muitos enquadramentos a partir de um olhar-câmera, que coincide como o olhar de seu narrado. Possui uma fotografia, se assim pudermos falar, condizente com sua focalização, estorvante, cambiante e trepidante. **Benjamim** tem sua estrutura a partir de uma ferramenta utilizada, com frequência, no cinema, o flashback, sendo sua trama construída em extensa rememoração, em que a mesma cena abre e fecha o romance. Além desse aspecto, há utilização de várias aberturas de cenas, enquadramentos, além da presença de uma câmera invisível. De maneira similar, a ausência de linearidade temporal em **Budapeste** e a inadequação de seu narrador-personagem ao seu tempo e espaço fazem eclodir o olhar-câmera similar ao de **Estorvo**. Em **Leite derramado**, há presença de flashbacks constantes, além do léxico técnico. Ressalto, porém, que a utilização de flashbacks em **Leite derramado** se assemelha mais a uma ordenação específica, uma analepse, do que a um *flashback* cinematográfico. **O irmão alemão**, embora utilize menos enquadramentos, também faz uso demasiado do léxico técnico e cinematográfico.

De modo resumido, destacamos o léxico e os enquadramentos. O voyeurismo e o enquadramento estão intrinsecamente associados na composição da imagem à medida que regulam o enquadramento. Ao tratar do léxico como marcador pictural, Louvel (2012) ressalta os laços privilegiados capazes de tecer, a partir do discurso, os gêneros picturais. Haverá, portanto, nas diversas descrições picturais, uma relação do personagem com a imagem que o texto comporta, seja ele a paisagem, o quadro, a natureza morta, os filmes e suas cores, entre outros.

Ressalto ainda que, embora Louvel aborde apenas os gêneros na pintura, acredito ser possível ampliar tal abordagem, a fim incluir, por aproximação, a fotografia e, de igual maneira, o cinema. Para esse trabalho, no sentido aludido, quando das análises pormenorizadas, faremos referência à pintura, à fotografia e, sobretudo, ao cinema.

Para além dos elementos cinematográficos, descritos a partir da ideia do iconotexto, ressaltamos ainda, na prosa romanesca contemporânea de Chico Buarque, a presença de um tipo específico de foco narrativo, caracterizado por processos mentais indicados pela consciência fragmentada e em fluxo contínuo, aos quais se dá, comumente, o nome de fluxo de consciência. Trata-se, de acordo com o professor Alfredo Leme Coelho de Carvalho (1981), de um modo específico de

determinado foco narrativo que se passa na consciência de um ou mais personagens. O fluxo de consciência possui grande dependência dos procedimentos técnicos, embora não se constitua enquanto uma técnica propriamente dita, mas sim um método irrigado por técnicas (CARVALHO, 1981).

A expressão migrante, já que foi originalmente cunhada na área de Psicologia, tenta abarcar, em sua definição, as engrenagens da mente quando do processamento dos pensamentos. O fluxo de consciência pode ser entendido enquanto processo da atividade mental consciente, que organiza informações de maneira contínua e espontânea.

Não obstante a escassa Literatura, sobretudo em língua portuguesa, sobre o assunto, trataremos dele a partir dos estudos dos já citados Arnaldo Franco Júnior, no artigo “Operadores de leitura na narrativa” (2019), em Alfredo Leme Coelho de Carvalho, na obra **O foco narrativo e o fluxo de consciência** (1981), e, além, nos postulados do teórico Robert Humphrey, na obra **O fluxo da consciência** (1976).

Cabe esclarecer que, conforme a apreensão leiga que a teoria literária fez do termo consciência, não nos pareceu necessária interseção com a psicanálise freudiana²⁴, ainda que venhamos a mencioná-la. Na Literatura, outrossim, o conceito de consciência torna-se relativamente plural, indicando, conforme Humphrey (1976, p. 2), “toda a área de atenção mental, a partir da pré-consciência, atravessando os níveis da mente e incluindo o mais elevado de todos, a área da apreensão racional e comunicável”. Para o teórico, é preciso supor a existência de níveis de consciência desde o mais baixo, localizado acima do esquecimento, até o mais alto, representado pela comunicação verbal.

Ainda em caráter introdutório ao tema, Franco Júnior (2019), explica que os recursos de subjetivação da personagem, vinculados ao tempo, dizem respeito a determinados quesitos, os quais vão se vincular construção do tempo psicológico na narrativa. “O tempo psicológico corresponde à organização do tempo interno das personagens, construindo-se a partir do conjunto de referências que responde pela subjetividade das mesmas (o que inclui o narrador)” (FRANCO JÚNIOR, 2019, p.39).

Esse tempo psicológico não seria, então, delimitado pelo tempo físico, ainda que estabeleça relações com ele. Não seria controlado socialmente, ou seja,

²⁴ Freud (1997) afirma que a psique não se restringe aos elementos conscientes. Nossa psique, segundo a teoria psicanalítica, é composta pelo conjunto consciente e inconsciente.

corresponderia aos afetos, à fantasia, à memória das personagens, seu imaginário e seu desejo. Sua lógica pode prescindir das relações de causa-e-efeito.

Consoante Humphrey (1976), o que na Literatura se definiu como fluxo de consciência é mais do que a quantidade de atividade consciente. Houve uma subversão do conceito para que seu entendimento se desse como sinônimo de psique. Humphrey (1976, p. 06) ressalta que o fluxo deve ser estudado no nível em que a psicologia se mescla à epistemologia. Consciência, então, é onde nós estamos despertos para a experiência humana. Trata-se da tentativa de dar conta de tudo o que, na vivência humana, se insere. O fluxo de consciência na Literatura inclui o inconsciente transformado em matéria discursiva e estética e a Teoria da Literatura iria se apropriar do termo e utiliza-lo para definir a narrativa ficcional que tem como ferramenta discursiva central a psique humana.

Robert Humphrey (1976, p. 5) apresenta uma delimitação concisa e clara para esse termo, qual seja: “podemos definir o fluxo de consciência ficcional como um tipo de ficção na qual a ênfase básica está na exploração dos níveis de consciência pré-discursivos, com o propósito, principalmente, de revelar o ser psíquico dos personagens”. Os níveis pré-discursivos da mente são definidos a partir de sua temporalidade em relação ao discurso verbal, ou seja, os níveis de consciência ditos pré-discursivos, como sugere semanticamente seu nome, antecedem o discurso verbal. Porém, salta como particular interesse o fato, não circunscrito a sua temporalidade em relação ao discurso verbal, de não haver sobre eles controle racional, ou lógica de ordenação, ou ainda qualquer espécie de censura (HUMPHREY, 1976, p. 6).

Robert Humphrey sistematiza o conceito a partir de quatro técnicas, quais sejam: monólogo interior direto, monólogo interior indireto, descrição por autor onisciente e solilóquio. O professor Alfredo Leme Coelho de Carvalho (1981, p. 60-66), embora mantenha a sistematização criada por Humphrey para descrição por autor onisciente e o solilóquio, utiliza o termo monólogo interior orientado (ao invés de monólogo interior indireto) e, monólogo interior livre (ao invés de monólogo interior direto). Acrescenta, ainda, a técnica denominada da impressão sensorial²⁵. Já Franco Júnior (2019), por sua vez, elenca três recursos de subjetivação intimamente ligados

²⁵ Impressão sensorial corresponde à técnica em que o fluxo de consciência ocorre de forma passiva, “com registro apenas das expressões verbais correspondentes às impressões psíquicas trazidas pelos sentidos” (CARVALHO, 1981, p. 65).

ao tempo psicológico, quais sejam: o monólogo interior, a análise mental e o fluxo de consciência. Cremos que os estudos se complementam e, por essa razão, passaremos, rapidamente, pelas categorias analisadas a partir das três perspectivas:

No monólogo interior indireto ou orientado (CARVALHO, 1981), há a presença constante do autor onisciente. A condução do leitor é patente, ainda que o discurso não seja por ele pronunciado, vindo diretamente da consciência do personagem. Há descrição e comentários que intermediam a passagem da narrativa ao leitor. Franco Júnior (2019) nomeia uma categoria similar, a análise mental e explica, diferenciando essa categoria do monólogo interior à medida que irá centrar a representação de um processo de caráter mental no qual a personagem dará vazão aos seus pensamentos sem perder de vista a sua posição numa dada situação dramática. Difere a análise mental do monólogo interior (que corresponderia ao direto ou livre para Carvalho e Humphrey) alicerçado no fato de que naquela a personagem articula algo como uma dupla perspectiva, “por meio da qual tanto vivencia como analisa a sua inserção numa dada situação dramática” (FRANCO JÚNIOR, 2019, p. 40).

Há também a descrição por autor onisciente, técnica que consiste na apresentação dos pensamentos do personagem “por meio da descrição do autor onisciente que, ao fazê-lo, usa a sua própria linguagem, e não o estilo peculiar do personagem” (CARVALHO, 2012, p. 66). Além disso, tal processo ocorreria sem que a personagem perca o controle de sua consciência ou sem que perceba as relações de causalidade que regem a lógica cotidiana. As descrições anteriores preenchem essa discussão somente enquanto contraponto às que se seguirão, vez que não há, nas obras analisadas, essas técnicas.

Monólogo interior direto ou livre, conforme Carvalho (1981) é aquele cuja interferência do autor é pouca. Geralmente, em primeira pessoa. “[...] apresenta a consciência diretamente ao leitor quase sem interferência do autor; isto é, o autor desaparece completamente ou quase completamente” (HUMPHREY, 1976, p. 22). Faz-se interessante notar que, de acordo com o teórico em tela, este monólogo é apresentado como se não houvesse nenhum leitor, caso de **Budapeste**, de **O irmão alemão** (nos quais há a presença do fluxo de forma intermitente) e, sobretudo, de **Estorvo**. Neste último caso, parece-nos clara a representação do conteúdo e dos processos psíquicos da personagem, anônimo, de forma parcial ou desarticulada. Não há interferência do autor nem o direcionamento do discurso do narrador, cuja transcorrência é o pensar. Além disso, cabe destacar que o romance que se utiliza do

fluxo da consciência costuma ser também identificado por seu conteúdo. Ou seja, além da técnica, ele se distingue enquanto tal por seu tema e é por essa razão que os romances aos quais se atribui alto grau do uso da técnica do fluxo da consciência possuem como assunto central a própria consciência, “tela sobre a qual se projeta o material desses romances” (HUMPHREY, 1976, p. 2).

Para Franco Júnior (2019), o monólogo interior distingue-se de monólogo²⁶ e implica o diálogo de uma personagem consigo mesma, ainda que não se trate de um solilóquio, e sob a forma de um processo mental no qual a personagem questiona a si própria numa determinada situação dramática. “O monólogo interior evidencia, desse modo, que a personagem está mentalmente dialogando consigo mesma. Isso, sem perder o controle de sua consciência ou as relações de causalidade que regem a noção usual de lógica presente no cotidiano. (FRANCO JÚNIOR, 2019, p. 40).

Solilóquio consiste na técnica “de representar o teor e os processos psíquicos de um personagem diretamente do personagem para o leitor, ou seja, sem a presença do autor, mas com uma plateia tacitamente suposta” (HUMPHREY, 1976, p. 32). Complementando, segundo Carvalho (1981, p. 65), “os pensamentos são enunciados como se o fossem para ser ouvidos”. Cremos ser esse o caso de **Leite derramado**, no qual a narrativa se dirige, prioritariamente, às enfermeiras do hospital onde se encontra acamado o narrador. Entretanto, por não haver, no nível do discurso, uma interação com os personagens interlocutores, que em tese são seus ouvintes, a construção dos entendimentos perante o processo de rememoração é exclusiva a Eulálio, de modo que as lacunas são preenchidas pelos interlocutores do plano empírico, os leitores.

É interessante notar em que medida há uma diferenciação entre monólogo interior e solilóquio. Embora seja claro que este pressupõe uma audiência ou destinatário da apresentação dos pensamentos da personagem e aquele não, o monólogo interior livre fica limitado à psique da personagem tal como ela ocorre, ou seja, há um compartilhamento da identidade psíquica da personagem com o leitor de forma direta. No solilóquio, o ponto de vista é sempre o da personagem que tem a função comunicar as ideias e emoções que se relacionam com uma trama ou ação. A presença da plateia tácita faz com o que o discurso seja intermediado pela ideia de

²⁶ O monólogo seria um recurso característico do gênero dramático (teatro), que pode caracterizar tanto uma cena como uma peça teatral na qual uma personagem dialoga consigo mesma.

transmissão, o que, para uma analogia simplória, poderia ser comparado à distinção entre pensar (monólogo interior livre) e pensar em voz alta (solilóquio).

Franco Júnior ainda utiliza a categoria denominada fluxo de consciência, para a qual haveria a representação de um processo mental no qual a personagem daria curso a tudo o que anima a sua subjetividade, a sua vida psíquica interior: pensamentos, desejos, emoções, ideias e fantasias. Nesse sentido, o fluxo de consciência criaria um efeito de forte perturbação, perda ou, mesmo, abolição das relações de causalidade que regem a lógica cotidiana e, também, “um efeito de perda do controle da consciência pela personagem” (FRANCO JÚNIOR, 2019, p. 40).

O fluxo de consciência delimitado por Franco Júnior (2019) é um recurso utilizado para aproximar maximamente o leitor da vida interior da personagem. Um de seus traços característicos é a fragmentariedade e a dificuldade de avaliar se e quando as referências e as informações que se apresentam no enredo o fazem a partir da memória, da imaginação ou da fantasia da personagem, bem como a existência de imprecisão em relação à natureza real ou fictícia dos fatos narrados²⁷ (FRANCO JÚNIOR, 2019).

Entendemos que a utilização da técnica de fluxo de consciência vai operar, enquanto especificação de foco narrativo nos romances analisados, em paralelo às modificações das noções de tempo e de espaço, engendrando o mecanismo necessário à consecução de uma estética discursiva circulante, por meio da qual são tensionadas questões relativas à identidade, ao pertencimento e à memória.

Em **Estorvo**, na narrativa conflituosa que se inicia com elucubrações acerca de um perseguidor, há intensa atividade da consciência. Essa atividade, ou seja, o pensamento do narrador-personagem é o que impulsiona suas ações, centradas nele mesmo. Anônimo, perambulante, o narrador-personagem de **Estorvo**.

é incapaz de resolver quaisquer conflitos, os quais surgem sempre associados, numa narrativa sem cortes, na qual, por vezes, o limiar entre real e onírico é tênue.

Neste ponto, é interessante trazer à tona questões relativas à capacidade de associação como mola propulsora da atividade da consciência. Humphrey afirma que

²⁷ O monólogo interior, a análise mental e o fluxo de consciência são recursos que podem ser utilizados em um mesmo texto. Os limites entre monólogo interior e fluxo de consciência não são precisos. Um fator de distinção reside no fato de que o primeiro não cria o efeito de perda do controle da consciência pela personagem – traço característico do segundo. É preciso notar, entretanto, que tais recursos podem ser articulados num mesmo texto. Não é incomum que a partir de uma radicalização do monólogo interior a personagem passe ao fluxo de consciência.

“a atividade da consciência deve ter conteúdo”, e que esse conteúdo é fornecido “pelo poder que tem uma coisa de sugerir outra, por meio de uma associação de qualidades [...]” (1976, p. 38). O autor afirma que toda a ficção do fluxo de consciência depende dos princípios da livre associação, pois essa associação é utilizada pelos escritores para “orientar a direção dos fluxos de seus personagens” (1976, p. 44). Segundo o autor, existem três fatores capazes de controlar essa associação: o primeiro deles é a memória, que serve de alicerce; o segundo são os sentidos, que guiam a memória; e o terceiro é a imaginação, que determina sua elasticidade.

Em **Estorvo**, esses três elementos aparecem de forma contundente, ainda que em ordenação distinta. Na passagem inaugural da narrativa, por exemplo, nosso narrador-personagem é trazido à porta da frente de seu apartamento pelo som da companhia (que tocara no sonho e com ele já acordado). Busca em sua memória reconhecer o rosto que aponta no olho mágico e, ao imaginar quem seria o homem do outro lado, cria hipóteses para uma fuga, que se desenrola de forma a não se identificar o que era fruto do pensamento e o que era da ação. Memória, sentidos e imaginação estão presentes em muitas passagens e descortinam a temática do romance que, em suspensão, é violento e onírico.

Pra mim é muito cedo, fui deitar dia claro, não consigo definir aquele sujeito através do olho mágico. Estou zozzo, não endento o sujeito ali parado de terno e gravata, seu rosto intumescido pela lente. Deve ser coisa importante, pois ouvi a campainha tocar várias vezes, uma a caminho da porta e pelo menos três dentro do sonho. Vou regulando a vista, e começo a achar que conheço aquele rosto de um tempo distante e confuso, ou senão cheguei dormindo ao olho mágico, e conheço aquele rosto de quando ele ainda pertencia ao sonho. Tem a barba. Pode ser que eu já tenha visto aquele rosto sem barba, mas a barba é tão sólida e rigorosa que parece anterior ao rosto. O terno e a gravata também me incomodam, eu não conheço muita gente de terno e gravata, muito menos com os cabelos escorridos até os ombros. Pessoas de terno e gravata que eu conheço, conheço através de mesa, guichê, são não pessoas que vêm bater à minha porta. Procuo imaginar aquele homem escanhado e em mangas de camisa, desconto a deformação do olho mágico, e é sempre alguém conhecido, mas difícil de reconhecer. E o rosto do sujeito assim frontal e estático embaralha ainda mais meu julgamento. Não é bem um rosto, é mais a identidade de um rosto, que difere do rosto verdadeiro quanto mais você conhece a pessoa. Aquela imobilidade é o seu melhor disfarce, pra mim.

[...]

Hei de surpreender uma imprudência dele, uma impaciência que o denuncie, que me permita ligar o gesto à pessoa. Mas enquanto estou ali ele não toca a campainha, não olha o relógio, não acende um

cigarro, não tira o olho do olho mágico. Agora me parece claro que ele está me vendo o tempo todo. Através do olho mágico ao contrário, me vê como se eu fosse um homem côncavo.

[...]

Agora ela já percebeu que é inútil, que não me engana mais, que eu não abro mesmo, que sou capaz de morrer ali em silêncio, posso virar um esqueleto em pé diante dos do esqueleto dele, então abana a cabeça e sai do meu campo de visão. É nesse último vislumbre que o identifico com toda a evidencia, voltando a esquecê-lo imediatamente só sei que era alguém que há muito tempo esteve comigo, mas que eu não deveria ter visto, que eu não precisava rever, porque foi alguém que um dia abanou a cabeça e saiu do meu campo de visão, há muito tempo (BUARQUE, 1991, p.11-12).

O romance **Budapeste**, por sua vez, apresenta o fluxo de consciência de forma intermitente. Em diversos devaneios, o personagem narrador José Costa é absorvido pela relação conflituosa, pautada no duplo: dois idiomas, duas mulheres, duas vidas, ainda que ele não se sinta pertencente a nenhuma delas. É um errante e a narrativa não linear vai e volta a questões à medida que elas se ligam umas às outras. Esse discurso associativo cuja base, como vimos, também repousa na memória, é modificado pelos sentidos e alargado pela imaginação, como no trecho a seguir:

Os pães de abóbora, um dia trouxe à sala uma fornada deles, passou-os fumegantes sob o meu nariz e jogou-os tudo fora, porque eu não soube denominá-los. Mas antes de fixar e de pronunciar direito as palavras de um idioma, é claro que a gente já começa a distingui-las, capta seu sentido: mesa, café, telefone, distraída, amarelo, suspirar, espaguete à bolonhesa, janela, peteca, alegria, um, dois, três, nove, dez, música, vinho, vestido de algodão, cócegas, maluco e um dia descobri que Kriska gostava de ser beijada no cangote. Aí ela tirou pela cabeça o vestido tipo maria-mijona, não tinha nada por baixo, e fiquei desnorteado com tamanha brancura. Por um segundo imaginei que ela não fosse uma mulher para se tocar aqui ou ali, mas que me desafiasse a tocar de uma só vez a pele inteira. Até receei que naquele segundo ela dissesse: me possui, me faz o amor, me come, me fode, me estraçalha, como será que as húngaras dizem essas coisas? (BUARQUE, 2003, p. 46).

Cabe ressaltar que o caráter imaginativo das elucubrações, o qual, segundo Humphrey, confere o grau de elasticidade do fluxo, é menor em **Budapeste** quando em comparação ao romance **Estorvo**. Porém, é interessante pensar na sintaxe utilizada, com marcas orais, como em “jogou-os tudo fora”, no qual o signo tudo serve de ênfase no lugar de todos; ou da ordenação das palavras aleatórias, que segue coordenada a uma oração também aleatória, tal qual em “mesa, café, telefone,

distraída, amarelo, suspirar, espagete à bolonhesa, janela, peteca, alegria, um, dois, três, nove, dez, música, vinho, vestido de algodão, cócegas, maluco e um dia descobri que Kriska gostava de ser beijada no cangote”; ou ainda a partir da utilização do pronome pessoal oblíquo antes do verbo, como em “me possui, me faz o amor, me come, me fode, me estraçalha”, marca deveras comum na oralidade, que encurtam a distância natural do discurso escrito com o pensamento.

Em **Leite derramado**, o narrador-personagem Eulálio apresenta suas memórias de forma lacunar e, assim como nos narradores-personagens anteriores, seu relato é permeado pela instabilidade. Os processos de rememoração, sistematizados no discurso em associação caótica com fatos recentes, é artifício estrutural para a construção da narrativa em fluxo de consciência intermitente e com grau ainda menor de elasticidade em relação aos anteriores. O tom imaginativo e onírico das elucubrações dos narradores de **Estorvo** e **Budapeste** dá lugar à dúvida, a não confiabilidade de um narrador centenário e cambiante, que pensa em voz alta, contanto a todos (e a ninguém) a sua volta o seu passado de glória que desmascara a decadência de gerações aristocráticas e patriarcais. Fica ainda mais clara a distinção entre monólogo interior livre e solilóquio, vez que este é habitado pela não confiabilidade de Eulálio em seu discurso dirigido e aquele permeado pela circularidade do pensamento errante de José Costa e do narrador anônimo de **Estorvo**.

O último romance publicado por Chico Buarque, **O irmão alemão**, também apresenta as quebras temporais e o discurso associativo mescla fatos que sabemos biográficos, sem essa preocupação, com esquemas ficcionais. A despeito das próximas e mais profundas discussões a respeito da autoficção, para a qual reservamos um subcapítulo, cabe mencionar que essa interferência do gesto biográfico no ficcional não possui delimitação definida. Quanto à estrutura do texto, a utilização diminuta de parágrafo a e ausência de travessão para marcar o discurso direto estão presentes, assim como nos romances anteriores, garantindo o ritmo adequado.

É necessário apontar, ainda, que, haja vista os romances que se utilizem do fluxo da consciência revelarem, em alguma medida, sua temática na utilização das ferramentas para sua consecução, ou seja, já que os romances cujo foco narrativo é em fluxo de consciência tratam da própria consciência (e suas dualidades, inquietações, complexidades, etc.) parece, por óbvio, que **O irmão alemão** terá um

grau ainda menor de utilização da ferramenta narrativa de fluxo de pensamento, com passagens mais analíticas e descritivas, ainda que guardem sua porção imaginativa, como no trecho a seguir: “Passaria o aparelho ao meu pai, que num primeiro momento perderia a voz, e nesse meio-termo mamãe já teria compreendido tudo e choraria também”. (HOLLANDA, 2014, p. 26). Cabe ressaltar, entretanto, uma marca que distingue completamente o tom imaginativo de **O irmão alemão de Estorvo**. Naquele, há uma mudança do tempo verbal e o universo fantasioso é delimitado, no campo da sintaxe, pelo futuro do pretérito, algo que não acontece neste, em que real e imaginário ocorrem de forma embaralhada, sem distinção alguma no discurso do narrador.

2 A INSTÂNCIA AUTORAL

É curioso pensar que nem sempre houve, na História da Literatura, uma preocupação com o que hoje chamamos de fechamento da obra. Embora vejamos, na maioria absoluta das publicações do agora, um nome estampado na capa, a ideia de autoria tal qual a conhecemos hoje é relativamente moderna.

Em consonância com o que discutimos no primeiro capítulo desta tese, é importante mencionar que a ausência de autoria possui o mesmo fundamento do narrador épico, de voz comum, em seu sentido de ordinariedade, sem individualização e em constante movimento. Decaem as formas narrativas comunitárias, que estavam em contínuo processo de criação e recriação e que não possuíam quaisquer preocupações com a autenticidade justamente quando nasce a ideia de responsabilidade sobre a obra. A épica circulou no anonimato justamente por ser o seu crivo de autenticidade desvinculado da autoria e vinculado à Antiguidade. O autor nasce quando nasce o indivíduo e morre quando nasce o sujeito. É trazido novamente à tona, com nova vestimenta, quando o sujeito vira multi-sujeito.

Como veremos no decorrer deste capítulo, a modificação na noção de autoria se insere na conjuntura de seu tempo histórico e o seu movimento oscilou entre, a título de sistematização norteadora, ausência (Antiguidade Clássica e Idade Média), presença (Idade Moderna), insuficiência (Século XX) e reposicionamento (fim do século XX e século XXI).

Pensaremos esse itinerário em três subcapítulos. No primeiro, discutiremos as perspectivas relativas à ausência, presença e insuficiência a partir dos postulados de Michael Foucault, Roland Barthes e Mikhail Bakhtin. Nossas análises estão focadas sobretudo no que hipoteticamente chamamos de insuficiência do autor, ou seja, numa perspectiva que abandona o prestígio individual que supervalorizava a biografia do autor como fonte para se traçar relações com a obra. Passaremos rapidamente, em tom de apontamento, pelo que denominamos ausência e presença, porém, concentramos esforços nas teorias do século XX, que são a base para a mudança que mais nos interessa, ou seja, a que abre espaço para se pensar a escrita como campo de performance.

No segundo subcapítulo, discutimos o que chamamos de reposicionamento do autor na contemporaneidade, com a reinscrição das escritas de si. Discutimos

algumas teorias sobre o conceito de autoficção, sobretudo o cunhado por Serge Doubrovsky, passando, antes, por Philippe Lejeune e também por outros teóricos da área. Nossa intenção aqui é traçar uma base que nos possibilite compreender quais forças estão agindo quando o leitor pode construir uma leitura que, não condicionada à biografia autoral, é também fruto das possibilidades que a sua organização singular, híbrida entre os limites do real e do ficcional, oferece.

Creemos ser ainda importante, e assim reservamos outro subcapítulo, mencionar os novos paradigmas de produção editorial e, de igual modo, os espaços de recepção enquanto engrenagens importantes no que se refere à posição do autor frente ao mercado, aos apelos midiáticos e às novas relações traçadas entre autor e leitor no contemporâneo as quais, cremos, influenciam a noção da própria autoria.

Esse apanhado acerca das transformações que a teoria literária reservou ao conceito de autor, acrescido do que já discutimos a respeito da instância narrativa, sobretudo em relação à pessoa do narrador enquanto personagem central do texto, dá-nos subsídios para as discussões que se seguirão no próximo capítulo acerca dos tensionamentos deste trabalho.

2.1 A INSUFICIÊNCIA DO AUTOR

Ainda que não nos interesse propriamente uma historiografia do estatuto da autoria e, sim, entender quais forças atuam na sociedade para que haja um direcionamento do fazer literário também em relação a noção de propriedade da obra, é preciso notar a conjuntura da exaltação do indivíduo, que, a partir da Renascença, encaminha na Literatura para o surgimento da figura uníssona e sacra do autor.

O período compreendido cronologicamente entre os séculos XIV e XVI abre espaço para a concepção humanista que transformaria – em todas as esferas e sobretudo a partir da esfera econômica – a sociedade feudal em capitalista. O humanismo como valor cultivado abre caminho para a fundação do homem centro do mundo e, como consequência do valor atribuído ao indivíduo, tem-se um movimento de valorização da racionalidade e o advento das ciências metodologicamente estruturadas.

Nesse mesmo período, século intermediário XV, nasce a tecnologia da impressão baseada nos tipos móveis, que possibilitaria a difusão relativamente rápida e em grande escala de material escrito capaz de sustentar a produção intelectual

advinda da intensa revalorização da Antiguidade Clássica. É a partir da concepção humanista do homem que a noção de autoria tal qual difundida posteriormente começa a se moldar.

Antes, na Antiguidade Clássica e na era medieval, a responsabilidade sobre a obra como a conhecemos era praticamente inexistente. Os poemas que hoje são atribuídos a Homero, por exemplo, **Ilíada** e **Odisseia**, foram difundidos e circularam por meio dos rapsodos²⁸, e a ausência do registro escrito não configurava empecilho à autenticidade. Esta autenticidade, ainda que atribuída a alguém, era refeita a cada enunciação, livre da ideia de propriedade, tão difundida e sistematizada hoje.

É interessante notar que essa noção de propriedade enquanto sistema penal foi, ainda que secundariamente, o que esboçou a noção de autoria-empírica durante toda a Idade Média, de modo que os textos começaram a ter autores na medida em que eram transgressores e passíveis de punição, sobretudo por parte da Igreja Católica. A esse respeito, Foucault (2002) explica que o discurso, em nossa cultura (e, sem dúvida, em muitas outras), não era originalmente “um produto, uma coisa, um bem; era essencialmente um ato – um ato que estava colocado no campo bipolar do sagrado e do profano, do lícito e do ilícito, do religioso e do blasfemo” (FOUCAULT, 2002, p. 15).

No fim do século XVIII e início do século XIX, foi quando se instaurou um regime de propriedade para os textos, ou seja, quando se sistematizam regras estritas sobre os direitos do autor, sobre as relações que se estabelecem entre editores e autores e, também, sobre os direitos de reprodução. Nesse momento, a possibilidade de transgressão se firma cada vez mais como imperativo da Literatura (FOUCAULT, 2002, p. 15).

A demanda pela criação de regulação sobre a obra nasce também por causa da emergência de leitores. A consolidação da burguesia enquanto classe social, a qual as obras eram destinadas e, agora, facilmente impressas e circuláveis, não por acaso acontece na mesma época. O autor nesse período também faz parte do sistema de propriedade que caracteriza a sociedade burguesa, que lhe garantiria os benefícios do domínio ao mesmo tempo que advertia para punição da transgressão dos domínios mercadológicos.

²⁸ Rapsodo é o artista popular ou cantor que, na Antiguidade Clássica, ia de cidade em cidade recitando poemas cuja autoria não era sua.

Restam configurados, ainda que superficialmente, dois períodos opostos no que tange a ideia de autor. A sua ausência é patente na Antiguidade Clássica e dominante na Idade Média, porém, à medida que os contornos da Era Moderna se desenham, desenha-se a noção de indivíduo, de propriedade e sistematiza-se um campo amplo de relações entre aquele a quem se atribui a responsabilidade pela obra, aquele que a reproduz, aquele que a recebe e aquele que a crítica.

Toda essa caracterização do autor como persona moderna é retomada logo no início de **A morte do autor** (2004), no qual Roland Barthes, em miúdo apanhado, afirma ser o autor uma personagem moderna, produzida pela nossa sociedade. Traz exatamente o fim da Idade Média e o advento do Empirismo, do Racionalismo e da Reforma Protestante como ponto de partida para o prestígio social do indivíduo. A pessoa do autor reinaria nos manuais de história literária, “nas biografias de escritores, nas entrevistas das revistas, e na própria consciência dos literatos” (BARTHES, 2004, p. 2).

No texto em tela, salta aos olhos, entretanto, outra questão. Barthes afirma que não é o autor quem fala, mas a linguagem, ou seja, o que fala é anteriormente dado não por aquele que toma a linguagem, mas por ela própria. Crê ser impossível distinguir quem fala no romance por ser esse mesmo romance destituído de toda a voz. Ao conceder a Mallarmé os créditos pelo pioneirismo desse estilo, Barthes focaliza a linguagem no lugar “daquele que até então se supunha ser o seu proprietário; para ele, como para nós, é a linguagem que fala, não é o autor; escrever é, por meio de uma impessoalidade prévia, suprimir o autor em proveito da escrita (o que é, como veremos, restituir o seu lugar ao leitor)” (BARTHES, 2004, p. 05).

Ao questionar a figura do autor, Barthes põe em cheque também a figura da crítica, propondo que a relação de antecedência mantida outrora entre autor e livro deva dar lugar a uma relação no tempo da enunciação, em que todo o texto é “escrito aqui e agora”. O que Barthes pretende ao tencionar a figura de autor tradicional, atribuída ao sujeito que escreve e está circunscrito ao contexto da produtividade capitalista, é libertar a produção de sentidos da tirania da corrente cultural centrada no autor, abrindo espaço para a produção de sentidos advinda do leitor.

Tais reflexões foram decisivas para o surgimento das teorias da recepção, que valorizavam função do leitor e, por consequência, da leitura, no campo da Literatura. Assim, quando Roland Barthes (2004) presume o primado do texto e do leitor sobre o autor, o que ocorre é uma investida, cremos, contra o prestígio do indivíduo sobre a

obra e sobre a crítica dessa obra, ou seja, a negativa sobre uma análise alinhada unicamente com uma biografia de quem produz o texto. Adverte, claramente que a explicação da obra “é sempre procurada do lado de quem a produziu, como se, por meio da alegoria mais ou menos transparente da ficção, fosse sempre afinal a voz de uma só e mesma pessoa, o autor, que nos entregasse a sua «confidencia» (BARTHES, 2004, p.2).

Isso posto, cabe entender que, de maneira similar e em alguma medida complementar, Michel Foucault, dois anos depois da publicação do texto de Barthes, na conferência **O que é um autor** (2002), trabalhou a dimensão histórica e social do conceito de autor. Indica, tal como Barthes, que a noção de autor constituiria o momento da individualização na história das ideias. Ao debater as muitas questões que subjazem o conceito de autor, chama atenção para o que nomeia *função-autor* e concentra-se em entender em que medida o nome próprio do autor não seria suficiente para caracterizá-lo, indicá-lo, ou ainda a um universo de textos. Pondera sobre a ocorrência de conjunto de discurso que instaura um modo singular de ser do nome autor, o que ele denominaria função-autor.

Indica Foucault que, embora a ideia de propriedade da obra que hoje chamamos literária tenha advindo da necessidade de punição do discurso transgressor, já que a épica tenha reinado anônima sem exigência de atribuição, a função-autor não foi exercida de maneira universal em todos os campos, sendo a evolução do estatuto da autoria dos textos que hoje enquadraríamos, por exemplo, como científicos, distinta²⁹.

Foucault (2002) destaca em suas análises duas noções que preservam a ideia de autor, quais sejam: a ideia de escritor e a ideia de obra. Quanto à obra, questiona seus elementos e sua unicidade em relação ao conjunto total do que possa ser atribuído a alguém como fruto de labor literário. Para Foucault, esse problema se configura ao mesmo tempo teórico e técnico e não existiria uma teoria da obra para dar conta das abundantes questões sobre essa noção: “A palavra ‘obra’ e a unidade que ela designa são provavelmente tão problemáticas quanto a individualidade do autor” (2002, p. 36). Quanto à noção de escritor, que caminha para pensar a condição

²⁹ Foucault nos explica os distintos percursos das obras científicas e literárias e é interessante notar seu desenvolvimento diametralmente oposto. Quando a literatura aclamava o seu autor, ou seja, quando o anonimato não nos era suportado, um conjunto de verdades demonstráveis dava lugar à função autor nas obras científicas.

geral de qualquer texto, “a condição ao mesmo tempo do espaço em que ele se dispersa e do tempo em que ele se desenvolve” (2002, p. 36).

Ao apontar para as características da função autor, Foucault também nos explica que não haveria relação direta entre o discurso e o indivíduo, ou seja, que a função autor não se formaria espontaneamente como a atribuição de um discurso a um indivíduo, mas sim sendo o resultado de uma complexa operação capaz de construir um ser de razão, a quem comumente chamamos autor. A esse ser de razão tentaríamos dar um status realista, enquanto uma instância profunda e criadora, ou ainda um projeto originário de escrita. Porém, o que no indivíduo é designado como autor (ou o que faz de um indivíduo um autor) é apenas a projeção, em “termos sempre mais ou menos psicologizantes, do tratamento que se dá aos textos, das aproximações que se operam, dos traços que se estabelecem como pertinentes, das continuidades que se admitem ou das exclusões que se praticam” (FOUCAULT, 2002, p. 21).

Foucault também chama atenção para um ponto interessante, que seria a determinação temporal e circunscrita à espécie de discurso que incide sobre o complexo a quem denominamos autor. Essa designação de autor funciona porque, ao citarmos o nome de um autor, no nosso caso Chico Buarque, por exemplo, isso será equivalente a uma descrição de um conjunto de obras e não, necessariamente, de uma pessoa. Mencionar o nome de um autor permite agrupar, reagrupar e relacionar um conjunto de textos. Nesse sentido, é o nome de autor que aciona um tipo específico de discurso, o qual confere *status* ao discurso de quem é de tal modo instituído. O nome próprio do autor corresponderia a certa gama de textos, os quais indicariam uma relação desse nome próprio com uma textualidade específica.

Ainda na seara dos discursos produzidos e que se produzem pela função-autor, diz-nos que o modo como se constrói um "autor filosófico" é distinto daquele a partir do qual se constrói um “poeta” e que, igualmente, ambos seriam distintos no que tange sua determinação no tempo, ou seja, que não é possível que se construa o autor de uma obra romanesca no século XVIII como atualmente.

Nesse ponto entendemos ser essa discussão válida para se supor exatamente a passagem da insuficiência do autor, o qual não pode ser somente ele o centro de onde partem os processos de significação da obra, para seu reposicionamento, onde a subjetivação da Literatura vai encontrar campo em manifestações com novos rótulos, com novos complexos editoriais e midiáticos.

Por outro prisma, ainda sobre a discussão de temporalidade e espécie de discurso, Foucault (2002) esclarece ser possível encontrar, por meio do tempo, certo invariante nas regras de construção do autor. Explica que os textos sempre contêm em si mesmos certo número de signos que remetem ao autor (seriam eles pronomes pessoais, advérbios de tempo e de lugar, conjugação dos verbos³⁰) e o papel desses signos seria complexo e mais variável.

A primeira hipótese criada pela invariância dos termos que se relacionam a pessoa e ao tempo do discurso, para Foucault, se relaciona ao narrador que, em um romance, se apresenta em primeira pessoa, no presente do indicativo. Assevera o teórico que seria claro o relato de um narrador a partir do pronome da primeira pessoa, no presente do indicativo, não se remeter “imediatamente ao escritor, nem ao momento em que ele escreve, nem ao próprio gesto de sua escrita; mas a um autor ego cuja distância em relação ao escritor pode ser maior ou menor e variar ao longo mesmo da obra” (FOUCAULT, 2004, p. 36).

Seria, outrossim, falso buscar o autor no escritor empírico ou no locutor fictício: “a função autor é efetuada na própria cisão - nessa divisão e nessa distância” (FOUCAULT, 2004, p. 36) e que aqui repousa somente uma propriedade singular do discurso romanesco ou poético: “um jogo do qual só participam esses quase-discursos” (FOUCAULT, 2004, p. 36).

Foucault dá sequência ao seu argumento nos dizendo que todos os discursos que possuem a função autor comportariam a pluralidade de ego e que tais egos atuam de tal forma que, associados, dão à função autor a dispersão desses egos simultâneos.

Resta, outrossim, que interessa a Foucault a localização do espaço que ele crê deixado vazio pelo desaparecimento do autor. Não lhe basta somente anunciar ou referendar sua morte, mas sim “seguir de perto a repartição das lacunas e das fissuras e perscrutar os espaços, as funções livres que esse desaparecimento deixa descoberto” (2002, p. 41). Foucault cria o conceito de função-autor enquanto uma característica do modo de existência e de circulação, ou ainda uma característica de

³⁰ Foucault enfatizar que esses elementos linguísticos não atuam da mesma maneira nos discursos providos da função autor e naqueles que dela são desprovidos. Nos discursos desprovidos, tais mecanismos remetem ao locutor real e as coordenadas espaço-temporais do seu discurso (embora certas modificações possam se produzir: quando se relatam discursos na primeira pessoa).

funcionamento, desses discursos no interior de uma sociedade, que nos permitiria: (i) estabelecer fiabilidade da informação quando científica e autenticidade quando literária; (ii) a constituição de um ser racional e empírico ao qual chamamos autor; e (iii), a distinção das vozes na obra que se relacionam às posições ocupadas pelos “eus”.

Eu os resumirei assim: a função-autor está ligada ao sistema jurídico e institucional que contém, determina, articula o universo dos discursos; ela nasce se exerce uniformemente e da mesma maneira sobre todos os discursos, em todas as épocas e em todas as formas de civilização; ela não é definida pela atribuição espontânea de um discurso ao seu produtor, mas por uma série de operações específicas e complexas; ela não remete pura e simplesmente a um indivíduo real, ela pode dar lugar simultaneamente a vários egos, a várias posições-sujeito que classes diferentes de indivíduos podem vir a ocupar (FOUCAULT, 2004, p. 39).

É interessante notar que Barthes (2004), ao investir em favor do texto e contra o primado do autor uníssono, não faz a interessante distinção proposta por Foucault e Bakhtin, que contrapõe a figura humana do escritor da pessoa estética do autor. Bakhtin diferencia, claramente, o ser social da realidade empírica do “produto cultural significativo e estável que manifesta a reação na estrutura de uma visão ativa do personagem” (BAKHTIN, 1982, p. 16, apud MACHADO, 1995, p. 91). Ou seja, parece-nos clara a ausência, em Barthes, da distinção entre o autor ético e o estético.

Nas postulações de Irene Machado (1995), estudiosa de Mikahil Bakhtin, há uma distinção entre o autor enquanto energia formativa da obra e o autor indivíduo, aquele a quem Roland Barthes quer anunciar a morte e a quem Foucault quer conceber em novos espaços de poder, ainda que advindos de sua ausência. Bakhtin desconsidera o autor empírico por ser sua presença, enquanto fonte da polifonia³¹, impossível à consecução do discurso bivocalizado, ou seja, do discurso duplamente orientado, neste caso pelo polo autor/narrador.

O autor, para Bakhtin, é um elemento constitutivo da obra justamente porque, ao conceber o romance como representação do homem que fala, Bakhtin vincula a composição prosaica às vozes do romance, de modo que autor, personagem e

³¹ O conceito de polifonia é, resumidamente, a presença de outros textos dentro de um texto, causada pela inserção do autor num contexto que já inclui previamente textos anteriores que lhe inspiram ou influenciam.

narradores tornam-se elementos sem os quais não seria possível falar em polifonia (MACHADO, 1995, p. 91).

Entendido como categoria ou fenômeno estético, a figura do autor ganha nitidez quando em relação com os personagens e manifestando atitudes dialógicas precisas, ocupando um campo de visão que irá definir o tom de seu discurso a partir de uma rede de excedentes da sua visão.

Sendo o romance polifônico o objeto central da teoria bakhtiniana, a relação entre autor e personagens se torna o eixo por meio do qual o diálogo se estabelece. Nesse sentido, ao precisar os agentes das relações dialógicas que enunciam o discurso do romance, a pessoa estética do autor pode ser também seu narrador, mas não pode ser confundido com o escritor, ou seja, o autor da realidade empírica.

No esforço de síntese do que até agora analisamos, parece-nos delineado que o romance, quando se assume a partir dos contornos da modernidade e, nesse sentido, se estabelece no crivo da individualização, traz para o centro da crítica a ideia de autor uníssono, por meio do qual e em direção ao qual toda a Literatura centrou-se até o início do século XX. Desse modo, por óbvio, os debates que aspiraram depor o autor empírico em sua dimensão biográfica e, em seu lugar, fazer reinar a linguagem como principal foco dos estudiosos da Literatura gestaram reflexões ainda muito atuais, sobretudo porque abrem caminho para outras.

A partir do século XX, a evolução – enquanto termo neutro - dos conceitos de homem e de linguagem direcionará, entretanto, para uma temática que localiza, tanto nas obras quanto na crítica, conforme Foucault (2002), o apagamento do autor em proveito das formas próprias do discurso. Pensamos, porém, que não há linguagem fora da pessoa e, que por essa razão, coadunando com a linha de raciocínio de Foucault, e com as entrelinhas do discurso de Barthes, a regra do desaparecimento do escritor ou do autor (não nos importando nesse momento a distinção das esferas ética da estética) permite descobrir o jogo da função-autor, ou seja, abre caminho para a noção dialógica de pluralidade e polifonia Bakhtiniana, onde há espaço para o inacabamento, possível apenas quando não se fecha a escritura, ou seja quando não há primado de uma instância sobre outra.

2.2 O REPOSICIONAMENTO DO AUTOR

Quando Barthes atestou a morte do autor e primado do texto advindo da impessoalidade da escrita, lançou bases para a estética da recepção e fez distanciar ainda mais a possibilidade de existência do pacto apregoado por Philippe Lejeune³². Seria inadmissível, diante da imensa autonomia do texto e da produção de significado pelo leitor, que se intentasse um princípio de veracidade fruto da honorabilidade do nome na capa do livro, ainda que se trate de um livro cuja crítica deveria incidir somente na esfera biográfica, como uma autobiografia. Sendo o discurso o polo central de onde devem partir as significações do texto, pouco importa saber se o alicerce é uma pretensa realidade. Pouco importa saber se é fruto da realidade do autor empírico ou não, importa o texto que se molda a partir da sua natureza, a linguagem.

Ocorre, porém, que a modernidade tardia abre um espaço (que há de se transformar em lacuna) quando enfoca a segmentação do indivíduo e produz, no campo dos estudos da memória e da memória coletiva, um movimento de instauração de novas identidades, desterritorizadas, advindas do esfacelamento da ancoragem cristalizada no mundo social, a mesma ancoragem daquele autor uníssono que mencionamos ter existido a partir da consolidação da modernidade. O espaço aberto para a narrativa autobiográfica e memorialística (ou pelas escritas de si em geral), porém, não possuiria a validade que o discurso autoral-empírico teve outrora por configurar representação de uma era passada, superada e pelas mudanças pelas quais passou a estrutura narrativa em si, como pudemos perceber no decorrer do primeiro capítulo desta tese.

Trazemos à tona tais questões para se pensar que, embora a escrita confessional, centrada no sujeito, tenha surgido remotamente, ela se firma e ascende (ainda na Era Moderna) a partir da formação do conceito de indivíduo. A Literatura íntima ou confessional se molda a partir da noção e consciência da individualidade. Entretanto, após o anúncio da morte do autor, pelo estruturalismo francês, os

³² Philippe Lejeune foi professor nos Estados Unidos e na França, em Lyon, e na Universidade Paris XIII-Villetaneuse. É membro fundador da Association pour l'Autobiographie et le patrimoine autobiographique (Associação de Autobiografia e Patrimônio Autobiográfico) e autor dos livros *Le pacte autobiographique* (O Pacto Autobiográfico) (1975), *Je est un autre* (Eu é um outro) (1980), *Moi aussi* (Eu também) (1986), entre outros.

discursos auto-referenciais vão se moldar a partir de uma lógica distinta³³, que ora quer apregoar sua licença uníssona do testemunho partir das lembranças (com o retorno da autobiografia pactuada), ora vão se moldar a partir do questionamento dessa capacidade (com outros pactos de escrita). Nesse sentido, é interessante perceber que, não havendo como resolver tal paradoxo, empreende-se, na contemporaneidade, narrativas com interferências do empírico no gesto ficcional, ou, se preferirmos, dado o paradoxo circulante, do ficcional no real.

Antes de adentrar nas questões propriamente circunscritas às escritas de si, é preciso emendar os pontos do subcapítulo anterior, no qual atestamos a insuficiência do autor, com o que chamaremos de reposicionamento. Cremos que a lacuna deixada pela morte do autor abriu espaço para que conceitos vinculados às escritas de si fossem reconfigurados, como cremos ser o caso da autoficção. Trata-se, como veremos a seguir, de uma estratégia da Literatura Contemporânea que busca camuflar a incidência do autobiográfico na ficção, tornando híbridas as fronteiras entre o ficcional e o real e, dessa forma, trazendo para o cerne das discussões a possibilidade do regresso do autor. Obviamente, tal regresso não se dará enquanto instância capaz de exercer controle sobre o discurso, mas como polo do qual parte a performance da própria imagem no texto.

Em o **Espaço biográfico**, Leonor Arfuch, ao introduzir os dilemas da subjetividade contemporânea, nos explica em que medida a morte da autoria, apregoada por Barthes é, antes, a morte dos grandes sujeitos coletivos, “o povo, a classe, o partido, a revolução” (2010, p. 18). Explica que, no horizonte da cultura, as tendências de subjetivação e autorreferência, “tecnologias do eu e do si mesmo” (2010, p. 19), impregnam tantos atos quanto a produção midiática, artística e literária.

Evandro Nascimento, em recente ensaio sobre o tema (2017), nos esclarece não existir uma única forma de escrita autobiográfica, e sim diversas, as quais

³³ Beatriz Sarlo (2007), em **Tempo passado: cultura da memória e guinada subjetiva**, oferece um apanhado acerca da utilização da memória, focando-se nos estudos acadêmicos, sem esquecer, dentro dos limites da sua análise, das esferas jurídica e social. Partindo do recente sucesso (últimos trinta anos) de livros não-ficcionais, produzidos a partir de discursos enunciados em primeira pessoa em que há pacto (autobiografias, entrevistas, biografias, memórias, etc.), constata, no decorrer de suas análises, que essa conjuntura, a qual denomina guinada subjetiva, se insere no arcabouço das ciências humanas que se desenharam (sobretudo a partir dos regimes totalitários vividos na América Latina), a partir da incorporação de testemunhos pessoais. A autora (2007) avalia, entretanto, que “[...] não se deve basear na memória uma epistemologia ingênua” e que, portanto, “[...] não há equivalência entre o direito de lembrar e a afirmação de uma verdade da lembrança” (2008, p. 39). A crítica incidiria, no que tange à relação de história e memória, no regime que preside a primeira pessoa num discurso onde há pacto.

receberam nomes variados ao longo da história ocidental: “memórias, testemunhos, relatos, confissões, entrevistas, romance autobiográfico e... autobiografia” (NASCIMENTO, 2017, p. 612).

A autobiografia, saída brevemente da escuridão do segundo escalão na Literatura com **O pacto autobiográfico**³⁴, traz consigo o pressuposto da verdade, tal qual a biografia. Esse pressuposto de verdade, inatingível na contemporaneidade – quando já se atestou a interferência do discurso – é renegado, haja vista a descentralização do indivíduo e o surgimento de correntes teóricas deveras influenciadas pela ciência da língua, ou seja, pelo primado do discurso sobre o indivíduo. Ainda que intentássemos a verdade, ela seria fruto da imagem que se faz de acontecimentos, ou seja, a reconstrução arbitrária de fragmentos da memória, que se materializa no discurso ficcional. Ao mesmo tempo, a incapacidade de aferição de verdade, posto que Literatura seja discurso, também é facilmente contestada quando se pensa vinculação primária entre sujeito e linguagem, onde “nada pode advir de nada”, e onde “tudo vem de algo”, ainda que esse algo não possa ser individualizado.

Conforme Nascimento (2017), aí reside um dos fatores de complexidade das escritas de si, qual seja: uma das espécies (a autobiografia que se pretende verídica, ou seja, a história de um indivíduo narrada por ele mesmo) “faz parte da lista que a qualificação geral como escrita autobiográfica designa” (2017, p. 614). Entretanto, é possível, em função da teorização clássica de Lejeune (2008), distinguir entre os tipos de autobiografia fundados no “pacto de verdade”, também entendido como a referencialidade com o leitor (memórias e entrevistas) e o chamado romance, a novela ou o conto autobiográfico, fundados num pacto romanesco ou ficcional, que se baseia na verossimilhança (NASCIMENTO, 2017).

Esse pacto romanesco, que se situa nos limites entre o real e o ficcional, abre espaço para a autoficção. Nascimento (2017) também nos revela que o que a

³⁴ A publicação de **O pacto autobiográfico** causou polêmica no meio da teoria literária quando equiparou a autobiografia às formas ficcionais (em termos de índice valorativo) de literatura. É interessante notar que Lejeune discute a insuficiência de vocabulário do gênero, por exemplo quando romance quer designar ficção em contraponto ao não ficcional. É um texto que não só auxilia, mas consolida a definição de autobiografia como gênero, objeto de análise crítica e a legítima e inclui no território do literário. O texto foi criticado como sendo normativo e até mesmo dogmático. O que é assumido pelo próprio autor, em seus retornos a ele, no ano de 1986 com “O pacto autobiográfico (bis)” e no ano de 2001 com “O pacto autobiográfico 25 anos depois”. Nessas revisitas, Lejeune reconhece o teor normativo de seu conceito, no entanto admite a necessidade de tal postura, devido a sua intenção que foi declaradamente a de inserir a autobiografia no campo literário, retirando-a da categoria de mero documento sobre a vida do autor, usado pela crítica biográfica tradicional como um simples instrumento para interpretar sua obra.

autoficção não teria se tornado um novo gênero. Antes disso, sua relevância consistiria no fato de ela representar um dispositivo que põe em causa os gêneros autobiográficos tradicionais e, em alguma medida, ajuda a recontextualizar e mesmo redefinir as escritas de si.

O vínculo com o gênero canônico da autobiografia e do chamado romance autobiográfico é decisivo para o estabelecimento disso que é, como dispositivo, também uma categoria de reflexão. A diferença terminológica consiste em que um conceito, na tradição metafísica ocidental, deve ser unívoco e homogêneo, enquanto uma categoria de reflexão, por constituir um dispositivo, serve de instrumento para se pensarem determinados problemas, sem jamais atingir uma conceituação definitiva. Uma categoria reflexiva descreve um processo inacabado em seus vários estágios (no caso, as mutações da autoficção, ao longo do tempo e nos diversos espaços); já um conceito tenta se fixar num estado permanente, por exemplo, a configuração estável de um gênero (a dita autobiografia tradicional) (NASCIMENTO, 2017, p. 620).

O termo autoficção surge na década de 1970 para delimitar um gênero narrativo fruto de uma obra específica, de Serge Doubrovsky, o romance **Fils**. A ausência de limitação clara entre real e ficcional é denominada, pelo próprio autor, como autoficção na quarta capa de seu livro. O termo em questão é originariamente controverso, já que congrega dois gêneros *a priori* excludentes. O paradoxo se inscreve no fato de se tratar de algo ficcional, ou seja, presente na ordem do imaginário e, ao mesmo tempo, por se tratar de acontecimentos reais. A teorização acerca do conceito é ainda mais controversa por envolver também questões que se inserem no campo valorativo – no sentido de status artístico – de obra literária.

A autoficção, nessa perspectiva, tentaria abarcar a impossibilidade de consecução da autobiografia, advinda por sua vez da impossibilidade de se estabelecer um pacto de veracidade no discurso. Conforme Doubrovsky (apud VILAIN, 2005) seria então uma variante pós-moderna da autobiografia, que ficcionaliza fatos e acontecimentos reais a partir de um pacto romanesco. Uma história em que a matéria é inteiramente autobiográfica e a maneira inteiramente ficcional (DOUBROVSKY apud VILAIN, 2005).

A escrita de **Fils** exemplificou o anúncio da autoficção e sua primeira definição, no que a crítica chamaria de primeira fase de Doubrovsky, consiste na “ficção de fatos e acontecimentos estritamente reais” (apud VILAIN, 2005), lançando mão da estratégia autoficcional baseada na construção polifônica de vozes e nas diferentes

perspectivas narrativas. É interessante notar, porém, uma mudança na conceituação pelo próprio teórico que cunhou o termo. Se, numa primeira fase, Doubrovisky identifica o viés *modular* da realidade, mais tarde perceberá seu caráter *inventivo*. O conceito inicial de autoficção, que postulava ser a matéria biográfica e a maneira ficcional, está relacionado à concepção modular no sentido de dar forma à realidade por meio do discurso romanesco, porém, em uma apresentação publicada em 2010 com o título em português **O último eu**, presente na compilação da professora e estudiosa da área Jovita Noronha (2014), Doubrovisky contraria suas próprias definições, sustentando a autoficção se tratar de uma história que, independentemente do acúmulo de referências empíricas e precisas, jamais aconteceu no plano real e cujo único lugar é o discurso. O teórico relata:

A história da autobiografia só pode ser concebida em relação à história geral das formas da narrativa, do romance, do qual ela é apenas no final das contas um caso particular. Toda autobiografia participa do romance por duas razões. Uma formal: a autobiografia tal como se constituiu no século XVIII, com e depois de Rousseau, toma de empréstimo a forma da narrativa em primeira pessoa encontrada nos romances da época. Mas há também outra razão que se relaciona à natureza do empreendimento. Nenhuma memória é completa ou fiável. As lembranças são histórias que contamos a nós mesmos, nas quais se misturam, sabemos bem isso hoje, falsas lembranças, lembranças encobridas, lembranças truncadas ou remanejadas segundo as necessidades da causa. Toda autobiografia, qualquer que seja sinceridade, seu desejo de veracidade, comporta sua parte de ficção (DOUBROVISK, 2010, p. 32)

Pelo aludido até o momento, é relevante pensar no conceito de autoficção como um dispositivo, conforme Nascimento (2017), que nos auxilia a analisar um tipo de produção literária cada vez mais popular. Em conformidade com os postulados do escritor que cunhou o termo em questão, a autoficção é o exercício literário do autor que se transforma em personagem do seu romance, misturando realidade e ficção. Entretanto, misturar realidade e ficção não é uma condição estrita à autoficção e se pode ser facilmente percebida em romances históricos e mesmo romances autobiográficos. A diferença essencial está no pacto de leitura marcado pela ambiguidade. Na autoficção, é clara a investida de fragilizar os limites entre o real e a ficção, confundir o leitor e gerar uma recepção contraditória da obra. O conceito de autoficção, tal como entendido por Doubrovski inscreve-se na fenda aberta pela constatação de que todo contar de si, reminiscência ou não, é ficcionalizante. Essa

ambiguidade, que se cria na esfera textual pode ser entendida como característica central de uma autoficção.

Diana Klinger (2006), em sua tese de doutoramento, intitulada **Escritas de si e escritas do outro: autoficção e etnografia na literatura latino-americana contemporânea**, também aponta para a dificuldade de caracterizar teoricamente a autoficção como um gênero, já que o conceito se aproveitaria da desestabilização empreendida pela própria autobiografia. Essa desestabilização se situa nos limiares do literário, embaralhando ainda mais a questão “o que interessa na autoficção, não é a relação do texto com a vida do autor, e sim a do texto como forma de criação de um ‘mito do escritor’. A autoficção é uma máquina produtora de mitos do escritor” (KLINGER, 2006).

Em mesma medida, Luciene Almeida de Azevedo (2017), em artigo recente, nos explica que a autoficção, empreende uma nova dinâmica e que, em vez do pacto “pelo efeito de real que a narrativa das experiências pessoais persegue”, esta legitimada pela autenticidade de quem conta o que é contado, temos uma estratégia autoficcional “que investe na criação de “eus” de/no papel” (AZEVEDO, 2008, p. 41).

A autoficção é entendida, então, como um apagamento do eu biográfico, capaz de constituir-se apenas nos deslizamentos de seu próprio esforço por contar-se como um eu, por meio da experiência de produzir-se textualmente. Eu descentralizado, eu em falta que preenche os vazios do semi-oculto com as sinceridades forjadas que escreve (AZEVEDO, 2008, p. 41).

A estratégia básica da autoficção seria, conforme as análises de Azevedo (2008), um equilíbrio, obviamente precário, entre o ficcional e o autorreferencial. Seria o híbrido de entre-lugar indecível, que existe exatamente para nublar o horizonte de expectativa do leitor. “A autoficção trabalharia assim para aprofundar a desconfiança platônica sobre a ficção e para desestabilizar o argumento aristotélico da impossibilidade de contaminação entre mimese e realidade” (AZEVEDO, 2008, P. 43). A estratégia da autoficção é, a partir de seus procedimentos de atuação, contaminar a ficção em sua hibridação com o real.

Ainda que as obras contemporâneas notadamente marcadas pela intervenção da realidade no gesto ficcional não sejam passíveis de circunscrição ao universo denominado autobiográfico, merecem destaque porque têm estabelecido um novo espaço discursivo de significação para o receptor, além daquele que já

estabelecíamos por meio do subjetivismo da modernidade tardia. A estranheza causada quando da ausência de limiar claro entre real e ficcional garante o apelo midiático em torno justamente da delimitação das esferas ética e estética que embaralha o produto comercial livro, público, à esfera privada da vida do autor. Resta entender o fenômeno mercadológico que subjaz o sucesso atribuído às obras em tela.

O que ocorre, cremos, é que as obras contemporâneas em que há a incorporação de fenômenos da realidade empírica na ceara ficcional aparecem como ramificação do movimento de subjetivação da Literatura, que encontrou no *ego* e no *umbiguismo* seu terreno de sementeira no século XX e que encontraria, no século XXI, fecundo o estabelecimento de um pacto romanesco para uma narrativa autobiográfica.

A pertinência dos debates sobre o tema e as muitas críticas em torno de uma ou outra teorização é fruto, cremos, tal como nos mostra a professora Jovita Noronha (2014), ser a falta de consenso no que se refere à utilização da autoficção enquanto uma “etiqueta” cômoda para muitos autores que querem falar sobre suas vidas, mas não querem assumir que fazem autobiografia, pois estimam que só a ficção seja arte, Literatura (NORONHA, 2014, p. 228.)

Arfuch (2012) alude a não distinção entre as esferas pública e privada, a realização pessoal como objetivo primário, a abertura desmedida e a qualquer tempo da intimidade, o narcisismo, individualismo e competição como fatores que incidem negativamente nessa nova fase da Literatura. Cremos, ainda, que, negativos ou não, sejam esses os principais reguladores da produção literária contemporânea justamente por serem esses mesmos mecanismos os reguladores do mercado, que gere e opera todo o *modus operandi* da atualidade, centrado no capital.

Por outro prisma, ainda com base em Arfuch (2012), a guinada subjetiva também pode ter particularidades positivas, tais como as estratégias de autoafirmação, a recuperação de memórias individuais e/ou coletivas e, em instância última, a busca de reconhecimento e identidade. Quando não teorizado dentro desse complexo fenômeno editorial, mercadológico e acadêmico, ou seja, fora de uma contextualização que se utilize de um rigor teórico para apontar os condicionantes dessa escrita subjetiva reconfigurada, o conceito de autoficção pode ser utilizado sem nenhum critério, haja vista que tudo abarca – na medida exata que toda e qualquer Literatura pode ser, em alguma medida autobiográfica. Nesse caso, incorreremos no risco de que o conceito passe a nada representar, posto que expresse qualquer coisa.

2.3 O MERCADO EDITORIAL E OS NOVOS ESPAÇOS DE PRODUÇÃO, RECEPÇÃO E CRÍTICA

Cerca de 30 anos atrás, dado o anúncio de um célere aperfeiçoamento nos mecanismos comunicacionais, não era incomum ver alguém supor, sobre o futuro próximo, a existência de carros voadores, de viagens turísticas para fora do planeta e do fim do papel. Embora o livro, aquele de papel e capa dura, exposto em livrarias e sebos, não tenha desaparecido, tomam lugar outros mecanismos de distribuição, como os *e-books*, por exemplo, e outros espaços de produção e de crítica, como *blogs*. O debate em torno o complexo conjunto que dimensiona a obra literária (autor, leitor, mercado, meios de produção e recepção, e crítica – os quais intentamos tratar nesse subcapítulo) deve remontar, como vimos polvilhando no decorrer dessa tese, os contornos da modernidade tardia.

Embora o termo em questão pareça por vezes amplo, adentraremos brevemente no conceito, ainda que já revisto na seara teórica, de pós-modernidade. Tal conceito não nos é trazido enquanto referencial teórico, ou seja, enquanto embasamento propriamente dito; porém, para o sentido que buscamos nesse trabalho, é de grande valia os postulados de Frederic Jameson, na obra **Pós-modernidade e sociedade de consumo** (1985). A escolha pelo autor em tela guarda relação com o fato de suas análises extrapolarem as modificações na ordem estética ou epistemológica, indo em busca das relações ulteriores, ou melhor, anteriores, quais sejam, as alterações concretas na ordem econômica e social mundial, típicas do capitalismo tardio, o qual está correlacionado, conforme o autor (1985, p. 17) a “novos traços formais na vida cultural com a emergência de um novo tipo de vida social, advinda de uma nova ordem econômica, chamada frequentemente [...] pós-industrial ou sociedade do consumo [...] de mídia ou do espetáculo”. Diz o autor sobre a necessidade do termo, nos idos da publicação em tela, década de 1980³⁵:

³⁵ Texto foi originalmente apresentado como uma conferência no Whitney Museum, em 1982. Frederic Jameson ampliou e desenvolveu seus principais tópicos no longoensaio "Postmodernism or the Cultural Logic of Late "Capitalism", publicado na **New Left Review** (n. 146, jul./ago. 1984) – Nota do Tradutor. No Brasil, a publicação se deu no ano seguinte, 1985.

Cabem aqui algumas palavras sobre o emprego apropriado deste conceito: ele não é apenas mais um termo para a descrição de determinado estilo. É também, pelo menos no emprego que faço dele, um conceito de periodização cuja principal função é correlacionar a emergência de novos traços formais na vida cultural com a emergência de um novo tipo de vida social e de uma nova ordem econômica — chamada, freqüente e eufemisticamente, de modernização, sociedade pós-industrial ou sociedade de consumo, sociedade dos mídia ou do espetáculo, ou capitalismo multinacional. Podemos datar esta nova fase do capitalismo a partir do crescimento econômico do pós-guerra nos Estados Unidos, no final dos anos 40 e começo dos 50, ou então, na França, a partir da instituição da Quinta República, em 1958 (JAMENSON, 1980, p. 16).

Frederic Jameson aponta, ao explicar o paradoxo da ambivalência pós-moderna, na qual acesso e valor ocupam esferas complexas, para o espaço do mercado, o qual irá transformar os meios de produção da obra literária à medida que transforma em bem mercadológico o que antes era estritamente cultural. Os meios técnicos disponíveis para consecução do que se chama hoje Literatura (aqui entendendo sua produção/recepção) precisam estar em consonância com o funcionamento midiático do mercado (o que poderíamos chamar, para completar a dupla produção/recepção, de divulgação).

É importante notar que o funcionamento do mercado – fruto dessa etapa do capitalismo tardio – passa a ser um elemento constituinte da produção literária contemporânea, que consolidará a profissionalização do escritor e, em outro polo, a diversificação do mercado, com nichos e fatias. Os espaços de recepção, tanto mais plurais – no que tange à extrapolação da academia e livraria, são, ao mesmo tempo, mais circunscritos a grupos específicos. Esses novos espaços de recepção vão infringir à produção uma dinâmica compatível com as demandas de mercado, e a ideia de existência de uma divisão clara entre cultura erudita e cultura popular se deteriora à medida que a cultura passa a ser, prioritariamente, mercadológica, não importando, ou importando de maneira difusa, a etiqueta valorativa muitíssimo discutida anteriormente (leia-se antiquadamente).

A passagem de objeto estético para mercadoria foi sem dúvida gradativa (anunciada por Walter Benjamin em **A obra de arte na época de sua reprodutibilidade técnica**) e acompanhou toda a história da evolução do capitalismo. Imbrincada nesse novo estatuto para a arte assenta a redefinição das relações entre o leitor, o autor e crítica, que vão circular numa estrutura condicionada pela lógica do capital, denominado mercado editorial.

O mercado editorial se organiza a partir da consideração primária de consumo, e não de recepção. Enquanto o objeto estético passa a configurar mercadoria, a recepção/crítica passa a configurar consumidora. No quadro contemporâneo desenhado a partir da lógica do capital, a mediação entre livro e leitor é efetuada pela mídia, ainda que não se perca de vista a produção dos textos e o papel do autor para esse fim, qual seja, o de gerar capital.

Dito de outra forma, a relação entre livro e leitor irá sofisticar-se a partir do momento que passa a envolver mais que o gesto de preferência pura (se é que ela um dia existiu). O que existe agora é uma intrincada rede de produção e consumo de preferências e tendências vinculadas à dinâmica do mercado.

A professora Tânia Pelegri³⁶, no ensaio intitulado “A literatura e o leitor em tempos de mídia e mercado” (1997), esclarece, sobre a mudança nas perspectivas mercadológicas, que o leitor da década de 1960, período no qual indústria cultural e o mercado editorial não estavam consolidados, ainda podia escolher seus livros com base numa preferência pelo gênero e/ou pelo autor, ou ainda por questões emotivas, políticas, econômicas, a partir dos anos 1970, iríamos perceber uma tendência crescente de escolha como resultado de expectativas geradas pelo mercado, que passa a trabalhar em conjunto com a mídia e até com outras formas artísticas. Para a estudiosa, os resultados desse processo são bem visíveis nos anos 1980.

A partir dessa época, perceberíamos, no circuito de produção e recepção da Literatura Brasileira, de uma relação cada vez mais intrincada entre cinema, feiras, festivais de Literatura, além de salas (sobretudo na esfera virtual – como os já citados blogs) de discussão para tratamento da Literatura. A esse respeito, parece-nos interessante, além de esclarecedor, citar o êxito das inúmeras peças teatrais e novelas e/ou minisséries de televisão montadas a partir de obras literárias.

Sobre a profusão das adaptações cinematográficas, apontamos que, dos cinco romances tardios de Chico Buarque, quatro já foram adaptados ou tiveram vendidos seus direitos de adaptação. Os romances **Estorvo**, **Benjamim** e **Budapeste** foram adaptados em homônimos, “Estorvo” (2000, de Ruy Guerra), “Benjamim” (2004, de Monique Garbenberg) e “Budapeste” (Walter Carvalho, 2009). **Leite derramado** (2009) teve seus direitos para adaptação autorizados pela Ancine em 2015, para a produtora Tambellini Filmes. Ainda que Chico Buarque tenha mantido um vínculo

³⁶ Professora de Literatura Brasileira da Universidade Federal de São Carlos, SP.

bastante próximo com o cinema³⁷, chama atenção a velocidade das adaptações cinematográficas, contemporâneas às próprias obras.

O processo de industrialização da cultura no Brasil, que se consolidou a partir da década de 1970, encerra a configuração de um público leitor que não mais se reduz à elite das décadas anteriores à de 1960, ou seja, aquelas elites culturais dos anos 1940 e 1950. Evidentemente esse fato não pode ser interpretado isoladamente e acompanha o crescimento demográfico e a consolidação do ensino básico. Sendo, então, o público leitor da contemporaneidade prioritariamente urbano e escolarizado (nos moldes da universalização da educação), houve, dentro de um complexo dinâmico de funcionamento do mercado editorial, a descoberta, dentro desse amplo espectro social que engloba os aqui referenciados como urbanos e escolarizados, de produtos adequados a essas fatias ou nichos mercantis. Como exemplo, temos o célere crescimento do mercado de Literatura Infantil, que midializou as necessidades específicas de cada área e faixa etária, criando a demanda necessária para a produção e importação, em escalas gigantescas, de obras do universo infantil.

Ainda no ensaio da pesquisadora Tânia Pellegrini, citado anteriormente, chama atenção os dados que se relacionam a esse crescimento na década de 1990. Destaca a autora: “[...] no início dos anos 90, quase 20% de toda a produção na área de Literatura se destinava ao leitor-mirim, o que compreende 60 milhões de exemplares. Em 1982, a cifra não passara de 12 milhões (PELEGRINI, 1997). Adverte a pesquisadora, em continuidade ao argumento, que o público em questão fora educado, progressivamente, na estética da imagem e do espetáculo criada sobretudo

³⁷ Humberto Werneck, em **Tantas palavras** (2006), nos mostra que Chico Buarque compôs canções (ou mesmo toda a trilha sonora) para vários filmes. Foi também roteirista em outros. Também compôs canções para: “Garota de Ipanema” (1967), de Leon Hirszman; “Joanna Francesa” (1973), de Cacá Diegues; “Vai trabalhar vagabundo” (1975), de Hugo Carvana; “Dona Flor e seus dois maridos” (1976), de Bruno Barreto; “Se segura malandro” (1977), de Hugo Carvana; “República dos assassinos” (1979); de Miguel Faria Jr.; “Bye bye, Brasil” (1979), de Cacá Diegues (música com Roberto Menescal); “Perdoa-me por me traíres” (1983), de Braz Chediak; “Vai trabalhar vagabundo II” (Amor vagabundo) (1991), de Hugo Carvana; “A ostra e o vento” (1995), de Walter Lima Jr.; “O xangô de Baker Street” (2001), de Miguel Faria Jr. (música com Francis Hime); “Lara” (2005), de Ana Maria Magalhães (música com Dori Caymmi) e “A máquina” (2005), de João Falcão. Várias canções suas foram incluídas em diversas trilhas sonoras, dentre elas: “Eu te amo” (1981), de Arnaldo Jabor; “O que é isso companheiro” (1997), de Bruno Barreto; “O sonho de Roze: dez anos depois” (2000), de Tetê Moraes; “Amores possíveis” (2000), de Sandra Werneck; “A dona da história” (2004), de Daniel Filho; “Zuzu Angel” (2006), de Sérgio Rezende. Além desse tipo de relação, Chico teve algumas de suas obras adaptadas para o cinema: a peça musical de 1978, “Ópera do malandro”, foi transformada em filme em 1986, dirigido por Ruy Guerra e com roteiro do próprio Chico, juntamente com Guerra e Orlando Senna.

pela televisão, promulgadora primária da indústria cultural. Nesse sentido, o mercado editorial iria aos poucos adequando o gosto a uma crescente especialização do mercado, delimitada em faixas diversas: etárias, profissionais, econômicas - seja qual for o critério -, antes não consideradas com tanta ênfase. “Tem-se, então, o público “jovem”, o “infantil”, o “universitário”, o “escolar”, o “feminino” etc.” (PELEGRINI, 1997, não paginado).

Chama atenção ainda a proliferação de clubes de leitura mensais³⁸, aos moldes das assinaturas de revistas e jornais das décadas anteriores, mas que personalizam e entregam ao consumidor um produto selecionado a partir de uma curadoria em certo ponto pensada a partir de um viés de marketing, com nomes que trafegam bem em diferentes nichos, além de brindes. De modo similar, as feiras de livros também se direcionam como grandes eventos, que atingem vários seguimentos do mercado editorial, escritores, editores, revisores, donos de livrarias e sebos, entre outros.

Ressaltamos ainda, sobretudo quando pensamos nas escritas centradas em um revisitado umbiguismo, conforme Azevedo (2008), a invasão, na cena literária contemporânea, do blog. Trata-se do mais novo dispositivo propulsor de artificialismos, o qual vai investir incessantemente na espetacularização do sujeito. O blog se constitui como uma ferramenta a mais, prestes a colaborar com a “tagarelice do personalismo e a banalidade da auto-expressão narcisista” (AZEVEDO, 2008, p. 39).

Para que possamos analisar com cuidado o complexo editorial envolto à obra literária contemporânea, é impossível não notar que os salões virtuais da web possuem central papel na cena literária, havendo inclusive – embora não seja esse o caso do autor estudado – muitos dos novos autores escolhem os blogs para divulgar sua ficção³⁹.

Pelo exposto, fica claro que componentes desse complexo são, evidentemente, regulados pela atividade industrial, ainda que estejam em jogo as atividades produtivas, centradas no escritor. À medida que tais elementos se estabelecem a

³⁸ O Tag Livros, criado em julho de 2014, é destinado ao público adulto. Pagando mensalidade de R\$ 60, o usuário recebe um livro por mês em sua casa. O escritor gaúcho Luis Fernando Veríssimo, Vargas Llosa, Drauzio Varella e vários outros nomes da Literatura Brasileira e internacional já participaram da seleção de títulos para o clube. O Clube da Leiturinha, destinado ao público infantil, possui os mesmos moldes, e custa cerca de R\$ 50,00. A curadoria é realizada levando-se em conta a faixa etária da criança que assina e a entrega é personalizada.

³⁹ Esse é o caso de autores, citados por Azevedo (2009), como Clarah Averbuck, João Paulo Cuenca, Santiago Nazarian.

partir de um direcionamento desigual das forças, com limites e pressões bem determinados e infinitamente mais eficazes no âmbito comercial, a capacidade do escritor adotar atitudes e desenvolver formas que constituam a oposição ao sistema mercadológico é limitada. Ou seja, ainda que a atividade produtiva guarde sua porção artesanal, ela é regulada, produto do mercado.

É preciso perceber que a atenção desmedida à produtividade e à demanda pode prejudicar os processos de amadurecimento artístico, que não seguem obrigatoriamente os parâmetros da produção industrial. Além disso, criam-se sistemas de orientação para-textuais para guiar o leitor. Nesse ponto, ainda são comuns as colunas de jornais, os comentários, as resenhas, as notas, além da lista de mais vendidos, comumente fixo em final de revistas (e obviamente em suas versões online) acrescidas do apelo ao consumo de uma ou mais obras ilustradas, junto às preferências das últimas buscas do *Google*⁴⁰.

Tânia Pelegrini (1997) analisa o surgimento de uma crítica nova, cujo estatuto também se mostra hoje profundamente alterado.

Dividida entre a crítica acadêmica, especializada, que funciona como um mecanismo de seleção e hierarquização da literatura mais ou menos de acordo com os critérios do já institucionalizado e, de uma certa forma, às vezes refugiada em suplementos como o antigo Folhetim ou o recente Jornal de Resenhas (da Folha de S. Paulo) ou Cultura (de O Estado de São Paulo), só para dar alguns exemplos, e aquela outra feita pelas revistas semanais, cujo objetivo mais e mais foi se reduzindo a fazer propaganda dos novos produtos disponíveis nas livrarias, a crítica literária regular e judicativa, que supõe valoração, mesmo que provisória, para leitores não especializados, foi aos poucos se eclipsando (PELEGRINI, 1997, não paginada).

De modo similar, Schollhammer (2009) faz menção à atenção em torno da pessoa do escritor, que haveria crescido. A figura espetacular do “autor”, e por consequência do objeto livro, teriam auferido maior espaço na mídia — ainda que não coincida com o ganho de leitores efetivos. Na sociedade midiaticizada e pós-industrializada, tomou-se chique ser autor, e nada incomum ganhar espaço na mídia mesmo antes de publicar o primeiro livro.

Além disso, assistimos, por exemplo, a um enfraquecimento da temática regional e um direcionamento para o fazer literário pautado nos centros urbanos

⁴⁰ O Google, por padrão, monitora o perfil dos usuários para exibir anúncios mais relevantes. Esses anúncios específicos podem ocupar espaços de publicidade nos mais variados sites acessados pelo internauta, mesmo que não tenham nada a ver com aquele produto.

(SCHOLLHAMMER, 2009). Embora não tenham desaparecido, os temas ligados à terra, ao sincretismo religioso, por exemplo, dão lugar à solidão e à angústia relacionadas aos problemas sociais e existenciais da contemporaneidade.

Ressaltamos ainda uma aparente falta de homogeneidade entre os estreantes da década passada, da “Geração 00”. Schollhammer (2009) esclarece que isso pode ser resultado da abertura do mercado editorial, “que acabou por criar uma relva densa de muitos novos títulos com poucos nomes de destaque e liderança” (2009, p. 103). O quantitativo de escritores estreantes, a partir da década de 1990, supera e muito o número de escritores estreantes da década de 1970 e não para de crescer. “Um magro volume de contos às vezes basta para converter o aspirante em escritor de qualidade, até o contrário ser comprovado. Embora muitos desapareçam com a mesma facilidade com que despontam, o talento literário parece ter, hoje, mais chance de ser identificado pelo garimpo das editoras comerciais” (SCHOLLHAMMER, 2009, p. 104).

Dito de outra maneira, ou, ainda, tentando desfocalizar esse aspecto mercadológico para entender o que a ele circunda, é preciso perceber que, como pudemos tratar anteriormente, o tempo do agora não coincide com o tempo das grandes narrativas, dos grandes romances formativos do eu, das certezas de um cânone estável no qual se apoiar. Esse novo tempo, que se desenha há ao menos trinta anos, possui uma cena literária precária e instável, que postula novas estratégias de representação, híbridas, equilibradas em limiares até então desconsiderados.

Estamos diante de técnicas de criação, que, embora nem sempre demarcadas claramente como autoficcionais, são permeadas pela memória e vida literária do sujeito-autor enquanto homem empírico, imerso na sociedade do espetáculo, ser social e profissional que se regula a partir de um complexo editorial. Por óbvio, o pensamento vinculado ao conceito de autoria deve ser contemporâneo à própria ideia que desse conceito se tem, ou seja, é preciso delimitá-lo a partir da exaltação do sujeito, da midiatização da sociedade, do advento da internet, entre outros.

Retomando o que discutimos anteriormente sobre o caráter mercadológico da cultura em seu processo de industrialização (sobretudo no que tange a consolidação do mercado editorial), é pujante pensar por que razão não seria a ficção, em seu sentido estrito, operada nos moldes realistas, suficientemente inquietadora e desestabilizadora da realidade como foi outrora.

Conforme Azevedo (2008), é preciso ler a produção atual que se molda a partir do hibridismo real-ficcional apostando em uma relação com as marcas do nosso

presente que não se nega ao diálogo com a espetacularização. “Se aceitamos a hipótese, a aposta na exposição do eu e o exercício da textualização de si podem ser lidos em sintonia com o narcisismo da sociedade midiática contemporânea, mas, ao mesmo tempo, produz[irem] uma reflexão sobre ele” (AZEVEDO, 2008, p. 41)

O processo que vivenciamos no século XXI, que até o final do século passado se operava de forma paulatina, implementará uma migração dos discursos que apregoam conhecimentos totalizantes em direção ao esfacelamento das fronteiras entre ficção e não ficção, literário e não literário, ético e estético.

Tal processo, na conjuntura geral de formação da nossa Literatura Contemporânea, também se insere numa lógica, discutida no ensaio de Ligia Cademortori (1996), de ausência de projeto social e político. Após a abertura política, com o fim da ditadura militar, são esgotadas as possibilidades alegóricas de expectativa no futuro e há o esvaziamento dos estímulos que mantiveram o alicerce da busca pela democracia e pelo progresso. Não é de se estranhar que, conforme também nos alertou Schollhammer (2009), as personagens dos romances que se inserem nos anos de 1990 e na geração seguinte o fazem a partir da fruição do imediato, imersos na violência e na miséria humana.

Dado, por conseguinte, todo esse contexto, é de se esperar que a ficção nacional busque, em termos de estrutura narrativa, meios diversos e distintos dos explorados até os idos anos de 1970/1980, em que a espetacularização, o consumo e a aparência são problematizados também por meio de dispositivos como a autoficção, os blogs, a metacrítica, enfim, num hibridismo constante e fulcral, que apaga qualquer limiar e se tece na fissura do tempo presente, conjugando-se inevitavelmente ao consumo e ao mercado.

3 ENTRE AS INSTÂNCIAS: OS NARRADORES DE CHICO BUARQUE

Tendo passado pelo alicerce teórico necessário às análises dos romances, enfocaremos nos cinco romances aqui analisados, para as reincidências que aproximam as obras. Os operadores de leitura e dispositivos temáticos e críticos que Chico Buarque utiliza vão configurar, cremos, mais que uma marca do estilo do autor e sim um posicionamento frente às demandas da atualidade. Veremos aqui os protagonistas-narradores masculinos em constante deambulação por um espaço que não lhes oferece identidade e/ou a busca pela identidade no duplo e na rememoração (ou na metamemória), a narrativa circular e metalinguagem autocrítica.

Tratamos os romances em sua ordem de publicação, focalizando seu personagem principal para partirmos em direção ao seu entorno, desfocalizando e ampliando nossas análises. Nos próximos subcapítulos, debateremos a configuração do narrador-personagem a partir dos temas relacionados ao foco narrativo, ou da focalização, ou seja, da existência de um olhar como ponto de partida e de transmissão, o qual vai se assemelhar, em alguns romances, ao de uma câmera. Analisamos o viés do estrangeirismo, as relações desubjetivadas, e, obviamente, sobre como tais fatores ou elementos se articulam em torno do romance contemporâneo de Chico Buarque. Buscamos também compreender em que medida essa configuração da narrativa é crucial para trazer à tona a escuridão (que é também luz) que só o contemporâneo (AGAMBEN, 2009) é capaz de revelar.

Discutimos a existência de mecanismos discursivos causadores de oscilação da distância/proximidade estética entre narrador e narrado; o arcabouço do duplo, facilmente engendrado a partir da presença reguladora de mecanismos discursivos e temáticos cinematográficos. Daremos luz a temas concernentes às escolhas de focalizações, léxicos e vozes, desnudando a recorrência, como já apontamos de um foco narrativo específico e do fluxo de consciência, utilizado em maior ou menor grau.

Buscaremos também perceber as questões que apontam uma metacrítica e problematizam assuntos relacionadas ao mercado, à noção de autoria e à reificação da Literatura, em conformidade com o que pudemos sistematizar no capítulo anterior.

Dentre as diversas chaves de leitura que se pode empreender, focalizamos ainda a configuração da autoficção como manifestação típica às duas últimas décadas da Literatura Brasileira.

Trocando em miúdos, na seara das escolhas do nível estético, ou seja, aquelas relacionadas à construção de um narrador com focalização semelhante a de uma câmara, a utilização do fluxo de consciência como um método recorrente; o tempo da narrativa, sempre pendular e, ao mesmo tempo, espiralado; a utilização de determinado léxico e enunciados, tempos verbais, entre outros, os quais não de convergir para as escolhas, no segundo bojo das chaves de leitura, do nível político, crítico ou ideológico, ou seja, questões relativas: à presença do elemento estrangeiro, à crítica social não informalística, mas antes autorreguladora e autodesconstrutora.

3.1 ANÔNIMO

É noite e faz um calor abafado. A mala até que está leve, mas carregá-la é incomodo, chama a atenção. Paro no meio-fio e faço de conta que espero um táxi. Um táxi freia e eu saio andando com a mala, fingindo conferir a numeração dos edifícios, dobro a esquina e tomo uma rua sem movimento, talvez um assaltante me livre da mala.

A narrativa do primeiro romance aqui estudado acompanhou-me por meses. A cada leitura, embarçava uma vez mais, e de outra forma, o que eu precisava ou gostaria de sistematizar sobre a obra. O vazio do romance faz par com ausência de linearidade do texto e acaba por, de certa forma, engendrar o fio da análise.

A obra tem como personagem principal aquele que narra os acontecimentos. Ele não é nomeado. Não há sobrenomes (aliás, quase não há primeiros-nomes – ou, quando há, são estranhos, revelando pessoas que não fazem parte da trama), não há menção a lugares específicos, e a narrativa poderia se passar em qualquer grande cidade do Brasil.

Esse narrador, que a partir de então chamaremos Anônimo, não fala ou pensa de forma analítica, situa-se como se estivesse de passagem, sem objetivo aparente; ou, ainda, sem os aparentes objetivos, aqueles comuns e ordinários da vida moderna e facilmente perceptíveis para uma população de classe média e urbana. É sugado em espiral para os mesmos lugares (e para as mesmas relações), os quais (e às quais) visita física e imaginativamente, ora pelo delírio, ora pela memória; ou ainda por ambos, concomitantemente, em incursões oníricas, trazidas pelo viés de um enquadramento cinematográfico, que deixa revelar sempre um olhar: estranho, apartado, desconectado do seu próprio tempo.

Parece-me ser importante mencionar tais assuntos, prioritariamente, pois é sobre os quais eu tentarei me debruçar, ou seja, sobre a configuração do narrador-personagem, cujo olhar se assemelha ao de uma câmera e cuja inserção na trama se dá pelo estrangeirismo, sobre o seu cruzamento com o horizonte-tempo coadjuvante, sobre as relações desubjetivadas, e, obviamente, sobre como tais fatores ou elementos se articulam em torno do romance contemporâneo de Chico Buarque.

Para tanto, é necessário rememorar que, no início deste trabalho, trouxemos à discussão questões relativas ao que Walter Benjamin (1994) apontava como a decadência da arte de narrar e o que, em mesma medida, Lukács (2009) assinalava como a consolidação do romance enquanto gênero literário típico à burguesia emergente. Pareceu-nos clara a constatação de que a vida humana tal como se modulou a partir da idade moderna, ou seja, singular e individual, seria a ilustração do romance enquanto gênero. Ainda naquele capítulo, alicerçado no fio teórico de Benjamin, Adorno (2003) contextualiza e atualiza, para o nosso período, o raciocínio, apontando para a perda da objetividade narrativa como par na perda do mundo pelo homem. Marca aquele recente novo tempo, sem a arte da narrativa benjaminiana, a subjetividade psicológica, configurada no discurso do mundo interior, último refúgio do sujeito individualizado, isolado dos outros, desencantado e atomizado na sociedade moderna.

Rememoramos tais assuntos, ainda que deveras superficialmente, para chamar atenção para um movimento, qual seja: a passagem das formas narrativas marcadamente oralizadas, engendradas por mitos comuns e totalizantes, para uma literatura subjetiva e psicológica, no Brasil e em outros países da América Latina⁴¹. No nosso caso, os temas circunscritos à solidão e à angústia do caos moderno das grandes cidades parece ter tomado o lugar, por exemplo, dos temas ligados ao sincretismo religioso, ou à terra enquanto lugar de pertencimento e identidade, características que davam à nossa Literatura, até o Modernismo, o que Benjamin (1994) chamava de narrativa. É certo não ter havido um corte de tais temas, porém, resta dificultosa a percepção, em termos de volume e continuidade, de uma ficção brasileira alicerçada nesses pontos, os quais, juntos a utopia modernizante,

⁴¹ Discorreremos de modo mais aprofundado sobre esse assunto no primeiro capítulo desta pesquisa. Nossa principal referência nas análises do romance contemporâneo brasileiro é Erick Schollhammer (2009).

configuraram o alicerce de grande parte da produção intelectual até os anos cinquenta.

Justificamos esse parêntese, qual seja, sobre o fato de ter havido, gradativamente, uma ruptura com os temas de formação e identidade nacionais consolidados no nosso Modernismo e uma proliferação dos romances cujo tema é ou tangencia a violência e a miséria humana, porque nos parece importante começar este capítulo por uma questão central no romance **Estorvo**, que aparecerá em todos os outros romances, o cenário urbano e a configuração das relações que se estabelecem nesse espaço, sobretudo as relações firmadas a partir do olhar do narrador sobre tal ambiente.

Por esse prisma, destacamos que não há como precisar a localização do romance. Porém, é difícil, ao menos foi a mim, não imaginar a cidade do Rio de Janeiro, em todas as suas contradições, com o Shopping da Zona Sul (BUARQUE, 1991, p. 36), um bairro úmido, as mansões invisíveis, de onde se avista toda a cidade (BUARQUE, 1991, p. 14) e, ainda, a serra que se queda próxima, uma Petrópolis, Teresópolis talvez, donde vêm as memórias de infância, que polvilham do romance entre as crises adultas do narrador-protagonista, que não se dá conta da decadência da propriedade rural, que fora palco das memórias do passado e, na contemporaneidade da narrativa, é invadida, habitada por desconhecidos que exploram o trabalho infantil e estão em conluio com o aparato policial.

A ausência de precisão local é encaixe para a tipificação ordinária dos lugares, quais sejam: o quarto-e-sala, a casa da irmã, o sítio da família, a loja do Shopping, a casa da ex-mulher, a casa da mãe, a casa do vizinho. A relação com os lugares é de suma importância, não somente por ser campo das lembranças da infância/juventude e dos acontecimentos do agora, mas pela relação que o protagonista-narrador revela ter com os ambientes, subjetivados e de alguma forma animados.

Explico melhor, embora a tipificação ordinária pareça sinalizar, em um primeiro instante, a pouca importância dos lugares, a obra vai revelar justamente o contrário. Os lugares mencionados são como grandes arquétipos. Seu tipo (casa da ex-mulher, casa da irmã, etc.) carrega grau de generalização óbvia. Quer regressar à casa do sítio porque quer regressar à infância; a casa da irmã é o celeiro de pessoas cuja existência se dá para lembrá-lo de seu fracasso, seu cunhado, os empregados, a guarita do condomínio. Não quer retornar à casa da mãe que é o avesso do sítio, é a juventude conturbada. À casa da ex-mulher quer estar como estava quando era com

ela casado, vivendo às suas custas, solitário durante o dia, acompanhado durante a noite. À casa do vizinho regressa sempre que precisa se sentir querido.

O grau de dedicação, no texto, a alguns ambientes, cujas descrições são longas e sentimentais, irá reforçar, cremos, outro ponto importante da obra, a desubjetivação das relações interpessoais, numa espécie de transferência dos sentimentos que habitualmente se atribuem a outrem para lugares (ou tempos). Nesse sentido, os sentimentos que guarda pelo amigo, pela ex-mulher, pela mãe/pai, pela irmã, etc., são transpostos na sua relação com os ambientes, já que o nosso narrador quase nada revela sobre seus sentimentos pelas pessoas, poucos são os casos, como quando se lembra do cheiro da cabeça da irmã, dentro de uma das lembranças do retorno do sítio.

Pouco analítico, sem sistematização, seu modo de perceber o mundo é justamente o de não perceber, não analisar, não sistematizar seu ambiente, seu entorno e suas relações. Não há resignificação de episódios, como pode haver quando há a presença da memória. Há muitas passagens descritivas, imagéticas.

Assim, a descrição dos lugares irá revelar traços da personalidade do narrador. A descrição da casa da irmã, por início, ocupa duas páginas do romance e é invadida pela sensação de não pertencimento, de não haver harmonia suficiente, de forma que a casa não deve pertencer àquele lugar, “não parece satisfeita com o terreno que lhe cabe”. “Eu sempre achei que aquela arquitetura premiada preferia habitar outro espaço” (BUARQUE, 1991, p. 15). De igual maneira, como veremos no decorrer do texto, se faz a identidade do narrador-personagem, ou seja, a partir do seu deslocamento no tempo-espço, ou ainda, a partir da sua incapacidade de pertencer, satisfatoriamente, a determinado tempo e espaço.

De modo similar, a descrição do sítio da família é amparada numa memória doce e juvenil, um tanto quanto melancólica e saudosa. Hesita quando vê a porteira aberta e, por um instante, não sabe como agir. Sente-se saído de todos os outros lugares, o que confessa desejar: “Sinto que, ao cruzar a cancela, não estarei entrando em algum lugar, mais saindo de todos os outros [...] é como se o vale cercasse o mundo e eu agora entrasse do lado de fora. Após a besta hesitação, percebo que é esse mesmo o meu desejo” (BUARQUE, 1991, p.24). Esse desejo, de retorno ao passado, à infância, permeia sua trajetória circular, de fuga.

O sentimentalismo alicerçado na memória caudalosa do regresso ao tempo passado é sempre trágico e impossível. Há, após as doces e miúdas memórias, o

vazio ou uma brusca passagem para o presente, com acontecimentos que fogem ao seu controle, como no desenrolar da passagem acima, quando passa pela porteira, saído de todos os outros lugares e, entrando na infância, queda numa pedra vendo o vale, desce pela estrada ouvindo o riacho e precisa sair correndo por causa dos cães.

Nas páginas em que fala da ex-mulher, aparece de forma ampla, e igualmente saudosa, a memória da casa. Constata que viveu “quatro anos e meio com essa mulher” (BUARQUE, 1991, p. 39), mas é da casa que sente saudades. “Um dia ela propôs a separação. Eu entendi e disse que ia continuar pensando nela a vida inteira. Já deixar a casa foi mais difícil. Eu não saberia como me lembrar da casa. Era dentro da casa que eu gostava da casa, sem pensar” (BUARQUE, 1991, p. 40). A relação com os ambientes desvela uma transferência da carga afetiva para a esfera inanimada, o que faz elevar o grau de estranheza do leitor em relação ao personagem-narrador, sujeito de poucas (e trágicas) relações sociais.

Reafirmamos, outrossim, que as relações sentimentais alimentadas com os ambientes se conjugam à ausência de afeto nas relações interpessoais, encaixando-se à atmosfera urbana, moderna, consumista, violenta, da sociedade do espetáculo. A cena do crime na rua, quando a caminho da casa da ex-mulher, é descrita em pequenas observações, que passam por detalhes à recepção dos fatos que capta seu olhar e daqueles que estão a sua volta, inclusive a TV. Simpatiza com a mãe do suspeito, mas a simpatia se vai quando o *cameraman* revela “não valeu” e ela volta a si, sem a plateia ávida por aquela cena bem forte, que ela repete, chorando e berrando.

Dado o ambiente urbano, a relação intimista e afetiva com os lugares, sobretudo por haver, nas lembranças desses lugares, a possibilidade de investir em outro tempo, é importante destacar a relação com o tempo presente, cuja atmosfera é de perseguição, produzida desde o início do romance. Tal conjuntura advém dos delírios, que se misturam às lembranças, ou delas sucedem, não sendo possível, sempre ou de imediato, discernir exatamente o que é lembrança, do que é sentido e do que é imaginação. Há episódios de delírio em várias partes do livro, o que faz ventilar, dentro do tom de introspecção, um clima de suspense no romance, que se acentua com o enquadramento marginalizado do narrador-personagem.

Aqui, lembramos do que tratamos no primeiro capítulo desta tese, sobre a capacidade de associação como mola propulsora da atividade da consciência. Como já dissemos, Humphrey afirma que “a atividade da consciência deve ter conteúdo”, e

que esse conteúdo é fornecido “pelo poder que tem uma coisa de sugerir outra, através de uma associação de qualidades [...]” (1976, p. 38). Assim, a narrativa de **Estorvo** congrega os fatores necessários para controlar essa associação: o primeiro deles é a memória, que serve de alicerce; o segundo são os sentidos, que guiam a memória; e o terceiro é a imaginação, que determina sua elasticidade.

A fuga, iniciada num delírio de perseguição, marcada pelo tempo condicional no texto, encontra destino, não no sítio da família, mas em sair de todos os lugares neste tempo, de retornar ao acalanto da ingenuidade da infância, donde vêm as memórias dos pais e da irmã, como do balanço das curvas no carro a caminho do sítio e o perfume da cabeça da irmã. Interessante notar, porém, que é por meio das mesmas lembranças, as quais vão se desdobrando, que tragicamente são marcadas a ordinariedade da vida adulta e as nuances de uma família que conjuga todos os traumas da sociedade da qual faz parte.

De início, a imagem de um homem a porta no narrador-personagem é a fagulha para o desenrolar de todos os demais episódios, transcorridos em alguns dias, nos quais nosso narrador se insere sem nenhum controle. Nesse primeiro episódio, o tempo condicional marca as inúmeras e hipotéticas ações do homem de cabelos no ombro, terno, que lhe bate à porta. Embora tais ações, as do visitante, sejam marcadas no tempo verbal pelo subjuntivo, as do nosso narrador personagem não o são, ou seja, a narrativa sugere a existência de muitas ações a partir da inexistência de outras, fruto do delírio.

O romance é seccionado em onze partes, mas cremos que tais capítulos não engendram separações em si e não possuem, salvo melhor juízo, função no texto, que segue em fluxo a despeito desse limiar. Não há traçado objetivo do perfil dos personagens principais, que aparecem a partir de seus detalhes. As características por vezes fluem pelo viés da memória, associadas umas às outras, no fluxo do texto, que mistura aquilo que o personagem-narrador vê com aquilo que ele sente e imagina em suas muitas incursões pelo subjuntivo.

Vimos que um dos traços mais característicos do fluxo de consciência é a fragmentariedade e a dificuldade de avaliar se (e quando) as referências e as informações que se apresentam no enredo o fazem a partir da memória, da imaginação ou da fantasiada personagem. Soma-se a essa incapacidade de discernimento, a imprecisão em relação à natureza real ou fictícia dos fatos narrados.

Desse modo, destacamos que as lembranças do amigo da juventude também carregam imbricações imaginativas. Em uma delas, está sentado à beira da piscina. Nesse episódio, a memória associa o gosto do álcool e o limão galego nas mãos às tardes da adolescência, que passava na companhia de seu único amigo. Surgem mãos nos cabelos que se assemelham às mãos da irmã, ressurgem a memória, modificada pela imagem da memória e o desenrolar da cena mistura os pés do homem morto que viu quando a caminho da sua antiga casa, o desejo de morte e a incapacidade de lidar com o fato de não se lembrar dos pés do seu amigo. Lembra-se do amigo em *flashes* e de modo circular, em algumas ocasiões. Lembra-se que era, “alguns anos mais velho”, que “bebia além da conta”, usava “estimulantes no pensamento”, “dizia poemas” e “que eu tinha futuro” (BUARQUE, 1991, p. 41).

Como pudemos esclarecer, cremos que a utilização do mecanismo narrativo que traz a consciência do seu narrador em fluxo contínuo para a narração é utilizada a partir de técnicas diversas, que ora acentuam, ora atenuam a proximidade com a vida psíquica, com o interior do nosso personagem-narrador. Parece-nos claro, pelo aludido até então, que tais passagens criam, no romance, forte perturbação, perda ou, mesmo, abolição das relações de causalidade que regem a lógica cotidiana.

A descrição desse amigo possui um tom ingênuo, típico de alguém que simplesmente não têm ciência da vida em sua dimensão mais trágica, tal como não entende as reações da ex-mulher, não se lembra daquilo que disse quando revelou uma gravidez. Uma ignorância quase infantil, não fosse a rápida e ambígua passagem para uma atmosfera erotizada, como a nutrida ao falar também da irmã:

Achei que ela entraria no closet para trocar de maiô, porque há uma hora em que ela troca de maiô. E eu me esconderia entre as roupas de inverno, e pelo espelho a veria a ponto de despir o maiô cor de vinho. E ela poderia rodopiar e me surpreender pelo mesmo ângulo, ou talvez apenas me pressentisse, e desejasse despir-se distraidamente para mim (BUARQUE, 1991, p.60).

Só posso olhar o corpo dela se debatendo, o lado esquerdo bem mais que o direito e, olhando aquilo, de repente me vem um forte desejo. Eu mesmo não entendo esse desejo, é contra mim, é um contra-senso, pois se ela agora me chamasse, e com a boca molhada dissesse “vem”, ou “sou tua”, ou “faz comigo o que te der prazer”, talvez eu não sentisse desejo algum. Mas ela chora da cabeça aos pés, os pés contorcidos para dentro e as mãos arrancando os cabelos, num espasmo que me deixa espantado, um espanto que aumenta o meu desejo. Eu não queria desejar uma mulher assim arrebatada, e se ela me vir neste estado, vai achar que é de propósito (BUARQUE, 1991, p.52-53).

A captação dos tipos sociais é suficientemente estereotipada, o que garante certo grau de humor durante a leitura; humor este advindo justamente da projeção do olhar de um personagem que não encontra par em tais tipos sociais, deslocando-se de quase todos, exceto daqueles inseridos em algum tipo de marginalidade, como o amigo que nem sempre estava lúcido.

Vêm chegando do jardim dois homens de uns cinquenta anos, bronzeados, bebendo vodca, ambos com sapatos brancos e jeito de sócios do late Clube. O mais alto traja um blazer azul-marinho com botões dourados, e usa gel nos cabelos grisalhos. O baixinho de axilas encharcadas usa uma cinta anatômica por baixo da roupa, deformando o abdômen que supõe disfarçar; é esse o marido da minha irmã, e aponta pra mim (BUARQUE, 1991, p. 56).

O estereótipo, obviamente, se estende ao próprio personagem principal, o “porra louca”, conforme o amigo grisalho com pinta de sócio do late Clube, ou ainda um “meio artista”, de acordo com o seu cunhado (BUARQUE, 1991, p. 57). Ainda sobre a imagem que nutre de si mesmo, quando segue ao encontro de sua ex-mulher no Shopping da Zona Sul e, tal qual na porta da casa da irmã, está deslocado. No Shopping não combina com pizza e com as pessoas que andam pelos corredores. Não combina e não comunga com a vida ordinária e mediana, de pizza no shopping, mas também não combina com a vida abastada dos grandes condomínios, com guaritas e entradas para cada tipo de pessoa. Não combina com o socialmente aceito, posto, regular. Não combina com a mala que carrega, com pegar um taxi para ir a algum lugar. Não combina com um objetivo. Combina e sente falta do amigo pouco sóbrio, combina e sente falta do sítio e da infância, da ausência das necessidades do agora. De morar numa casa a quem quer mais que a dona.

Ainda que com alguma consciência dessa descombinação perene, não sabe como agir para cessar esse efeito. Pede à ex-mulher as roupas antigas porque ele mesmo se vê com “pinta de marginal”, mas ainda assim, na casa da irmã, olham-lhe com desconfiança, pois é pedestre e o chofer não sabe qual porta lhe cabe, posto que não faz entrega e não tem cara de visita (BUARQUE, 1991, p. 15). Na loja que vende roupas importadas, medem-lhe os sapatos. Quando retorna à casa da irmã, não está na lista. Há na festa todo tipo de gente, mas ele não está na lista, pois não configura um tipo a quem a sociedade pode enquadrar. Não entrega nada, não é criadagem, mas também não é visita. É um estorvo.

Ocorrem diversos flertes com a marginalidade, de forma ampla e ambígua, como quando rouba as joias da irmã, “num gesto rápido como um reflexo. Um ato tão silencioso e obscuro que nem eu mesmo testemunho” (BUARQUE, 1991, p. 61); ou quando, em seguida, se junta aos garçons na retirada da festa, recebendo “gratificação do dono da casa”.

Além dos delírios advindos ou principiados em sonhos, há uma interessante passagem, um tanto quanto fantástica, na qual não há marcação temporal da hipótese. Trata-se de uma visão de um defunto, que estivera sentando ao seu lado quando retorna ao sítio pela segunda vez, em posse das joias da irmã. Após uma doce memória, nosso narrador-personagem se descobre ao lado de um homem que ele julga morto, com mãos de cera:

Juro que parecem de cera aquelas mãos, eu nunca havia visto mãos daquela cor, a não ser as mãos cruzadas do meu pai no caixão. Olho para o rosto dele, é feito da mesma cera, da mesma ausência de cor cinza-oliva, e tem uma expressão que é de quem não vai mais para lugar nenhum. Talvez eu devesse gritar, fugir, mandar parar o ônibus, mas ninguém ali se incomoda de ver um defunto sentado comigo. As pessoas que viajam em pé, de frente para o meu banco, estão achando normal.

[...]

Salto do ônibus, dou quatro passos na relva, viro-me de repente e vejo a cabeça do morto, ando na relva para lá e para cá, e para qualquer lado que eu vá o morto me olha de frente, mesmo sem virar o rosto, parecendo um locutor de telejornal, mudo. O ônibus parte devagar, e agora a cabeça do morto vai girando para trás, sempre olhando para mim, como se o seu pescoço fosse uma rosca.

Ainda que o trecho carregue certo grau de terror, sobretudo com o pescoço do homem morto girando feito rosca, há que se chamar atenção para os mesmos pontos que permeiam todo o texto, quais sejam: (i) a abrupta passagem de sensações boas, essas advindas das memórias da infância, para episódios de fuga, o que garante a leitura a manutenção do estranhamento; (ii) a ideia de não pertencimento, já que as pessoas que olham o homem morto não se incomodam, e ele se incomoda; (iii) uma relação dual com a própria imagem, refletida nos outros, que o encaminha, sempre, em direção a morte. O homem morto tem expressão de que não vai a lugar algum, e quando o vê, cinza-oliva, vê também a si próprio, vê seu pai morto no caixão, e uma grande crise existencial.

A morte, outra chave de leitura importante nesse e em outros romances de Chico Buarque, vai operar enquanto um caminho a que procuramos como um acalanto. Todo o entorno do nosso personagem é destruído, está em ruínas, em decadência e a sua presença colabora fortemente para esse cenário, cujo círculo se fecha justamente em sua morte. Sobre este final trágico com grande tom de suspense, o crítico Roberto Schwarz afirma se tratar de uma grande metáfora para o país. Com ele concordamos, quando nos explica que o nosso narrador-personagem fora “estripado” e ainda sim quer seguir, maculado e perdoado, em busca de “um canto”. Há, mesmo diante de impossíveis circunstâncias, o desejo de continuar (SCHWARZ, 1991, p. 181) e é justamente nesse afago de esperança que o narrador encontra a morte.

Reconheço o sujeito magro de camisa quadriculada no ponto do ônibus que desce a serra. Avistá-lo ali, não sei por que, enche-me de um sentimento semelhante a uma gratidão. Sigo correndo ao seu encontro, de braços abertos, mas ele me interpreta mal; encolhe os ombros e puxa uma faca de dentro da calça [...]. Recebo a lâmina inteira na carne, e quase peço ao sujeito para deixá-la onde está; adivinho que à saída ela me magoará bem mais que quando entrou. Ele empurra meu peito para desentranhá-la, e some na ribanceira que dá noutras bandas. (BUARQUE, 1991, p. 139-140).

Destacamos ainda a tragicidade do episódio, que repousa no fato de o homem responsável pela facada lhe prover sentimento de gratidão. A figura de camisa quadriculada, que lhe fere, entende mal sua felicidade. Diante do absurdo, encontra afetividade no reconhecimento do desconhecido, na acolhida unilateral do mundo contemporâneo e caótico.

As relações dessubjetivadas ou, ainda, com personagens dessubjetivados, e a incapacidade desse narrador-personagem em lidar com o tempo e o espaço que ocupa fazem com que os acontecimentos se dêem por forças desconhecidas, que podem ser fruto da fatalidade ou, ainda, da coincidência. O estrangeirismo resulta num profundo questionamento existencial na medida em que o itinerário do nosso narrador-personagem é marcado pela perda de rumo, pela completa ausência de determinação.

O tom violento da narrativa, em sua pureza, quase naturalidade, é também uma importante chave de leitura, que coaduna perfeitamente com a migração dos discursos totalizantes para os automatizados e imersos no absurdo, no caótico do

contemporâneo não positivista, pós-moderno, pós-colonizado, que se desloca do ordenamento social, político, jurídico e ético. Esse discurso advém exatamente de onde é capaz de potencializar o estranhamento, parte da proximidade com quem o profere, do elemento estorvante, inapropriado e intempestivo. Esse efeito não seria possível se o romance fosse engendrado por uma perspectiva tradicional de narrativa, com foco onírico, sumarizada.

Ainda que o personagem viva em constante movimento, é um elemento desconectado do sistema, indo e vindo sem perspectiva. A narrativa se dá com o personagem como uma espécie de fantoche, envolvido em jogos complexos de um destino que opera além de sua compreensão e controle e é nesse sentido, ou seja, no de não haver controle ou compreensão sobre os fatos de forma suficientemente objetiva ou alargada que a focalização da narrativa encontra no narrador-personagem, que aqui optamos por enquadrar em narrador-câmera, o mecanismo capaz de fazer emergir a atmosfera onírica, trágica, embaraçada e violenta do romance.

Dito isso, é necessário perceber que o fio da história, sempre no tempo presente, se faz por meio de pequenos episódios, que aos poucos se unem e se misturam e, nesse sentido, dado a grau de associação das memórias e sua imbricação com os delírios e as atitudes do nosso narrador, pareceu-nos haver, no foco narrativo, predominância do fluxo de consciência.

Por óbvio, trata-se de um narrador-protagonista (FRIEDMAN, 2002, p. 176-7), central na história, haja vista o ângulo fixo de visão. Esse narrador se encontra inteiramente limitado a seus próprios sentimentos, pensamentos e percepções, desconhecendo dos estados mentais alheios, os quais emergem pelo viés da impressão, alicerçados na observação e na memória. O grau de hipótese sobre os pensamentos alheios empurra o limiar do foco narrativo para a expressão dos estados mentais próprios do narrador, desarticulados e sem lógica, manifestos por meio do inconsciente. Aliado a esse aspecto, está a linguagem despreziosa que descortina, a despeito de parecer tangenciar o imediato e ordinário, situações mais sutis e complexas da existência humana.

Em **Estorvo**, há intensa atividade da consciência. Essa atividade, ou seja, o pensamento do narrador-personagem é o que impulsiona suas ações, centradas nele mesmo. Como já explicamos, em **Estorvo**, os três elementos necessários ao fluxo de consciência aparecem de forma contundente, ainda que em ordenação distinta. Na passagem inaugural da narrativa, por exemplo, nosso narrador-personagem é trazido

à porta da frente de seu apartamento pelo som da companhia (que tocara no sonho e com ele já acordado). Busca em sua memória reconhecer o rosto que aponta no olho mágico e, ao imaginar quem seria o homem do outro lado, cria hipóteses para uma fuga, que se desenrola de forma a não se identificar o que era fruto do pensamento e o que era da ação em uma mistura de memória, sentidos e imaginação.

Entretanto, o termo fluxo de consciência deve ser utilizado, consoante Humphrey (1976), para definir a narrativa ficcional que tem como ferramenta discursiva central a psique humana. No caso de **Estorvo**, entendemos que a utilização da técnica de fluxo de consciência vai operar, enquanto especificação de foco narrativo, em paralelo às modificações das noções de tempo e de espaço, sobretudo no caráter do enquadramento focal, engendrando o mecanismo necessário à consecução de uma estética discursiva circulante, por meio da qual são tensionadas questões relativas à identidade, ao pertencimento e à memória.

Nesse ponto, creio ser de extrema importância apontar para a existência de marcadores precisos e razoavelmente identificáveis de uma linguagem cinematográfica – léxico, a descrição de técnicas próprias do cinema, comparações explícitas, enquadramentos, além de uma “impressão” geral de imagens cinematográficas, o que ocorrerá também em outros romances de Chico Buarque. Entretanto, para além dos marcadores descritos, há que se trabalhar a diferenciação básica que faz com que tendemos a enquadrar nosso narrador-protagonista como um narrador-câmera, qual seja: a diferença, apontada por Friedman (2002), entre contar e mostrar.

Em seus estudos, antes de sistematizar os pontos de vista da ficção⁴², faz uma distinção básica e interessante, relacionada aos modos de apresentação da história no texto. Revela Friedman que haveria dois modos de se apresentar a história: o sumário narrativo (contar) e a cena imediata (mostrar) – e que tais modos de apresentação, “um de segunda mão e indireto, outro imediato e direto, raramente ocorrem em suas formas puras” (FRIEDMAN, 2002, p. 173). Em resumo, o sumário narrativo guarda maior relação com as narrativas clássicas, nas quais há um direcionamento do mediador do texto para o entorno, que confere determinado tom ao texto, que segue como uma apresentação ou relato generalizado. A cena, por sua

⁴² Tratamos cada tipo sistematizado por Norman Friedman (2002) no primeiro capítulo dessa pesquisa. Na oportunidade, analisamos também outras sistematizações sobre o foco narrativo.

vez, emerge a partir de detalhes específicos, contínuos e sucessivos, de tempo, espaço, ação. Resume Friedman:

E, ademais, já que nossa principal distinção é entre “contar” e “mostrar”, a sequência de nossas respostas deveria proceder gradualmente de um extremo a outro: da afirmação à inferência, da exposição à apresentação, da narrativa ao drama, do explícito ao implícito, da ideia à imagem (FRIEDMAN, 2002, p. 172).

Dando continuidade ao seu raciocínio, Friedman (2002), em sua exemplificação acerca dos tipos de mediadores da narrativa, traz “a câmera” como derradeiro exemplo de exclusão da autoria, numa narrativa em que o objetivo seria transmitir, sem seleção ou organização aparente, um pedaço da vida. Contudo, o próprio Friedman atenta para o fato de a extinção final do autor significar a extinção da própria arte.

No caso de **Estorvo**, o protagonismo é aspecto central do romance, sendo esse (seu narrador protagonista) o elemento estorvante da narrativa. É nesse sentido que reforçamos o enquadramento em um tipo ulterior, advindo da associação daqueles mencionados no decorrer desse trabalho, e que operam no sentido de dar vida a um ambiente circulante, cuja predominância é das cenas, com fluxo praticamente ininterrupto de ações e estados mentais advindos de uma única consciência mediadora no texto, o seu narrador-personagem.

Sendo o narrador também o personagem central do romance, há de se perceber que o discurso precisa emergir por meio do seu pensamento-ação. Por outro prisma, o tom cinematográfico garante uma fotografia, se é que é possível assim pensar, compatível com a atmosfera pretendida, qual seja, a atmosfera do impedimento, que não seria facilmente atingida por meio do discurso ciente, ainda que intimista e psicológico. Contar um episódio onírico com determinada distância, ainda que de si, traz menor sensação de delírio que estar inserido, no momento presente, em um episódio cujo limiar entre acontecimento, discurso e imaginação é nulo. Nesse sentido, a ideia da câmera como aparato narrativo faz emergir uma dimensão de comunhão com o estranho.

A ambiguidade que resulta desse jogo entre real e onírico, entre memória e imaginação, contribui para a força do romance. Na medida em que o livro preserva a ambiguidade, a construção do ponto de vista se consolida como um de seus elementos fundamentais. Cabe perceber, assim, o que significa contar uma história a

partir da perspectiva de um sujeito perdido, descentrado e circulante – ainda que, dadas as proporções assumidas pelo enredo e certo tom humorístico, o personagem às vezes pareça ter lucidez suficiente para colocar em dúvida esse diagnóstico, qual seja: de ser, ele mesmo, o elemento estorvante do texto.

É por esse prisma que o ritmo das frases e a sobreposição de imagens, o léxico e os enquadramentos rápidos e trêmulos fazem com que não seja possível ter a dimensão do que se conta em nossa leitura, já que também nos perdemos durante a leitura. A estrutura narrativa é peça central para o excesso de tudo, que desemboca numa existência vaga, esvaziada dos sentidos que lhes são automaticamente conferidos no mundo moderno. Cremos, portanto, que a loucura e a perda da consciência não são somente do narrador-protagonista. O efeito focal, com enquadramentos, léxico e sensação de campo de visão operam maximizando o fluxo de consciência, que atua por meio da memória, dos sentidos e das suposições do narrador para compor o universo caótico do romance. Esse resultado não seria possível se esses não fossem os operadores de leitura do romance.

Antes de findar essa primeira análise, cremos ser prudente mencionar, dada inclusive a caracterização do narrador-câmera e o aspecto do estrangeirismo, a adaptação cinematográfica de **Estorvo**, dirigida por um parceiro de Chico Buarque em peças teatrais e filmes, o diretor Ruy Guerra⁴³.

Não nos interessa nessa pesquisa, dado o seu recorte, aprofundar questões que se relacionam à esfera cinematográfica em si, ainda que nos pareçam profícuos os estudos concernentes à imbricação da Literatura e outras manifestações artístico-culturais, como a música e o cinema. Ainda que não seja foco da presente análise, trataremos da adaptação cinematográfica para esse e outros romances do Chico Buarque porque cremos ser esse um polo importante para se pensar os novos espaços de produção e crítica literária contemporânea e para se pensar em que medida os elementos cinematográficos anteriormente descritos como operadores de leitura, presentes no romance, se oferecem ou auxiliaram na quase imediata adaptação para o cinema.

Dito isso, cabe aqui fazer um pequeno parêntese a respeito do conceito de tradução intersemiótica, tratado por Roman Jakobson (1971, p.69), o qual, ao

⁴³ Ruy Guerra é cineasta, dramaturgo e poeta e, embora nascido em Moçambique – então território português (1931), é considerado um dos nomes mais importantes na história do cinema brasileiro. É parceiro de Chico Buarque em muitas obras, como “Calabar” e “Ópera do malandro”.

diferenciar os variados tipos de tradução, explica que a tradução intersemiótica consiste na interpretação de signos verbais por meio de sistemas de signos não verbais. Nesse sentido, embora tenhamos nomeado a obra cinematográfica de adaptação, cremos na sua utilização não como sobreposição do signo verbal ao audiovisual, no sentido existir hierarquização, justamente por perceber que essa interpretação não abarca as complexidades críticas e criativas advindas da obra cinematográfica. Assim, ainda que mencionemos a obra como adaptação, a entendemos, sem a necessidade de debruçarmos-nos em estudos ulteriores – porque não cremos se esse o nosso foco –, como transcrição, que expande as possibilidades de leitura estética.

O filme foi lançado em 2000. Ruy Guerra, em entrevista à **Folha de São Paulo**, quando do lançamento do filme e indicação do prêmio de melhor filme no Festival de Cinema de Cannes, França, explicou que, embora o roteiro, de sua autoria, estivesse pronto há anos, faltava verba para a produção.

Dentre os mecanismos encontrados para criar a quebra de consciência e o ambiente caótico, destacamos a utilização de cidades diferentes (Rio e Havana) para a construção de uma única geografia urbana, os níveis conflitantes de narração e a questão idiomática (ainda uma das maiores formas de identificação), que mistura português e espanhol. Apesar do excesso de caricatura de alguns personagens, que já soavam deveras estranhos no livro (como o caseiro), o fato do filme ter como cenário o Rio e Havana, sem que haja menção a um ou a outro, configura o principal aspecto de transcrição. Esse único cenário urbano, advindo de dois cenários, somado ao idioma confuso, reforça o aspecto do estrangeirismo, do não pertencimento. O embaraço linguístico propiciado pela mistura, ou pela utilização sem crivo, de um ou outro idioma, casa-se perfeitamente ao embaralhamento dos níveis narrativos, com as imagens da câmera, a narração em *off*, os intertítulos com fundo preto, e a voz do personagem principal quando na ação, do tempo presente ou passado.

Resta configurado, no livro e no filme, um narrador-protagonista, cambiante, como olhar desfocado, cujas ações se desenrolam no pensamento, em fluxo, que conjuga memória, sentidos e imaginação. A narrativa que se promulga por meio do ato narrativo engendrado pelo narrador que possui essas condições é igualmente cambiante, desfocada, circulante e trêmula. Elementos pictóricos, lexicais e enquadramentos cinematográficos compõem esse bojo de apresentação ao leitor de

um tempo parado em sua fissura, onde não há um caminho, só o vazio do não propósito.

É por esse narrador que romance **Estorvo** se faz como representação da realidade brasileira não por uma datação da atualidade, do agora, mas sim, e sobretudo, pela ruptura, pela inadequação e estranheza gerada quando o seu protagonista não coincide com o tempo presente. É justamente ao trazer as zonas marginais e obscuras do presente, como nos mostrou Agamben (2009), que esse narrador-personagem faz submergir a luz necessária para que possamos realmente enxergar o tempo presente, sem a ele se aderir.

Em seu ensaio **O que é contemporâneo**, Agamben (2009), utilizando da metáfora da noite e do firmamento, nos explica que o contemporâneo seria aquele que recebe em pleno rosto “o facho das trevas que provém do seu tempo” (2008, p. 64). Assim, o contemporâneo, mantém fixo o olhar no escuro de sua época, enxergando em seu limiar uma luz, que “dirigida a nós, distancia-se infinitamente de nós” (2008, p. 65). Essa escuridão se configura exatamente como a luz que não pode nos alcançar.

Agamben (2009) nos fala de astrofísica para ilustrar essa imagem e explica que a escuridão que vemos é uma luz que, incansavelmente, caminha em nossa direção, sem nos alcançar justamente porque provém de galáxias que se distanciam de nós a uma velocidade superior à da luz. O presente nunca pode nos alcançar porque é essa luz. É a fissura que a moda muito bem representa, do que ainda não é, mas não pode ser mais (AGAMBEN, 2009, p. 66).

A linguagem anti-discursiva de **Estorvo**, descontinuada, fragmentada, se opõe ao fechamento narrativo e ao acabamento da história. Seu protagonista é inferior, não é herói, não se posiciona enquanto herói e essa sua posição acaba por conduzir a uma leitura em que o malogro reina. A narrativa é absurda, mostra a decadência, o fracasso, faz-nos, enquanto leitores e polos discursivos, que nos sintamos igualados e imersos nessa figura dramática e estorvante, faz com que possamos receber o facho de escuridão no rosto, que alcança os contemporâneos.

3.2 BENJAMIM ZAMBRAIA

Benjamim assina a conta e levanta-se para sair. Senta-se de novo, pois não tem rumo definido para esta tarde, levanta-se pensando

em telefonar pela última vez para escritório de G. Gâmbolo e certificar-se de que ele não vem (“então não precisa mais vir”, “ele tem meu telefone”, “compreendo perfeitamente”, “quero que ele morra”).

Benjamim é o único romance recente⁴⁴ de Chico Buarque em que o narrador não é o personagem central da história e por essa razão, quando dos primeiros filtros para consecução dessa pesquisa, ele foi excluído do *corpus* analítico. Entretanto, durante o processo de qualificação da pesquisa e no decorrer das (re)leituras desse e dos demais romances, como vimos até aqui e veremos a diante, esse filtro não bastou para retrai-lo das análises, haja vista a existência de outros fatores que o aproximam dos demais romances, formando o fio condutor do que queremos nomear de configuração do narrador contemporâneo, na obra de Chico Buarque.

Tais fatores, de aproximação, relacionam-se (i) à existência de mecanismos discursivos causadores de oscilação da distância/proximidade estética entre narrador e narrado; (ii) à presença reguladora de mecanismos discursivos e temáticos cinematográficos; (iii) no arcabouço do duplo.

Em nosso primeiro capítulo, fizemos um levantamento das principais teorias utilizadas pela crítica literária sobre o narrador a partir de seu ponto de vista, ou foco narrativo. Em nosso inventário, alguns autores são mencionados por haver, em suas teorias, uma sistematização facilitadora de análise. Esse é o caso de Friedman (2002) e Genette (1995), cujas análises importam, não propriamente para o seu enquadramento em tipos, mas por possibilitarem um dimensionamento da utilização de determinados mecanismos discursivos na contemporaneidade. Tais mecanismos revelam, cremos, um movimento de descentralização e fragmentação de narradores contemporâneos, ou seja, de lugares da enunciação não objetivos, não hegemônicos, e não dominantes.

Nesse sentido, nossas análises partem dessa teoria sobre o foco narrativo em **Benjamim**. Um diagnóstico superficial traria o narrador onisciente neutro (FRIEDMAN, 2002) ou a narrativa não focalizada (GENETTE, 1995), ou seja, aquele que está em todos os ambientes, que participa dos pensamentos e impressões dos

⁴⁴ Conforme pudemos esclarecer na introdução e no decorrer deste trabalho, a novela pecuária **Fazenda Modelo** (1974) e o livro infantil **Chapeuzinho amarelo** (1980), além de outras incursões na prosa de pequeno fôleo, foram consideradas pertencentes a outra fase estética do autor, haja vista também a conjuntura das manifestações artístico-literárias típicas ao período ditatorial brasileiro.

personagens, porém, indiretamente, não havendo um “eu” ou “nós” que tome para si a mediação no texto, que contextualize as ações a partir de si. Esse narrador, além de onisciente, se expressa em terceira pessoa. Há um grande embaralhamento dos tempos e modos verbais e esse embaralhamento faz com que, em alguns momentos, questionemos sua posição.

Também recorrente em **Estorvo**, porém, utilizada de maneira a se obter outro resultado, as mudanças de tempo e modo verbal aconteciam, como vimos, de forma brusca e como gatilho para as incursões no delírio. Em **Benjamim**, elas se colocam de maneira sutil e gradativa, embaralhando a transição de passado/presente, fazendo emergir o passado (recente e longínquo, alternadamente) em tempo real, como no *flashback* cinematográfico.

Além da alternância passado recente/passado longínquo, há um embaralhamento dos lugares de enunciação, sem o intermédio típico à terceira pessoa das narrativas com onisciência, nos fazendo questionar o posicionamento desse narrador, como no trecho a seguir:

O filtro é branco (Dam), e talvez a mulher tenha filado uma tragada no início do almoço. Se bem que ela não use batom, mas o batom pode ter se desgastado no copo de vinho, no guardanapo, nos cigarros do marido e no bate-boca. E o bate-boca deve ter começado mesmo por causa de um cigarro que ela lhe roubou dos dedos sem pensar, pois o cigarro que é uma necessidade dele, ela fumaria por capricho, para enroscar a fumaça. Agora ela ergue a cabeça e começa a murmurar, e a tênue animação da sua boca transforma todo um rosto que, até então, a Benjamim parecia invulnerável. [...] Vencendo a débil resistência dela, o marido puxa-lhe a carteira da mão e olha no verso a foto três por quatro que ela não queira que ele viesse, porque deve ser antiga e ela deve estar com cara de doida, os olhos arregalados. Ele sacoleja os ombros. Com certeza achando graça na assinatura infantil, e Benjamim compreende que não são marido e mulher, podem até estar saindo juntos pela primeira vez. (BUARQUE, 1995, p. 13-14).

Em nenhum momento do texto esse narrador faz uso de locuções para promover a quebra entre o observado e o imaginado por Benjamim, o que ocorre tradicionalmente nas narrativas cujo polo mediador é onisciente ou de focalização zero. Que o filtro seja branco é, sem dúvidas ulteriores, fato observado, que talvez a mulher tenha filado uma tragada é uma suposição de Benjamim. A utilização da locução “se bem que” garante participação do narrador na experiência do narrado. A distância estética desse polo (o narrador) é oscilante, por vezes objetiva e de fora, por vezes a partir (ou de dentro) dos pensamentos de Benjamim, a ponto, após as

observações, conjecturar, sem o intermédio do polo narrativo, que se trataria do primeiro encontro do casal.

As suposições vão se acumulando a partir dos fatos observados, em fluxo quase contínuo, que possibilita não só uma participação na experiência, mas que ela ocorra de forma imediata e gradativa. Ao mesmo tempo, não há episódios de críticas do narrador aos fatos, e o tom das impressões parece emergir dos pensamentos dos personagens, o que faz com que tenhamos que descartar também a hipótese de se tratar de um narrador intruso (FRIEDMAN, 2002), ou de focalização externa (GENETTE, 1995).

É interessante notar que há um intermédio do narrador quando se trata da fala dos personagens, marcadas por aspas. Nesse sentido, não havendo o uso de marcadores que possam atestar se tratar de conjecturas dos próprios personagens, as suposições servem para formar, no momento imediato, a cena. De modo em que haja um encurtamento da distância do narrado com o fato ocorrido.

Nesse ponto, poderíamos conjecturar que se trate de um narrador onisciente seletivo, que se utiliza de um único canal, limitado aos sentimentos de seu personagem principal. Não é esse o caso, haja vista a incursão no subjetivo de outros personagens, como a seguir:

Ariela pensa que ele entraria em pânico se a ouvisse aproximar-se além do normal, se visse o pano de suas bermudas franzindo-se contra o tampo de mármore, se a visse debruçar-se na mesa com a blusa de alças folgadas. Para o doutor Cantagalo seria chocante ver uma funcionária com cinco anos de casa a desafiá-lo em sua mesa de trabalho. Não lhe pareceria razoável que Ariela Masé assentasse a bolsa sobre os seus anúncios e de repente lhe atirasse na cara uma carta de demissão, como as tantas que ela esboçou esses anos todos, e que viraram bolotas foram para o lixo. [...] Amanhã a recepcionista deverá dizer que viu Ariela sair às quinze e trinta, depois de obter dispensa do chefe, trajando sandálias, bermudas cáqui e blusa de malha amarela, com um relógio de ouro no pulso direito e uma gorda bolsa de lona a tiracolo. Ariela faz uma pausa na recepção e sorri de pensar que, a partir do momento em que transpuser a porta do escritório, seus passos serão uma incógnita, talvez ocorra à polícia fuçar a lixeira do prédio, e o telegrama remetido a Ariela Masé de um vilarejo do interior seria uma pista quente Mas ela não aparecerá no vilarejo, dentro da casa de chão batido onde era esperada, poderá ser vista uma anciã cor de azeitona, delirando num colchonete, assistida por vizinhos e parentes com cara de índios. (BUARQUE, 1995, p. 118-119).

Quando o narrador traz para o texto o relato de ações que ocorreram na mente da personagem sem intermédio (ou com uma única intervenção, o vocábulo *pensa*, logo no início do trecho), há uma participação na experiência do personagem e o narrador em terceira pessoa, polo responsável por esse intermédio, se retrai, criando um paradoxo na utilização desse foco narrativo, que tradicionalmente fez par com um distanciamento da experiência, e com o pretérito, perfeito ou imperfeito.

Creemos configurar aspecto central, para a escolha do narrador onisciente em terceira pessoa os seguintes fatos: (i) Benjamim Zambraia é fuzilado e esse acontecimento abre e fecha o livro, que ocorre no hiato; (ii) narra-se, com proximidade ao personagem principal e no tempo presente, os acontecimentos recentes da vida de Benjamim antes do fuzilamento, embora sejam pretéritos em relação ao tempo da narrativa; (iii) a partir desses acontecimentos recentes, narrados no presente, são descortinados o passado de Benjamim, seus traumas e seus desejos, às vezes com tom hipotético; (iv) há uma série de personagens coadjuvantes que tem suas vidas focalizadas alternadamente, de modo que tudo se una no final, que por sua vez, se remete ao início do romance.

Ainda na tipologia de Friedman (2002), cabe destacar a onisciência seletiva múltipla, na qual não haveria propriamente um narrador e a história seria contada, nesse sentido, pela mente dos personagens, ou seja, a partir das impressões que os fatos e as pessoas deixam aos personagens. (FRIEDMAN, 2002, p. 177). Essa tipologia é a que nos parece mais condizente com o romance.

Como resultado, a tendência é quase inteiramente a direção de cena, tanto dentro da mente quanto externamente, no discurso e na ação; e a sumarização da narrativa, se aparece de alguma forma, é fornecida de modo discreto pelo autor, por meio da direção da cena, ou emerge através dos pensamentos e palavras dos próprios personagens (FRIEDMAN, 2002, p. 177).

Retomamos, então, a distinção básica de Friedman (2002), entre contar e mostrar, ou seja, entre sumário narrativo e cena imediata. Segundo o crítico, em suas análises, a cena imediata era o recurso mais utilizado na prosa recente e esse diagnóstico nos parece válido para entender as mudanças na utilização de instrumentos narrativos nas obras contemporâneas, ainda que elas se utilizem de ferramentas tradicionais, como o narrador onisciente e em terceira pessoa.

Na obra em análise, poderíamos questionar de que forma esse modo de apresentação difere da onisciência tradicional, na qual o narrador é um intermédio para a mente dos personagens, contando-nos o que se passa lá. A diferença crucial é que, na onisciência seletiva múltipla, são transmitidos os pensamentos, percepções e sentimentos à medida que eles ocorrem, de modo consecutivo, e em detalhe, passando-se através da mente dos seus personagens (cena). Na narrativa de onisciência tradicional, entretanto, há a sumarização e explicação após o acontecimento. É nesse sentido que retomamos a importância dos acontecimentos, ainda que pretéritos, serem narrados com a proximidade do presente, reforçando o aspecto de cena do romance.

Na tipologia de Genette (1995), aproxima-se mais da focalização interna, porém, variável, já que passa de uma personagem para outra, entretanto, é preciso destacar uma importante diferenciação realizada por Genette, ao separar “quem vê” de “quem fala”, ou seja, ao separar a focalização da voz. A focalização, tal como definida pelo teórico francês, fornece condições para analisar a complexidade da narrativa contemporânea e investigar os motivos da seleção por um determinado modo de contar, sobretudo quando pensamos nas questões “quem vê?” e “quem fala?”. Questionamos se há e em que medida é importante perceber se existe uma relação entre a personagem cujo ponto de vista orienta a perspectiva e aquela que narra a história.

No que tange a pessoa (gramatical) do narrador, Genette pondera sua distinção por meio da sua presença ou ausência dentro da narrativa, conceituação importante para o nosso estudo. Em sua teoria, a utilização da referência por meio do que comumente entendemos como “narrativa em primeira pessoa” e “narrativa em terceira pessoa” não desvela atitudes narrativas. Configuram atitudes narrativas, no entanto, o contar uma história por uma das “personagens” ou por um narrador estranho a essa história. Ou seja, a pessoa que narra se revela em função de sua participação ou posição na diegese.

Assim, há o narrador presente na diegese que ele conta (homodiegético) e aquele que está ausente ou conta de um nível superior uma história em que ele não aparece (heterodiegético). O narrador heterodiegético pode revelar-se em terceira ou em primeira pessoa, predominando, porém, a terceira pessoa. O narrador homodiegético (que particularmente nos interessa) pode aparecer narrando sua experiência pessoal, na posição de personagem principal dessa história (narrador

autodiegético), ou numa posição secundária, enquanto observador ou na posição de testemunha (alterdiegético).

Genette (1995, p. 94), em suas análises, também fala sobre o par opositor cena/sumário e adverte que primeira seria uma tentativa de imitação da duração da história no discurso e que a segunda, por sua vez, seria responsável por ligar episódios, resumir acontecimentos subalternos, num distanciamento por parte do narrador. Nesse sentido, a cena, para Genette, traz consigo um conteúdo dramático e implica no desaparecimento do narrador, parcial ou completamente (1995, p. 109).

Tendo em vista que não exista pureza na utilização dessas ferramentas discursivas, é preciso tomar nota que embora a capacidade do narrador em conjugar da experiência dos personagens aponte, por vezes para uma subjetividade narrativa, há também episódios em que o narrador permanece centrado em sua objetividade, alheio à perspectiva hipotética da mente dos personagens, criando um movimento que ora encurta ora alarga a distância de Benjamim e dos demais personagens, com no episódio a seguir, em que se porta, ao falar de Ariela, com o predomínio da sumarização:

Oblíquo, o sobrado verde-musgo comparece no final da rua repleta de construções modernas. Ariela tira os sapatos ensopados e corre, não tanto para diminuir o atraso, mas para estar ofegante quando pedir desculpas ao casal de clientes que o doutor Cantagalo recomendou. Já pode vê-los encolhidos sob a marquise à entrada do sobrado e **supõe** que nem ali encontrem um abrigo enxuto, pois o doutor Cantagalo a preveniu que aquela é uma casa abandonada, degenerada pelas intempéries, cheia de infiltrações (BUARQUE, 1995, p. 49).

Ainda no plano da mediação narrativa, cabe aqui um ponto importante a ser discutido, que guarda grande relação com o romance anterior, **Estorvo**, qual seja: a utilização de um léxico e de enquadramentos cinematográficos, que se conjuga adequadamente com a focalização interna variável (GENETTE, 1995), com a onisciência múltipla seletiva (FRIEDMAN, 2002), por meio da qual o leitor é conduzido por olhares diversos e alternados. Desse modo, cremos tratar-se de mais uma narrativa visual (ou seja, tal qual **Estorvo**), porém, cujo narrador atua como um cinegrafista (em **Estorvo**, o narrador é também o cinegrafista e sua câmera é fixa).

O narrador de Benjamim aproxima-se e afasta-se rapidamente, narrando (ou filmando) tantos ângulos quanto possíveis, por vezes subjetivamente, ou seja, como

se posicionasse a câmera no protagonista ou em outros personagens, encurtando a distância entre o narrado e a narração. Assim, o enredo é trazido ao leitor em *flashes*, em *closes*: surge um rosto a partir de uma fotografia, que se desfaz em outro rosto. Surge uma cena a partir de outra, do passado. Os enquadramentos sobrepostos se acentuam nesse romance em relação a **Estorvo**. A zona híbrida entre cinema e Literatura é, sem dúvida, um elemento chave de leitura do romance.

Benjamim fecha os olhos, cobre o rosto com a camisa, porém continua a vê-los. Como que através de um olho que girasse no teto, vê doze homens à sua roda, e vê a si próprio em corrupio. “Fogo”, grita um, e a fuzilaria produz um único estrondo. Mas para Benjamim Zimbraia **soa** como um rufo, e ele seria capaz de dizer em que ordem haviam disparado as doze armas ali defronte. Cego, identificaria cada fuzil e diria de que cano partiria cada um dos projéteis que agora o atingem no peito, e na cara. Tudo se extinguiria com a velocidade de uma bala entre a epiderme e o primeiro alvo legal (aorta, coração, traquéia, bulbo), e naquele instante Benjamim **assistiu ao que já esperava** (BUARQUE, 1995, p. 165, grifos nossos).

O início e o fim do romance funcionam espelhados a partir da seguinte frase: “assistiu ao que já esperava” (BUARQUE, 1995, pp. 9/165). Os trechos que antecedem essa frase no início e no final do romance possuem apenas uma distinção, a conjugação de soar. No final do livro, o estrondo soa, no presente do indicativo, denotando que a cena ocorre no presente, reafirmando a ideia de *flashback* que compõe o romance. No início, como transcrevemos a seguir, soar aparece no pretérito perfeito, denotando que tudo aquilo que se passará no livro dali em diante é parte de um passado recente, polvilhado pelas lembranças de outros passados. Destacamos ainda o futuro do pretérito (identificaria, partiria, extinguiria, assistiria), que embora possa parecer denotar uma hipótese, possui o sentido de um futuro focado no passado⁴⁵.

Mas para Benjamim Zimbraia **soou** como um rufo, e ele seria capaz de dizer em que ordem haviam disparado as doze armas ali defronte, Cego, identificaria cada fuzil e diria de que cano partiria cada um dos projéteis que agora o atingem no peito, e na cara. Tudo se extinguiria

⁴⁵ O futuro do pretérito se configura como um caso deveras específico no âmbito dos verbos de Língua Portuguesa. Tal fato se deve à possibilidade de, dada sua forma verbal (terminada em -ia), poder difundir a ideia de tempo futuro, sempre com foco no passado e, também, a depender do contexto, veicular a ideia de hipótese. Porém, o seu modo, indicativo, irá referendar o sentido **futuro focado no passado**. O uso mais comum, no Brasil, para o tempo verbal em questão, centra-se em sua indicatividade, e não em sua condicionalidade, como é o caso do uso para o português de Portugal.

com a velocidade de uma bala entre a epiderme e o primeiro alvo legal (aorta, coração, traquéia, bulbo), e naquele instante Benjamin **assistiu ao que já esperava**: sua existência projetou-se do início ao fim, tal qual um filme, na venda dos olhos. Mais rápido que uma bala, o filme poderia projetar-se uma outra vez por dentro das pálpebras, em marcha a ré, quando a sucessão dos fatos talvez resultasse mais aceitável. (BUARQUE, 1995, p. 5, grifos nossos).

Além disso, ainda no que tange à imbricação de Literatura e Cinema, destacamos a atualização bipartida entre passado e presente num único contínuo, a visão de Benjamin. O ritmo das frases, a pontuação e a léxico apontam para um foco tenso, como em uma câmara de cinema, cuja perspectiva se move com circunscrições de ansiedade, imerso numa emotividade que ultrapassa funções descritivas e informativas. O corte em “assistiu ao que já esperava” indica uma emotividade trágica e estabelece esse contínuo do tempo no romance.

Não obstante à utilização da terceira pessoa, a atitude narrativa não está centrada em um princípio de objetividade, como os narradores tradicionais, o qual permaneceria, fosse o caso, alheio à perspectiva de sofrimento de Benjamin, restando não adequado para se alcançar, criticamente, o vazio do homem contemporâneo.

Além do melindre cinematográfico configurar ferramenta discursiva, ou seja, além da focalização cinematográfica, com efeito câmara, no plano temático sua utilização também é aspecto central. Ainda no princípio do livro, com a informação de que Benjamin havia adquirido uma câmara invisível na adolescência, por entender que seus colegas mais astutos já possuíam as suas.

Se uma câmara focalizasse Benjamin na hora do almoço, capitaria um homem longilíneo, um pouco curvado, com vestígios de atletismo [...] Benjamin passou a usar topete e, nas pendengas em que antes se descabelava, certo de estar com razão, mantinha agora um sorriso vago e deixava o adversário a gesticular de costas para a câmara [...] quando ele quase estragou a cena ao olhar para a lente. Fez-se filmar durante toda a juventude, e só com o advento do primeiro cabelo branco decidiu abolir a ridícula coisa. Era tarde: a câmara criara autonomia, deu de encarapitar-se em qualquer parte para flagrar episódios medíocres, e Benjamin já teve ganas de erguer a camisa e cobrir o rosto no meio da rua, ou de investir contra o cinegrafista, à maneira dos bandidos e dos artistas principais. Hoje ele é um homem amadurecido e usa a indiferença como tática para desencorajar as filmagens (BUARQUE, 1995, p. 10-11).

Adentrando nos aspectos temáticos, indicamos que Benjamim é ex-modelo fotográfico, alguém que viveu da exploração de sua aparência e precisa aparentar, ou necessitou por grande parte da vida, a aparência daqueles que vivem da aparência.

Com isso ganhou prestígio e beijou na boca muitas garotas, cujos ombros, orelhas e rabos-de-cavalo foram imortalizados em suas películas. O acervo de Benjamim também guarda dublagens de cantor de jazz, saltos de trampolim, proezas no futebol, brigas de rua em que sangrou ou se saiu bem e a sua estreia no sexo com uma senhora de idade (trinta anos, trinta e um, trinta e três), quando ele quase estragou a cena ao olhar para a lente. (BUARQUE, 1991, p. 07).

Interessante notar, também, que a questão da espetacularização ganha notoriedade, apontando, ainda na década de 1990, para o que seria corriqueiro e natural nos dias de hoje, a publicização da aparência. Não bastava a Benjamim ser bonito e beijar muitas garotas, não lhe bastava os saltos de trampolim, era preciso, mais que ser feliz, bonito e atlético, parecer bonito, feliz, atlético. Olhar para a lente seria se mostrar a si em sua fragilidade e estragar a perfeição que só se garante na película.

No tempo presente da narrativa, é um homem de 55 anos que vive de trabalhos esporádicos, para o rádio e para a televisão, os quais são geralmente intermediados por G. Gâmbolo, dono de uma agência e amigo de outrora. Este é o primeiro ponto de interpretação da vida de Benjamim Zambraia, o qual, assim como o personagem anônimo de **Estorvo**, circula no tempo presente sem fazer parte dele. Benjamim Zambraia envelheceu e, tendo vivido de sua imagem, não sabe como viver, justamente porque a imagem do agora não sustenta o que é preciso aparentar para se viver da imagem, ou seja, a juventude. Benjamim, porém, não tem outra imagem que possa substituir as películas.

Com o primeiro cabelo branco vem a impossibilidade de viver para sempre com essa câmera, viver das películas, e esse ponto traz à tona o aspecto trágico da existência de Benjamim, já que a aparência de um homem de meia idade serve pouco aos anúncios da vida perfeita, feliz, em conversíveis à beira mar. É nesse sentido também que a vida de Benjamim adquire um tom deprimente, quando ele se torna incapaz, por exemplo, de participar de um comercial de uma companhia aérea, porque treme as pálpebras e vocifera que não é ator.

O fato de Benjamim viver da sua poupança da juventude uma vida pacata, em um apartamento de fundos e pouco valorizado, sozinho e de seu passado, colabora fortemente com o clima de depressão na existência de Benjamim, que diferentemente do personagem de **Estorvo**, perambulante e passivo, se revela atônito diante dos fantasmas de seu passado.

O passado rememorado no romance data da década de 1960, quando Benjamim está no auge da fama e quanto conhece, em uma sessão de fotos, Castana Beatriz, com quem tem um romance. Castana, porém, se envolve com o movimento antirepressão e com um ativista político. Em uma de suas buscas por Castana, quando supunha poder esposá-la e assumir a criança fruto do relacionamento com Douglas (o ativista e professor com quem Castana se envolveu), Benjamim acaba por guiar a polícia até o esconderijo de Castana e Douglas, onde são mortos.

Trinta anos mais tarde, ainda é este passado que lhe assombra o presente. O primeiro acontecimento, responsável pelo desenrolar dos demais, é a descoberta, questionável, da identidade da filha de sua namorada Castana Beatriz, uma corretora de imóveis chamada Ariela. A partir dessa questionável descoberta, Benjamim se apaixona e revive seus traumas.

Notamos, nesse sentido, um eixo inicial, que inclui certo grau de humor (ou mais propriamente de esperança) que se centra no momento presente, nos acontecimentos do agora, na ilusão da possibilidade de Ariela ser filha de Castana Beatriz, a criança para quem estava reservado o segundo quarto do seu apartamento. Por outro prisma, esse foco inicial é alternado com o passado traumático, no qual Benjamim se culpa pela morte de Castana Beatriz e pelo tom erótico que sua relação com Ariela toma.

Ariela Masé, vinda do interior, envolve-se com Jeovan, com quem vive desde então. Jeovan tem como amigo o dono da imobiliária onde Ariela trabalha, o Dr. Cantagalo e é em serviço que conhece Alyandro, que por sua vez solicita serviço à G. Gâmbolo, prestado também por Benjamim. Todos os personagens se conectam quando Jeovam manda matar (mais uma vez) aquele que se envolve com Ariela.

Notamos, em consonância com o que pudemos tratar anteriormente a respeito do polo mediador, ou seja, a respeito de uma narrativa de focalização interna variável, ou de uma onisciência seletiva múltipla, a configuração de um romance em cenas, as quais são dirigidas de modo a, em determinado momento, se fundirem em torno do ponto central do enredo.

Assim, como em **Estorvo**, não há precisão local ou temporal e, embora possamos conjecturar que a história transcorra em pouco mais de um mês, há uma relativização do tempo no que tange sua medida habitual para Benjamim quando conhece Ariela. Tendo vivido a paralisia, sobretudo pela culpa, da morte de Castana por trinta anos, uma vida pacata com uma ou outra ida ao cinema, relativiza o valor das coisas em anos de sua vida, mensurando o jantar a ser oferecido ou o relógio de ouro que compra para presentear Ariela.

Em **Benjamim**, mais do que em **Estorvo**, há uma caracterização, ainda que superficial, das personagens. Cremos que a focalização única de **Estorvo**, ou seja, a existência de apenas um polo mediador, que é o seu próprio narrador, acrescido do fato de este ser perambulante e inajustado, colabora para a quase ausência de determinação e de objetivação das características dos personagens, que saltam na narrativa pelas impressões e sentimentos do personagem principal. Em **Benjamim**, as características dos personagens são mais sumarizadas, típicas ao olhar externo, ainda que múltiplo, de um narrador que não faz parte do enredo. Nesse sentido, há dentro dos limites de uma proposital imprecisão, traços que querem revelar a personalidade, além dos traços físicos, dos personagens.

Ainda nesse sentido, tendo em vista a ideia de focalização cinematográfica do romance, é interessante notar que as características dos personagens vão se acumulando, em espiral, a cada uma das sete partes do livro, de modo mais aprofundando, formando um quebra-cabeça que desemboca na caracterização dos perfis e na junção de todos os personagens, no momento do fuzilamento de Benjamim, tal qual um romance policial, em que cada vez mais se aprofunda no entorno dos personagens e, aprofundando-se, tem-se material suficiente para unir as partes que, no princípio, parecem ainda soltas.

Se a circularidade e a narrativa visual já eram presentes em **Estorvo**, em **Benjamim** essa circularidade é o que engendra o enredo, muitíssimo irrigado por técnicas discursivas imagéticas. O segundo romance aqui estudado ainda abre espaço para duas chaves de leitura que serão importantes nos dois próximos romances de Chico Buarque, o duplo e a memória (em **Budapeste** e **Leite derramado**, respectivamente). O duplo, em **Benjamim**, é acionado pela memória, que projeta as imagens espelhadas do seu protagonista, refletidas de modo idêntico no início e final da história. São parte de um duplo, de igual maneira, as relações com Castana e Ariela (que já representam, para Benjamim, o duplo de uma mesma

pessoa) em cenas que se repetem no passado e no presente, como o desencontro no casarão, clímax do enredo. O próprio tempo, em **Benjamim**, configura-se no duplo, numa grande fissura entre passado e presente, em que não se pode ao certo depreender o que é um e o que é outro.

Benjamim vive dois tempos, o passado glorioso de Castana – cindido com sua morte – e o agora, em que crê possível ser feliz com a projeção desse passado, na pessoa de Ariela. Esse presente também é cindido, dessa vez com sua morte. Castana e Ariela são o duplo da traição, do desencontro e da morte no romance. Castana se envolve com um professor e ativista da ditadura militar e, da mesma forma que Benjamim nega para si próprio esse episódio (que para ele configuraria uma traição), esconde de si mesmo que possa ter contribuído para a morte de Castana. Traído e culpado, ilude-se:

Castana Beatriz sempre fora péssima aluna, mal completou o ginásio, colava, fumava no banheiro, foi expulsa do colégio de freiras, só foi readmitida porque o pai era um benemérito, e a essa altura da vida queria fazer crer a Benjamim que se convertera ao universo acadêmico. Benjamim não fez o espetáculo de ciúmes que agora talvez fizesse. Preferiu arriscar a reviravolta drástica, que daqui para frente renegara: levou Castana Beatriz para um restaurante bolorento e propôs-lhe que se casasse com ele. Agora é claro que ele retira a proposta. Mas não é capaz de cancelar a reação de Castana Beatriz, que soltou uma gargalhada e jogou para trás a cabeça cheia de cachos castanhos (BUARQUE, 1995, p. 55-56).

Iludido numa imagem que fizera de si mesmo e dos outros, Benjamim vive uma realidade desprovida de lógica. Ainda que confesse não haver semelhança física entre as duas, o que num relance tenha criado, crê que Ariela é filha de Castana e, com essa crença, aceita que Castana o tenha desdenhado em favor do professor, aceita a filha que gostaria de ter tido com Castana, Ariela, que não sendo sua, poderia ser sua Castana uma outra vez.

Ainda nos parece importante mencionar a morte como chave de leitura desse e do romance anteriormente analisado. **Estorvo** é encerrado com a morte de seu narrador-protagonista, como vimos. Em **Benjamim**, a morte abre e fecha o livro e está presente, como em **Estorvo**, não somente em sua efetivação, mas também em sua ampliação. A vida que Benjamim viveu no hiato de duas mortes, primeiro de Castana Beatriz e depois a sua, confunde-se, dado seu vazio, com a própria morte. Apagam-se as projeções de futuro com o primeiro episódio no casarão e nesse apagão

Benjamim vive por trinta anos, até encontrar, no caminho da ilusão, o regresso da morte, novamente dupla, novamente circular.

Percebemos, dada a inclusão do nosso protagonista num passado pelicular e a obsessão pela imagem contida nesse passado, a destruição da sua capacidade de lidar com o vazio da existência, que caminha, em qualquer tempo e espaço, para qualquer pessoa, para a morte. Ao desfocar Benjamim e buscar um horizonte de análise mais amplo, veremos que Zambraia é o retrato (pré-anunciado ainda na década de 1990) de pessoas vazias, cujas próprias imagens as substituem, não sendo possível a elas olhar para a lente. Constroem-se num espelho que não pode revelar quem são.

Aqui, como vimos no segundo capítulo dessa tese, traçamos paralelo com a conjuntura de desenvolvimento do Brasil na década de 1990, com abertura política, com a ausência de um projeto político ou social que fez esvaziar aquelas utópicas expectativas em relação ao futuro. O romance contemporâneo permeado pelas características esboçadas, sofre a fruição do imediato, do aparente, do vazio de esperanças quanto a um progresso inevitável.

Também em conformidade com a ideia de contemporâneo de Agamben (2009), percebemos a simultaneidade dos tempos históricos, onde o passado é intrínseco ao presente, que não consegue nos alcançar e, por essa razão, estamos sempre diante de um futuro incerto. A contemporaneidade que se escreve o faz a partir dos índices do passado, que necessariamente vão invadir o presente em forma de memórias, imagens. Não se remetendo propriamente a um passado remoto, mas a tudo aquilo que não podemos viver e, não vivido, é incessantemente relançado para a origem.

A dinâmica de alternância do tempo, entre passado e presente, no romance **Benjamim**, engendra um diálogo com a saturação do agora, que é vazio por sua natureza, qual seja, a de ser agora, aquilo que não pode mais ser e que, ao mesmo tempo, ainda não é (AGAMBEN, 2009, p. 68).

3.3 JOSÉ COSTA (ZSOZE KÓSTA)

A caminho do mercado búlgaro, onde ia comprar um ventilador, vi o livro numa vitrine e optei por ele, após constatar que um livro novo custava o mesmo que um ventilador usado.

José Costa, ou Zsoze Kósta, é narrador de **Budapeste**. Dividido pelo oceano Atlântico, por duas casas, duas mulheres, duas crianças, dois idiomas. Uno no anonimato e na errância, é também o duplo de uma identidade cindida, que desemboca numa imensa metacrítica literária, permeada, no nível estético, pelos mesmos contornos narratológicos dos romances anteriores (narrador-câmera e fluxo de consciência – em sua porção de ausência de causalidade e alto grau de associação). No nível ideológico, expõe questões relacionadas à esfera ética da autoria, expõe os condicionantes do mercado editorial, a desterritorialidade contemporânea (na figura do estrangeirismo), além de tratar da reificação⁴⁶ da Literatura, processo da indústria cultural.

Por esse prisma, interessa-nos, no presente capítulo, tratar dos temas concernentes às escolhas de focalizações, léxicos e vozes, desnudando a recorrência, como já apontado nos romances anteriores, de um narrador-câmera e da utilização do fluxo de consciência. Em outro prisma, interessa-nos a questão do duplo como articulador da obra em toda a sua extensão. A partir desse duplo, serão desnudadas as outras questões acima mencionadas, que apontam uma metacrítica e problematizam questões relacionadas ao mercado, à noção de autoria e à reificação da Literatura, além de descortinar a presença da errância e do estrangeirismo, presente nesse e em outros romances do escritor.

O romance traz para o seu centro o *ghost-writer* José Costa, sócio da Cunha & Costa Agência Cultural, cuja tarefa é escrever desde petições de advogados a cartas de amor, de adeus, de desespero e de chantagem (BUARQUE, 2004, p. 15). Esse narrador, em primeira pessoa, mergulha em sua própria experiência, que nos é contada (ou mostrada) sem linearidade. Nesse ínterim, a noção de tempo é ponto de semelhança com os romances anteriores, na medida em que não há como assegurar precisão temporal em termos, por exemplo, de duração dos episódios e haja vista o fato dos episódios não serem encadeados linearmente. Ocorre, entretanto, que o encadeamento espiralado de **Estorvo e Benjamim** vai dar lugar a uma narrativa que

⁴⁶ Segundo Georg Lukács, alargando e enriquecendo um conceito de Karl Marx, reificação se refere a processo histórico inerente às sociedades capitalistas, caracterizado por uma transformação experimentada pela atividade produtiva, pelas relações sociais e pela própria subjetividade humana, sujeitadas e identificadas cada vez mais ao caráter inanimado, quantitativo e automático dos objetos ou mercadorias circulantes no mercado. Em termos mais alargados, designa qualquer processo em que uma realidade social ou subjetiva de natureza dinâmica e criativa passa a apresentar determinadas características, como fixidez, automatismo e passividade de um objeto inorgânico, perdendo sua autonomia e autoconsciência (LUCKÁS, 2009b).

acentua a fragmentação do tempo em **Budapeste**, bipartido entre dois narradores, dois idiomas, duas famílias e duas cidades.

O romance é dividido em sete partes, em capítulos que alternam as cidades do Rio de Janeiro e Budapeste e, diferentemente dos romances anteriores, os quais poderiam se passar em qualquer cidade grande. **Budapeste** tem sua narrativa geograficamente localizada, sumariamente explicada, analisada. O encadeamento dos acontecimentos se dá a partir da alternância entre Rio de Janeiro e Budapeste. Esse encadeamento dos episódios se faz, também, a partir da associação de memórias de José Costa, as quais são imbrincadas nos acontecimentos, sendo transpostas ao texto à medida que se ligam umas às outras, o que coaduna com a nossa hipótese de haver a utilização do fluxo de consciência (em maior ou menor grau) como um método ficcional nessa e em outras obras do escritor.

A narrativa tem início na primeira passagem de José Costa por Budapeste, quando, vindo de Istambul para o Rio de Janeiro, por uma ameaça de bomba, tem que pernoitar em Budapeste. No decorrer do livro, passagens de tempos anteriores da vida de José Costa são rememoradas e inseridas na narrativa sem a utilização de mecanismos de causalidade, característica das narrativas realistas típicas à consolidação do gênero⁴⁷. Ou seja, à medida que os acontecimentos se associam, são transpostos para a narrativa em fluxo contínuo, conforme a seguir:

Seria de se esperar que ele a abordasse, como eu na saída ofereci carona às gêmeas e sugeri pararmos num bar da Lagoa, onde tomamos chope e falei da minha pós-graduação em Letras, do meu conhecimento de línguas, falei até que tartaruga em alemão é um sapo com escudo e elas tiveram um frouxo de riso, sabe lá se fumaram alguma coisa. Depois a Vanda se pôs a contar histórias que não recordo, mas poderia recordar por leitura labial, por ainda me lembrar tão bem daqueles lábios que eu olhava como o alemão olharia a cor dos seus ombros, e pelo decote a nesga branca dos seus seios, como ele olharia o andar de Vanda quando ela foi à toalete com a irmã, e como eu, tendo olhos só para ela, achei óbvio ela voltar sozinha (BUARQUE, 2003, p. 82-83).

⁴⁷ Evidentemente, é característica do romance contemporâneo, sobretudo aquele produzido a partir da segunda metade do século passado, o distanciamento dos paradigmas realistas, de objetividade literária. Embora tenhamos compreensão acerca da não inventividade desse arcabouço na obra de Chico Buarque, cremos que ele descortina, como pudemos aprofundar no primeiro capítulo dessa tese, uma consolidação da tendência pela escrita fragmentada, subjetivada, impregnada das demandas e traumas da sociedade contemporânea e, como é de se supor tendo em vista exatamente essas novas configurações, por vezes trazida a partir da margem.

Essa passagem se dá quando, em retorno ao Rio de Janeiro, José Costa não encontra Vanda (sua mulher no Brasil) em seu apartamento e, depois de um dia de espera, se depara com um exemplar de **O ginógrafo**, autografado para Vanda, na cesta de revistas. Trata-se do livro de sua autoria atribuído a um alemão, encomendado e entregue após sua primeira ida à Budapeste. Ao telefonar para Kaspar Krabbe, o alemão se cala e, a partir de então, José Costa imagina Kaspar se encontrando com sua mulher e sua imaginação sobre a cena repousa em acontecimentos passados, quando se apaixonou por Vanda. As memórias são associadas às hipóteses de uma mente inquieta e sôfrega pela possibilidade de Vanda o ter esquecido como ele confessa a ter esquecido em Budapeste.

O desenrolar da cena traz outro aspecto interessante, a quebra da pessoa gramatical (da primeira para a terceira) quando, após o telefonema rude, imagina uma cena em que Vanda faz sexo com o Alemão. Nota-se, como transcrevemos a seguir, ponto a se distinguir do que não ocorre em **Estorvo**, por exemplo, onde há maior imbricação da imaginação e da memória no discurso, catalisando o efeito do fluxo de consciência. Aqui, a matéria que se quer mostrar como fruto da imaginação do narrador-personagem é, ainda que pouco, marcada pela desinência pessoal e difere daquilo que se pretende encaixar na esfera da memória, mostrando alguma análise, ou seja, alguma consciência sobre a hipótese, que termina por desembocar em outra narrativa, dentro das muitas narrativas que o romance comporta. José Costa, autor de **O ginógrafo**, biografia (que se pretendia auto) de Kaspar Krabbe, dá continuidade a uma narrativa de outro, dessa vez em terceira pessoa, a partir de uma figuração de um dos eus que a escrita pode comportar.

Já sem enxergar o texto, Kaspar Krabbe o declamava de memória com desembaraço, e um segundo antes da escuridão completa pôde ver os lábios entreabertos da esposa de José, uma lágrima no canto do olho esquerdo, o copo com gelo na mão direita, as pernas dobradas sobre o sofá, ocupando o assento da outra dama; da outra dama, soube que se retirava pelos passos no carpete e o suave bater da porta. E prosseguiu Kaspar Krabbe em seu recital, o dedo com saliva virando as páginas e percorrendo, como se pelo tato localizasse cada parágrafo, frase, vírgula, e a cada vírgula se ouvia da esposa de José uma respiração intensa; era flagrante que, apesar de esposa de José, aquela era uma mulher abandonada [...] (BUARQUE, 2003, p. 86-87).

Ressalta-se ainda que, não obstante a divisão do romance em sete partes, seus títulos nada dizem, em termos de sumarização, como haveria de ser um título de

capítulo, elencando apenas uma, duas ou três palavras da primeira frase do capítulo em si, como se nada fosse além de uma transposição de pensamentos, os quais são narrados para si mesmo, numa espécie de constante resignificação da matéria vivida.

É nesse sentido que, em Budapeste, temos o monólogo interior direto (ou livre), conforme Carvalho (1981), aquele cuja interferência do autor é escassa. Comumente em primeira pessoa: “[...] apresenta a consciência diretamente ao leitor quase sem interferência do autor; isto é, o autor desaparece completamente ou quase completamente” (HUMPHREY, 1976, p. 22). Interessante, ainda, o fato dessa radicalização do monólogo não carecer ou se portar com se houvesse um leitor e, justamente por esse aspecto justifica-se a ausência de sumarização das cenas, as quais por vezes são transpostas por uma enumeração de palavras, que resumem sem causalidades os fatos ocorridos, como a seguir:

E a caminho do hotel tive minha primeira e peripatética aula de húngaro, que consistiu em ela dar nome às coisas que eu apontava: rua, patins, gota d’água, poça, noite, pizzaria, discoteca, bar, galeria, vitrine, roupa, fotografia, esquina, mercado, bombom, tabacaria, arco bizantino, balcão art nouveau, fachada neoclássica, estátua, praça, ponte pênsil, rio, verde-musgo, ladeira, portaria lobby, cafetaria, água mineral e Kriska. (BUARQUE, 2003, p. 60).

Nessa passagem ocorre o retorno de José Costa ao hotel, na companhia de Kriska, que lhe nomeia, em húngaro, tudo aquilo que ele aponta. Ainda no que tange às escolhas no nível narratológico, ao nos aproximar da teoria utilizada para analisar as escolhas de Chico Buarque quanto aos seus narradores, nossa primeira opção, ao nos depararmos com um narrador em primeira pessoa, como ponto de vista único, que é também o centro da narrativa, é enquadrar o narrador de **Budapeste** em narrador–protagonista (FRIEDMAN, 2002). Na tipologia de Genette (1995), no que tange às atitudes narrativas em si, destaca-se ser José Costa (assim como o narrador anônimo de **Estorvo**) o tipo intradieético-homodiegético (auto ou alter), ou seja, o narrador do segundo grau que conta uma história da qual faz parte (GENETTE, 1995, p. 247). Quanto à especificação da focalização narrativa, ressaltamos a existência do fluxo de consciência, técnica que anula a distância entre o narrado e a narração na medida em que a voz, envolvida naquilo que narra, substitui seu narrador, ou seja, na

medida em que se radicaliza o monólogo interior e não há causalidade na transposição do enredo.

Obviamente, entendemos ser intermitente a utilização do fluxo de consciência em **Budapeste**, ou, melhor, entendemos não haver pureza na utilização de determinadas ferramentas e, nesse sentido, interessa-nos, antes, a ausência de sumarização ou de intervenção que resuma e retome os assuntos, descortinando, como nos romances anteriores, o predomínio da cena (FRIEDMAN, 2002), que emerge a partir de detalhes específicos, contínuos e sucessivos, de tempo, espaço, ação. É também nesse sentido que optamos pela interessante distinção entre “contar” e “mostrar”, haja vista a presença da inferência (ao invés da afirmação), da apresentação (ao invés da exposição) entre outros. (FRIEDMAN, 2002, p. 172).

Por esse prisma, percebemos a utilização do narrador cujo objetivo seria transmitir, sem seleção ou organização aparente, um pedaço da sua vida. Funda-se, então, um espaço interno que traz o mundo externo para a subjetividade do personagem que o narra (ADORNO, 2003), de modo que, a despeito da localização geográfica, sumarizada por vezes, o que absorve a narrativa são os espaços e as relações de José Costa, aquilo que ele imagina e pensa.

Assim, conforme pudemos tratar no primeiro capítulo desse trabalho (vide seção 1.3) e, de igual maneira, como pudemos perceber nas análises dos capítulos anteriores, há presença de marcadores de picturalidade, característicos do processo de imbricação entre a Literatura e outras artes, como a Fotografia. Por esse prisma, salientamos uma vez mais, conforme Louvel (2012), que há graus de saturação, como o chamado hipotipose, em que o discurso se funda no dinamismo paisagístico, que confere à imagem criada um caráter móvel.

Em **Budapeste**, é presente – embora em menor grau que nos romances anteriores –, uma linguagem sensorial que se projeta no narrador, sobretudo a partir da imagem de Budapeste. Ressalto o fragmento em que José Costa vê, pela primeira vez, a cidade: “O Danúbio, pensei, era o Danúbio, mas não era azul, era amarelo, a cidade toda era amarela, os telhados, o asfalto, os parques, engraçado isso, uma cidade amarela, eu pensava que Budapeste fosse cinzenta, mas Budapeste era amarela” (BUARQUE, 2003, p. 11); e o fragmento em que, retornando a Budapeste, a vislumbra como “um fotograma que trepidasse na fita da memória” (BUARQUE, 2003, p. 31). Notamos o hibridismo de linguagens na escritura buarquiana, como nos romances anteriores.

Com exceção da dimensão ético-social do livro, que estampa o nome Chico Buarque na capa, há uma inversão entre narrativa e autoria. O autor fictício – Zsoze Kósta, encontra-se na quarta capa do romance, bem como o título é invertido Budapeste. Algumas frases repetem-se durante a obra, ilustrando a circularidade da narrativa, já observada nos romances anteriores de Chico Buarque e apontada pela crítica: “Devia ser proibido debochar de quem se aventura...” (BUARQUE, 2003, p. 172-173). Essa frase abre o romance e está também no último capítulo. Além dela, a frase: “[e] a mulher amada, de quem sorvera o leite, me deu de beber a água com que havia lavado sua blusa.” (BUARQUE, 2003, p. 174), também está presente quando José Costa cita **O ginógrafo**.

Para além dos elementos que se circunscrevem à esfera da estrutura, salta aos olhos, como já apontamos, a metacrítica literária do romance, que encontra na palavra, ou, de modo mais amplo, na linguagem, um caminho de leitura e análise.

A linguagem, sempre imagética, é como um feitiço para o narrador-personagem de **Budapeste**. José Costa se vê diante de um telejornal húngaro hipnotizado, enfeitiçado pela inteligível língua, a qual não se constitui de palavras (BUARQUE, 2003, p. 8). É a partir da obsessão pela língua que José Costa se parte em dois. De José Costa, brasileiro, escritor anônimo que não assina seus livros, casado com Vanda, nasce Zsoze Kósta, cujo húngaro é quase perfeito, que assina livros que não são seus com seu nome, amigado a Kriska, figura paterna de outra criança, Pisti.

A metaliteratura aparece também no duplo da narrativa, ou seja, na existência de uma narrativa no interior da própria narrativa, que irá desvelar o diálogo entre três obras: a principal é o romance em si, ou seja, **Budapeste**, de autoria de Chico Buarque. Dele, porém, partem outras duas: **Budapest**, de Zsoze Kósta, e **O ginógrafo**, de Kaspar Krabbe, dentro de **Budapest**, que nada mais é que **Budapeste**, de Chico Buarque. Nesse emaranhado de escritas e escritores, centra-se o duplo de José Costa (o mediador principal de **Budapeste**, ou seja, o narrador do livro de Chico Buarque).

O ginógrafo não é o romance assinado por José Costa, mas cuja narrativa foi por ele elaborada e está inserida, enquanto autobiografia encomendada, em outro (**Budapest**), que é assinado pelo seu duplo, Zsoze Kósta, porém, cuja narrativa ele diz não ser sua, embora seja exatamente o conteúdo do livro principal, ou seja, Budapeste. Aquele que escrevia para os outros no Brasil e vivia no anonimato será escritor sem escrita em **Budapest**. Será para o ex-marido de Kriska o que o alemão

Kaspar Krabbe é, ao menos em seu imaginário, para Vanda. Esses dois romances de desdobram e se multiplicam, paradoxalmente, em **Budapeste**.

Pareciam borrões, de tão vermelhas, e o título do livro que eu lia era uma miragem, o nome do autor era um desvio da minha imaginação. [...], O Ginógrafo, autor Kasper Krabbe. Era o meu livro. Mas não podia ser meu livro, jogado na cesta marajoara, eu nunca dei a clientes meu endereço particular. Meus livros apócrifos, guardava à chave na escrivania da agência, e aquele eu nem chegara a ver impresso. (BUARQUE, 2003, p. 79-80).

A capa furta-cor, eu não entendia a cor daquela capa, o título Budapest, eu não entendia o nome Zsoze Kósta ali impresso, eu não tinha escrito aquele livro, Eu não sabia o que estava acontecendo, (BUARQUE, 2003, p. 167).

Esse jogo dual e paradoxal da narrativa dentro da narrativa, do narrador dentro do seu duplo e do autor (enquanto força criadora) dentro do autor (enquanto sujeito ético), traz à tona a maior chave de leitura do romance. Ainda que estivesse presente em **Estorvo** e **Benjamim**, o duplo em **Budapeste** se insere num campo específico, da escritura. Conforme a crítica da obra empreendida por José Miguel Wisnik (2003), a ficção originária, ou seja, **Budapeste**, gira em torno do viver dobrado de um escritor anônimo, José Costa/ Zsoze Kósta, os quais são um duplo específico, qual seja, o do escritor. Conforme Wisnik: “escritor é o duplo de si mesmo, por excelência e por definição, aquele que inventa como outro e que escreve, por outro, a própria obra” (WISNIK, 2003, p. 1).

Assim, destacamos o jogo entre as instâncias narrativa e autoral, ou seja, entre a produção literária e os meandros que regem a relação mercadológica e editorial com essa instância produtiva. Esse jogo dual é facilmente perceptível quando José Costa se assume Zsoze Kósta e retorna a Hungria para receber as homenagens de um livro que não escreveu. Ainda que relutante no início, rapidamente migra para seu duplo e expõe o limiar ético do escritor diante da regulação mercadológica. Toda obra, não importando sua parcela de ficcionalidade, não importando se fruto do labor do escritor, possui um autor que se configura, antes de tudo, como um mito, atualizado na marca das vendas, na aprovação midiática, no recebimento de prêmios, enfim, na aclamação pelo público, ou pelo nicho consumidor. Sua morte é questionada na medida em que se pode questionar sua existência.

Esse autor, enquanto força criadora, nada mais é que o fingimento ficcional, que se desdobra em tantas máscaras quanto possíveis, em tantos eus quanto possíveis. A presença de biografias (que deveriam ser auto) na metanarrativa traz também o paradoxo do real/ficcional, aqui problematizado em sua esfera ética mais que estética.

Destacamos, também, o diálogo com “A morte do autor”, de Roland Barthes (2003), discutido no segundo capítulo desta tese. No final do romance, Kriska pede que José Costa (agora já transfigurado em Zsose Kósta) leia o livro **Budapest**, pois haveria, numa obra literária nuances que só podem ser reveladas pela voz do autor (BUARQUE, 2003, p. 172). Essa tentativa de apontar para o autor ético como fonte primária do discurso é paradoxalmente desfeita, posto que Zsoze Kósta não poderia ter escrito um livro que carrega o seu nome na capa (BUARQUE, 2003, p. 172-173). Vejamos bem, com essa afirmativa, Costa revela que poderia ter escrito, dentro dos muitos eus que a escritura comporta, tantos quantos livros fossem possíveis, como o fez toda a vida, porém, ele jamais poderia ter escrito um livro que levasse o seu nome na capa, porque a escritura se encerra no discurso ficcional em si.

O protagonista do romance vivenciará uma crise de identidade dupla, como sujeito e como escritor anônimo, um estrangeiro no Brasil e na Hungria. Neste sentido, abrimos espaço para discutir, conforme também foi possível nos romances anteriores, a errância dos narradores como uma característica comum aos romances. O deslocamento físico do personagem vai reforçar a ideia de desarmonia, posto que ele é, de fato, estrangeiro em Budapeste. Ainda no duplo, esse estrangeirismo se estende ao Rio de Janeiro. Ainda que no seu país, é estrangeiro porque se encontra, enquanto sujeito, em outra língua, em outro país. Encontra-se enquanto escritor, o que jamais poderia ser no Brasil. A partir de então, o português transfigura-se no que fora o húngaro, uma língua desconhecida. O sentimento de não pertencimento no Brasil é evidente, ainda que não fosse possível pertencer a Hungria. Em um dos retornos ao Rio de Janeiro, relata: “Ali, por uns segundos tive a sensação de haver desembarcado em país de língua desconhecida.” (BUARQUE, 2003, p. 155). Dessa forma, o protagonista é um desterrado onde quer que esteja, restando-lhe somente a incapacidade.

[...] fui pela praia devagar, rente à ciclovía, meninas pedalando, meninas de patins, sol de outono, parei o carro em Ipanema. O

quiosque estava tranquilo, pedi um coco e dobrei os braços no balcão, recostei a cabeça nos braços, as pessoas cruzando pelas minhas costas: você viu a cara dele, o escroto ainda fica pálido...[...] mas ia dar uma grana considerável... o vice-presidente me contou no telefone... para mim de repente é isso mesmo...Pensei em tirar os sapatos e ir molhar os pés, mas o mar estava longe e me deu preguiça de andar na areia. Tinha de seguir para a agência, entrei no carro, a preguiça era muita (BUARQUE, 2003, p. 14).

Budapeste também foi adaptado para o cinema. Sobre a questão mercadológica do objeto de consumo e como ele se insere na trama, destacamos a presença de Chico Buarque como um dos personagens do filme. Chico aparece na fila de autógrafos do livro “Budapest”, livro este que Zsoze Kósta/José Costa (não) escreveu, embora tenha escrito o livro de outro, de cujo show publicitário fez parte como faz Chico Buarque, como espectador, como fã. Parece-nos interessante mencionar tal acontecimento porque ele ilustra a participação da real esfera ética na farsa da narrativa, tornando-a, em alguma medida, cômica.

Em resumo, **Budapeste** traz à tona a discussão da escrita fragmentária e da arte como produto de consumo. José Costa, regido por interesses comerciais, vende seus escritos como sendo de outros e o vazio advindo das relações que se firmam a partir dessa conjuntura, a do *ghost-writer*, o direcionam ao despertencimento. **Budapeste** surge como uma esperança. A partir de então, José Costa parte-se, ou multiplica-se, em Zsoze Kósta. O húngaro e Kriska, além de Ptisi, são sua salvação.

José Costa cria um personagem, Zsoze Kósta, e escolhe sê-lo em sua dimensão social e ética, fazendo migrar o originário (José Costa) a personagem, a outro eu que não mais, revelando uma profunda discussão sobre a condição do autor no duplo de si. Ao leitor, cabe associar a farsa narrativa à fluidez da autoria.

3.4 EULÁLIO

Mas se com a idade a gente dá para repetir certas histórias, não é por demência senil, é porque certas histórias não param de acontecer em nós até o fim da vida.

Leite derramado é um inventário do Brasil do século XX⁴⁸. Gerado na tentativa de reunir as memórias de um velho em leito de hospital, realiza um rastreamento da nossa formação a partir da construção de tipos sociais ancorados na ascendência e na descendência de Eulálio, membro de uma família, os Montenegro d'Assumpção. Esse quadro geral vai desvelar, nos diversos níveis de interpretação do romance, grandes chaves de leitura, as quais tentaremos, nesse capítulo, dar vazão.

A primeira delas, para manter o desenho desta pesquisa, vai ao encontro das escolhas do nível estético, ou seja, aquelas relacionadas à construção de um narrador em primeira pessoa, que conta sua própria história; a utilização do fluxo de consciência como um método recorrente; o tempo não linear da narrativa, pendular e, ao mesmo tempo, espiralado; a utilização de determinado léxico, enunciados e tempos verbais que hão de convergir para as escolhas, no segundo bojo das chaves de leitura, do nível político, crítico ou ideológico, ou seja, questões relativas: à presença do elemento estrangeiro (que aqui vai revelar, entre outros aspectos, o estatuto da velhice); à crítica social não informalística, mas antes autorreguladora e autodesconstrutora, à intertextualidade com Machado de Assis e ao apontamento para uma memória coletiva que se assenta nos grandes traumas da formação nacional, não superados, como o machismo, o racismo e a injustiça/desigualdade social.

O romance, dividido em 23 partes, traz para o seu centro Eulálio Montenegro d'Assumpção, centenário em leito de hospital que delira e rememora, em voz alta, sua vida. Crê, em seus devaneios, estar a narrar para uma enfermeira que lhe copia, quando – na verdade – dado que às vezes de fato parecem tomar nota, estão a preencher o prontuário de Eulálio: “Estou pensando alto para que você me escute. E falo devagar, como quem escreve, para que você me transcreva sem precisar ser taquígrafa, você está aí?” (BUARQUE, 2009, p. 7). A configuração dos seus capítulos dá a entender que a cada pessoa presente como o médico, enfermeiros, ou filha, Eulálio narra um pedaço da vida, o que lhe vem ao momento, e em seguida o que se associa à primeira lembrança, assim continuamente, com pequenos esboços do presente, e muitas incursões ao passado. Essas incursões no passado vão

⁴⁸ O romance também se cerca dos séculos anteriores, mencionando, mais de uma vez, os ancestrais portugueses, um bisavô Barão do Império e um avô que ele cria, a sua maneira, abolicionista. O enredo centra-se na sucessão a partir de seu pai, senador da República, passado por seu neto, comunista, seu bisneto vagabundo, até seu tataraneto, traficante de drogas.

encurtando à medida que transcorre a narrativa e, com o passar dos capítulos, o passado distante (que era polvilhado pelo passado recente e pelo presente) vai polvilhando o passado recente e o presente.

Não sei por que você não me alivia a dor. Todo dia a senhora levanta a persiana com bruteza e joga o sol no meu rosto [...]. Mas bem antes da doença e da velhice, talvez minha vida já fosse um pouco assim, uma dorzinha chata a me espetar o tempo todo, e de repente uma lambada atroz. Quando perdi minha mulher, foi atroz. E qualquer coisa que eu recorde agora, vai doer, a memória é uma vasta ferida. Mas nem assim você me dá remédios, você é meio desumana. Acho que nem é da enfermagem, nunca vi essa sua cara por aqui. Claro, você é minha filha que estava na contraluz, me dê um beijo. Eu ia mesmo lhe telefonar para me fazer companhia [...]. Fica essa TV ligada o dia inteiro [...] não estou me queixando de nada [...]. Mas se o garotão está tão rico, não sei por que diabos não me interna numa casa de saúde tradicional, de religiosas [...]. Porque nas férias de verão seu avô, meu pai, sempre me levava à Europa [...] Sua mãe nunca tinha visto um navio de perto, depois de casada ela mal saiu de Copacabana. [...] E quando vi sua mãe naquele estado, falei, você não vai [...] (BUARQUE, 2009, p. 10-11).

Esse apanhado do segundo capítulo revela a configuração dos enunciados de todo o romance. É notória a utilização do solilóquio (CARVALHO, 2012), mais uma radicalização em fluxo contínuo da consciência, em movimento pendular, entre presente e passado, com alto nível de associação das memórias, sem casualidade (HUMPHREY, 1976).

Retomando a classificação de Humphrey (1976), vale lembrar quais são as quatro técnicas para a apresentação do fluxo de consciência: monólogo interior direto, monólogo interior indireto, descrição onisciente e solilóquio. Esses assuntos foram tratados, de forma mais ampla, no primeiro capítulo desta tese. Aqui, porém, em resumo, vamos diferenciar o solilóquio do monólogo interior, técnica utilizada nos outros romances. O solilóquio pressupõe uma audiência ou destinatário da apresentação dos pensamentos da personagem e o monólogo não, este fica limitado à psique da personagem tal como ela ocorre, ou seja, há um compartilhamento da identidade psíquica da personagem com o leitor de forma direta.

No solilóquio, o ponto de vista é sempre o da personagem, que tem função comunicar as ideias e emoções que se relacionam com uma trama ou ação. A presença da plateia tácita faz com que o discurso seja intermediado pela ideia de transmissão, o que, para uma analogia simplória, poderia ser comparado à distinção entre pensar (monólogo interior livre) e pensar em voz alta (solilóquio). De acordo com

o autor, é a técnica “de representar o teor e os processos diretamente do personagem para o leitor, sem a presença do autor, mas com uma plateia tacitamente suposta” (HUMPHREY, 1976, p. 32). Complementando, segundo Carvalho (2012, p. 65), “os pensamentos são enunciados como se o fossem para ser ouvidos”.

Não nos resta dúvida quanto à orientação do romance por meio do fluxo de consciência, a qual, inclusive, é mais irrigada nesse que em outros romances. Ocorre, além, que a própria configuração do enredo, de tom memorialístico, vai favorecer a utilização de ferramentas discursivas que operam o fluxo de consciência, nesse caso específico um fluxo que supõe uma plateia a tomar-lhe nota dos pensamentos, os quais o próprio narrador percebe embaralhados:

Aquela que veio me ver, ninguém acredita, é minha filha. Ficou torta assim e destrambelhada por causa do filho. Ou do neto, agora não sei direito se o rapaz era meu neto ou tataraneto ou o quê. Ao passo que o tempo futuro se estreita, as pessoas mais novas têm de se amontoar de qualquer jeito, num canto da minha cabeça (BUARQUE, 2014, p. 14).

Trata-se do narrador autodiegético, aquele cuja enunciação gira em torno de si mesmo (GENETTE, 1995), que está presente e enuncia a partir da *diegese* da qual faz parte. Dentro da extensa classificação de Genette, chamamos atenção também para toda a configuração da categoria voz, que compreende as relações entre a instância narrativa e o objeto narrado. Como pudemos trabalhar amiúde no primeiro capítulo dessa tese, a voz é o aspecto da ação verbal considerada nas suas relações com o sujeito. Dentro delas estão situadas, além das relativas à pessoa que conta a narrativa (o narrador), as relações temporais e as de subordinação.

As relações temporais de uma narrativa intercalada, que ocorre entre os momentos da ação, opera de modo que a narração e a história podem enredar-se, constituindo o tipo mais complexo de narrativa. Embora não seja essa questão de fácil visualização, ela repousa na incapacidade, inclusive confessada pelo personagem-narrador, de se distinguir as memórias fruto dos acontecimentos, das memórias fruto de outras memórias, e depois das fantasias que se tornaram memórias, fazendo emergir, do passado longínquo, o acontecimento de uma camada da memória em outra camada, intercalada no agora, imbricando cada um dos cem anos de Eulálio em seu leito.

Citamos, por exemplo, o episódio em que Eulálio, em seu leito de hospital, conta, para uma enfermeira, sobre os vestidos que lhe comprará. Desse discurso surge a memória de sua mãe, que ia regularmente (ou encomendava ao pai) comprar os vestidos das quatro estações na Europa. Dessa lembrança associa-se seu pai indo buscar um vestido dias antes de sua morte. Relembra que teria voltado lá agora, passados pouco mais de um ano. Algo que seria impossível, já que seu relato acontece no final da vida. Daí surgem outras memórias, sobre um jantar em que Matilde veste um modelo por ele escolhido. Desse jantar surge a memória de outro, anterior, em que num relance da rememoração, lhe parece clara a figura da mulher que teria sido o pivô do assassinato de seu pai.

Papai era freguês das madames e dias antes de sua morte estive com ele num desses endereços. Voltei agora, passados pouco mais de um ano, atrás de um vestido que fizesse justiça às formas de Matilde sem ofender minha mãe (BUARQUE, 2003, p. 84).

Nesse ínterim, a confusão dos tempos verbais é matéria prima que ilustra, tal qual haveria de ser enquanto fruto da transmissão direta do pensamento, a capacidade de intercalar memórias em tom pretérito com memórias em tom futuro, modos afirmativo e subjuntivo, como se Eulálio migrasse, entre radiografias e injeções, de uma década para outra, e nela vivesse rememorando o que lhe era memória naquela época. Logo depois, nos breves momentos da ação, embaralha novamente as instâncias, num jogo singular de lapsos, sutilizas e não-dizeres:

Foi a última noite que dormi aqui, e que sonhando com ela melei estes lençóis, como toda manhã, arrancarei a roupa de cama e farei uma trouxa, que atirarei pela janela dos fundos pra a lavadeira apanhar. Mas vai restar visível uma mancha úmida no colchão, que tratarei de virar como faço toda manhã, deixando para cima o lado das manchas secas. (BUARQUE, 2014, p. 69).

É preciso fazer um apontamento que aproxima esse romance dos outros três, qual seja: o domínio da cena. Como vimos no decorrer deste estudo, o sumário narrativo guarda maior relação com as narrativas clássicas, nas quais há um direcionamento do mediador do texto para o entorno, que confere determinado tom ao texto, que segue como uma apresentação ou relato generalizado. A cena, por sua vez, emerge a partir de detalhes específicos, contínuos e sucessivos, de tempo, espaço e ação.

Nesse primeiro bojo de análise, não menos importante, cabe destacar o movimento pendular do tempo, tal qual em Benjamim, que caminha entre presente e passado e, uma vez mais, espiralado e circular, como em **Estorvo e Budapeste**, ou seja, com a recorrência de assuntos, lugares e pessoas. Em **Leite derramado**, o movimento pendular é muito ativo, revelando um vai e vem que, no início do romance se concentra no passado mais distante e, no final, ainda que retome a todo o tempo o passado distante, dá luz aos acontecimentos recentes, revelando também a imensa decadência de Eulálio e contribuindo para se fechar os círculos.

A recorrência dos assuntos, que vão sendo aprofundados ou continuados a cada lembrança, revela também que, embora o romance opere uma grande desconstrução das nossas conjunturas sociais, ou seja, que o romance revele exatamente como se construiu nossa conjuntura social, restará sempre o mesmo, ainda que modificado para vir a se tornar, uma vez mais, o mesmo. Isso ocorre, por exemplo, nos episódios dos assassinatos de seu pai e seu bisneto, como nas passagens a seguir, respectivamente:

E pensarei que, se eu tivesse virado o corpo do meu pai na garçonnière, ele pesaria igual ao colchão e exalaria o mesmo cheiro. Sempre me lembrarei do meu pai de braços no tapete ensanguentado, e de como o delegado me impediu de tocar o corpo. Ele não precisava gritar comigo, nem me apertar o braço, eu só não queria deixar meu pai daquele jeito, com a boca aberta no tapete. E queria entender por onde entraram tantas balas, porque parecia que todo o sangue dele tinha saído pela boca, aquela grande úlcera. (BUARQUE, 2009, p. 72)

Mas um delegado de polícia me perguntou se era da residência de Eulálio d'Assumpção Palumba Júnior. Corri ao motel Tenderly, onde meu bisneto jazia nu de borco num carpete com cheiro nauseante. Segundo o delegado, os funcionários do motel suspeitaram de um sequestro, quando viram entrar uma quarentona feitosa num carro de luxo, tendo no banco do carona um jovem de aparência humilde. Hesitavam em chamar a polícia, quando ouviram seis estampidos, e não houve tempo de anotar a placa do carro que partiu em disparada. Precipitaram-se a socorrer a senhora, e qual não foi sua surpresa ao dar com o corpo do suposto delinquente. Mas não precisava o delegado agadanhhar meu braço, porque eu não ia mexer no menino, só queria limpar com o lenço o sangue dos seus lábios carnudos. (BUARQUE, 2009, p. 112).

A narrativa de Eulálio revela, conforme citamos anteriormente, sem análise do narrador, mas por meio justamente dos não-dizeres e dos lapsos, a semelhança de Eulálio d'Assunção Palumbra Neto e seu pai, que compartilham um tipo de morte.

Seu pai é morto por vingança de um marido traído e seu filho pela polícia (por estar na presença de uma mulher mais velha e branca, num motel). O namoro é confundido com um sequestro, haja vista que Eulálio d'Assunção Palumbra Neto é negro. É nesse sentido que o duplo opera, como em outros romances do escritor, como engrenagem da trama, como ferramenta discursiva para fazer emergir questões de análise.

A passagem do tempo faz mudar a circunstância do ocorrido, mas revela uma morte parecida (como outros vários episódios duplos). A morte do bisneto ocorre à imagem da morte do pai, porém, a conjuntura do ocorrido é distinta. O trauma da escravidão, que no início possuía ares de supremacia racial (tendo em vista a menção ao “cheiro no corpo”) permanece, ressignificado na conjuntura de uma marginalidade intrínseca, que haveria de ser, tal como o cheiro característico, herança da mãe de Maria Eulália.

Daí decorre, também, a perpetuação do racismo a partir de Maria Eulália, que vai tomando as feições da sua vó, desdenha o neto, adverte que sua cor provém de Matilde, e assume a postura que outrora fora da mãe de Eulálio. Essa lembrança, que faz Eulálio justificar ser Maria Eulália de outro século, percorre o livro e o preconceito é trazido em tom amenizado, mais que uma vez nas lembranças de Eulálio.

Nisso não puxei o meu pai, que só apreciava as louras e as ruivas, de preferência sardentas. Nem à minha mãe, que ao me ver arrastando a asa para Matilde, de saída me **perguntou se por acaso a menina não tinha cheiro no corpo**. (BUARQUE, 2003, p. 20, grifos nossos).

Minha mãe era de outro século, em certa ocasião chegou a me perguntar **se Matilde não tinha cheiro no corpo**, só porque Matilde era de pele quase castanha, era a mais moreninha das sete irmãs, filhas de um deputado correligionário do meu pai. (BUARQUE, 2003, p. 29, grifos nossos).

Interessante notar, ainda, como a passagem do tempo, que opera como fator de decadência da família, é visível na descrição dos imóveis ocupados, trazendo à tona que o extrato social se situa em lugares (enquanto regiões) específicos, ratificando a ideia de separação e desigualdade no Brasil. Neste sentido, notamos como o casarão em Botafogo dá lugar à cabana em Copacabana, que dá lugar a dois apartamentos na zona norte, que dá lugar a um, que dá lugar a um barraco, cujo banheiro é compartilhado.

Em paralelo, chamando-nos para a interlocução com a história recente, vemos o casarão de Botafogo dar lugar a um estacionamento, a cabana (ou chalé) de Copacabana dar lugar a um prédio domiciliar, a fazenda (desapropriada) dar lugar a estradas e às favelas de um subúrbio sem fim.

Para além da geografia, as descrições dos imóveis da família por certo são exemplo das mudanças pelas quais a sociedade brasileira passou no século XX em termos sociais. Desfeita a aristocracia (desapropriação da fazenda para passar uma rodovia, utilização do casarão de Botafogo como um estacionamento e venda da cabana para dar lugar a um prédio de dezoito andares) emerge a burguesia. Por outro prisma, a necessidade de sempre partir seus imóveis em dois (um para si e um para a filha – que os perde por conta de dívidas fruto das relações afetivas que nutre) vai aumentando a sensação de decadência, de leite derramado, trazendo à tona que o projeto de progresso social não obteve êxito, persistindo – agora em outra escala – a pobreza, o crime, a marginalidade.

Nesse ínterim, já no segundo bojo de chaves de leitura, apontamos a escolha do título, **Leite derramado**, que desconstrói uma ideia positivista, e nesse sentido modernista, de formação nacional, de progresso. O projeto de nação vislumbrado quando da emancipação de Portugal, sobretudo após a abolição da escravidão e a virada industrial que deu cabo aos grandes engenhos, se revela em outro projeto exploratório, que apenas substitui os mecanismos de poder do início do século por outros, típicos ao final, os quais continuam a colaborar para a perpetuação de grandes feridas, como o racismo e o machismo.

Nesse sentido, chamamos atenção, outra vez, para o fato de haver, na ficção da atualidade, o vazio de projeto social ou político que permeou a Literatura Brasileira até os anos de 1950. A ideia de progresso e de expectativas estimulantes com relação ao futuro se perdem e **Leite derramado** corrobora tal tese na medida em que mostra a construção de um país que mantém seus traumas vivos e alimentados.

Como ilustração do que nomeamos traumas, citamos um objeto, descrito em alguns trechos do romance, por Eulálio: o chicote, herança de família, símbolo de poder e opressão. Haveria um antepassado o comprado, e este teria passado de geração a geração, até ser recolhido pela ditadura militar, numa inspeção a seu apartamento por causa das atividades de seu neto. Remontando a invasão da América, Eulálio descreve que o pai do tetravô o teria comprado com o intuito de flagelar os jesuítas. O trisavô para dar lições “a marujo indolente”, quando da vinda da

corde portuguesa para o Brasil. O bisavô o empregava para o resgate de negros fugidos. O avô batia com ele em Balbino, escravo que, já liberto, compartilhava o sobrenome Assunção⁴⁹. O senador, pai de Eulálio, levava o chicote embaixo do paletó quando ia encontrar suas amantes. Cito o episódio que, em delírio, Eulálio se vê menino e conta aos que o rodeiam sobre o artefato, começando com seu pai, indo em direção à origem, sem deixar de ser, em delírio, o menino que quer goiabada.

Saibam vocês que papai tem um chicote guardado ali na biblioteca, atrás da enciclopédia Larousse. Ele um dia me exibiu a peça, a correia trançada de couro de antílope, a flor de lis no cabo. É um chicote fora de uso, uma relíquia familiar que ele herdou do pai, meu avô Eulálio. [...] vai soltar o azorrague em vocês como meu avô no velho Balbino. [...] o golpe mal estalava, era um assobio no ar o que se ouvia, meu bisavô Eulálio apenas riscava a carne do malandro com a ponta da correia, mas o vergão ficava para sempre. Pegara a manhã com o seu pai, que veio de além-mar com a frota da corte portuguesa, e quando não estava prestando ouvidos à rainha louca, subia ao convés para dar lições a marujo indolente. Mas isso talvez meu trisavô Eulálio tenha inventado para fazer jus ao chicote que seu pai, o célebre general Assunção, brandiu em campanha ao lado dos castelhanos contra a França de Robes Pierre. Para encurtar o conto, esse meu tetravô general era filho de dom Eulálio, próspero comerciante da cidade do Porto, que comprou o chicote em Florença com o intuito de fustigar jesuítas. (BUARQUE, 2003, p. 102-103).

Notamos, nesse meio tempo, que são trazidas à tona as configurações da opressão desde a colonização portuguesa, passando pela escravidão (com seu bisavô e avô), tornando-se também objeto de perversão (com seu pai), igualmente símbolo de poder, e de contravenção (com seu neto), o qual, nesse caso e ironicamente, é recolhido por um mecanismo de opressão, a ditadura militar brasileira.

A configuração desse narrador é pensada e elaborada de modo que seja possível ao leitor elaborar vastas associações. Isso é possível porque vislumbramos, no conteúdo histórico que subjaz a narrativa, a ausência de falha. Embora o narrador e personagem principal seja um enfermo hospitalizado e em idade avançada, há, não em nível de organização discursiva – que por vezes é embaralhado, como deve ser o discurso advindo do fluxo de consciência –, mas no nível sintático, um domínio e foco métricos incompatíveis com o estado daquele que, detentor da memória, a narra. Wolfgang Kayser (*apud* CARVALHO, 1981, p. 25) aponta para fato de haver, no caso

⁴⁹ Cabe ressaltar que o narrador afirma, com ironia, que o sobrenome, sem a distinção dada pela letra “p”, denota uma forma mais popular. Fala do “sobrenome que aquele escravo Balbino adotou, como a pedir licença para entrar na família sem sapatos”. (BUARQUE, 2014, p. 18).

de uma natureza simples do narrador, a necessidade de complementação ou aprofundamento, por parte do leitor, do conteúdo fundamental à obra e também salienta o reforço da impressão de autenticidade que se tem no caso das narrativas em primeira pessoa. Entendemos essa complementação (não necessariamente quando da presença de narrador simplório – e sim no que foge à seara do discurso individual), no caso de Eulálio (**Leite derramado**) nos níveis atingíveis por meio da memória coletiva e social, quando da contextualização com momentos históricos ou com personagens suficientemente icônicos e caricatos, representativos da conjuntura político-social na qual estavam inseridos.

Mencionamos também a interlocução com uma canção do próprio autor, “Velho Francisco”⁵⁰, lançada no disco “Francisco”, de 1987. Chico revelou ter sido o romance inspirado na canção, com eu-lírico masculino, que se apresenta como um homem a quem tudo (de glorioso) a vida levou. Seu refrão “vida veio e me levou” intercala os feitos com a decadência da conjuntura do agora.

Já gozei de boa vida / tive até meu bangalô / vida veio e me levou. [...] Hoje é dia de visita [...] hoje não deram almoço né / acho que o moço até nem me lavou / acho que fui deputado / acho que tudo acabou / quase que já não me lembro de nada / vida veio e me levou (BUARQUE, 1987, s/p)

Como na canção, ressaltamos ainda um paralelo entre o discurso do narrador, em seu linguajar, ou seja, na escolha do léxico, e a sua decadência. Essa passagem (de um léxico a outro) tem como pano de fundo os diversos momentos históricos do país. Ainda que na seara privada, as lembranças contadas configuram o reflexo de uma época, reflexo esse ilustrado com palavras rebuscadas, estilizadas, com estrangeirismos franceses quando nos idos de tempos distantes, como a Velha e a Nova República, a ditadura Vargas. Tais enunciados, quase sempre muito polidos, dão lugar a palavrões e gírias à medida que suas memórias se aproximam da ditadura militar, da redemocratização do Brasil e da virada para o século XXI.

Dessa vez coleí o ouvido num copo contra a minha parede, curioso dos gemidos dela, queria saber que melodia tinham. Por baixo de uma batucada distingui sua cantilena triste, aguda, que subitamente deu lugar a gritos guturais, fode eu, negão!, enraba eu, negão!, e não sou homem que se melindre à toa. Mas assim que cruzei com ela, me vi

⁵⁰A íntegra da letra da canção está contida no anexo deste trabalho.

compelido a lhe dizer, o negão aí é descendente de dom Eulálio Penalva d'Assumpção, conselheiro do marquês de Pombal (BUARQUE, 2009. p. 96)

A contraposição da linguagem rebuscada de Eulálio com o cenário revela a precariedade, sem pompa alguma, do agora. No romance, assim como na canção (acho até que o moço nem me lavou) o hospital “infecto”, e episódios cômicos, como o a seguir descrito, corroboram tal apontamento:

Estou neste hospital infecto, e aí não vai intenção de ofender os presentes. Não sei quem são vocês, não conheço seus nomes, mal posso virar o pescoço para ver que cara têm. Ouço suas vozes, e posso deduzir que são pessoas do povo, sem grandes luzes, mas minha linhagem não me faz melhor que ninguém. Aqui não gozo privilégios, grito de dor e não me dão meus opiáceos, dormimos todos em camas rangedoras. Seria até cômico, eu aqui, todo cagado nas fraldas, dizer a vocês que tive berço (BUARQUE, 2009. p. 56).

Ainda que Eulálio, ao rememorar seu passado em voz alta, para todos e qualquer um, queira registrar as façanhas associadas ao seu nome e a sua família, ecoa – ilustrando o fundo autoritário, racista e machista que quer revelar a narrativa em si – a figura feminina de Matilde, sua mulher, cuja aparição no livro se dá sempre de modo fantasmagórico, misterioso. Como Capitu, de **Memórias póstumas de Brás Cubas**, de Machado de Assis, Matilde permanece como uma sombra, sempre no verso da página. Quando a alcançamos, ela pula para a próxima, empurrada pela memória caótica e duvidosa de Eulálio.

Para além da preciosa análise (que se realiza justamente no não dizer) histórica do país, a questão do relacionamento amoroso de Eulálio e Matilde funciona como fio condutor, de modo que a ruína de Eulálio esteja associada à perda de Matilde. Aqui, fazemos um paralelo ousado. Matilde representa a marginalidade que não pode ser incluída, em sua essência, no projeto social do país. Representa aquilo que um projeto burguês de sociedade gostaria de ter extirpado e que, ao revés, permanece à sombra, como um fantasma, a atestar a incapacidade de superação dos traumas aristocratas, o racismo, o machismo, a desigualdade, que vão se tornar traumas burgueses. No episódio que escolhemos, a seguir, numas das muitas lembranças de Eulálio, Matilde aparece sintetizada na mulher que vive na cozinha:

Fatigado estava ele, que pediu carona até o seu hotel a duas quadras, e se recolheu sem se despedir direito, nem sequer beijou a mão de Matilde. Talvez tenha concluído, ao longo da noite, que ela era mulher para dançar maxixe, e não de beijar a mão. E no caminho de casa Matilde pegou a assobiar, assobiava a melodia do tal maxixe. Parecia má-criação, de uma feita assobiou num jantar da minha mãe, que se retirou da mesa. Mas agora deve ter percebido o quanto me exasperava, porque se interrompeu para perguntar o que havia comigo, Nada, azia, eu disse [...] ela saiu do carro antes que eu lhe abrisse a porta, mal entramos em casa foi pra cozinha, tinha mania de ir para a cozinha. Volta e meia levava a criança à cozinha, dava conversa às empregadas, era vezeira em almoçar ali com a babá. Então me vi tomado de um sentimento obscuro, entre a vergonha e a raiva de gostar de uma mulher que vive na cozinha (BUARQUE, 2003, p. 66-67).

Pormenorizando esse fato, é preciso lembrar que Matilde, como revela Eulálio, era uma ferida para a *Sacré-Coeur*, era a mais castanha das sete irmãs, chamava o garçom com um assobio, era bastarda, gingava, malandrava. Era aquilo que genuinamente representa o Brasil não europeizado e que o tempo se encarregou de ressignificar.

Associada a essa alegoria repousa também o mistério sobre o fim de Matilde, incerto e com várias versões, que vão sendo polvilhadas no romance conforme a conjuntura da lembrança de Eulálio. Em sua demência senil, ressignifica os fins de Matilde como quem ilustra as lembranças, como se um ou outro fim (a fuga, a morte tuberculosa e o suicídio) fosse se formando à medida que lhe surgem as lembranças. Por mais de uma vez, relata:

Se com a idade a gente dá para repetir casos antigos, palavra por palavra, não é por cansaço da alma, é por esmero. E para si próprio que um velho repete sempre a mesma história, como se assim tirasse cópias dela, para a hipótese de a história extraviar (BUARQUE, 2003, p. 96).

Essa necessidade de não se esquecer a si mesmo revela mais um ponto em comum com os outros romances. A intempestividade de seu personagem, que aqui é de outro século, um estrangeiro no tempo presente, a quem a sociedade reserva, como reservaria à infância, um rótulo específico, o de parcela não produtiva, renegada ao esquecimento, à solidão. Eulálio conta: “as pessoas não se dão o trabalho de escutar um velho, e é por isso que há tantos velhos embatucados por aí, o olhar perdido, numa espécie de país estrangeiro”. (BUARQUE, 2003, p. 78).

3.5 FRANCISCO DE HOLLANDER

Serei capaz de escrever um romance inspirado na Alemanha dos anos 30, tão presente nas minhas leituras e fantasias. Posso romancear por exemplo a história de Anne Ernst, cuja foto com meu irmão no colo guardo no bolso da camisa e várias vezes por dia tenho a compulsão de olhar.

O último romance de Chico Buarque, **O irmão alemão**, traz para o centro de sua narrativa Francisco de Hollander, professor de Literatura que, na busca pelo irmão, revela a sua própria necessidade de se entender como filho de um pai ausente e intocável. Embora a trama foque nos passos de busca pelo irmão, sua narrativa vai descortinar justamente sua relação com o pai, sujeito de pouquíssimas palavras e milhares de livros.

Nesse capítulo derradeiro trataremos, como nos anteriores, das escolhas inseridas na seara estética, que outra vez vão revelar o fluxo de consciência, o tempo pendular, a utilização de determinados léxicos, enunciados e tempos verbais que coadunam com a perspectiva de construção cênica. Além desses assuntos, esse romance, mais que os anteriores, nos demandará uma discussão sobre o estatuto da autoria, sobretudo no que repousa no gesto autoficcional como dispositivo típico às duas últimas décadas da Literatura Brasileira. Restará ainda, e não menos importante, as especulações acerca do estrangeirismo como elemento constituidor da mesma chave de leitura dos demais, a inadequação, a inapropriação e intempestividade.

Como em **Estorvo**, **Benjamim**, **Budapeste** e **Leite derramado**, temos um narrador em primeira pessoa. Nesse romance também nos deparamos com o monólogo interior direto (ou livre), conforme Carvalho (1981), ou seja, aquele cuja interferência do autor é escassa. Comumente em primeira pessoa. “[...] apresenta a consciência diretamente ao leitor quase sem interferência do autor; isto é, o autor desaparece completamente ou quase completamente” (HUMPHREY, 1976, p. 22).

Nesse ínterim, como em **Budapeste**, por exemplo, é interessante apontar para o fato do monólogo não carecer ou se portar com se houvesse um leitor e, justamente por esse aspecto justifica-se, em menor grau que em **Budapeste**, o predomínio das cenas, que podem ser transcritas num fôlego, associadas à imaginação e à memória

à medida que essas fluem na cabeça do narrador. Logo na abertura do romance, temos a seguinte passagem:

Asa de inseto, nota de dez mil-réis, cartão de visita, recorte de jornal, papelzinho com garranchos, recibo da farmácia, bula de sonífero, de sedativo, de analgésico, de antigripal, de composto de alcachofra, há de tudo ali dentro. E cinzas, sacudir um livro do meu pai é como soprar um cinzeiro (BUARQUE, 2014, p. 8).

No que tange à configuração temporal, destacamos também ponto de semelhança com os romances anteriores, na medida em que não há como assegurar precisão temporal em termos, por exemplo, de duração dos episódios e ainda que, em comparação com os outros romances, os episódios serem encadeados menos caoticamente, com alguma linearidade. O livro começa da juventude de Hollander e finda com seu embarque para a Alemanha, em 2013.

Esse narrador em primeira pessoa, Francisco de Hollander, se insere em uma busca que se inicia com uma costumeira passagem, furtiva, pela biblioteca paterna. Na ocasião encontra, endereçada ao seu pai, uma carta. As informações contidas na carta funcionarão, dali em diante, como uma farpa, a latejar mais ou menos, na pele de Francisco.

Desta vez eu vinha lendo o Ramo de Ouro, numa edição inglesa de 1922, e ao virar a página 35 dei com uma carta endereçada a Sergio de Hollander, rua Maria Angélica, 39, Rio de Janeiro, Sudamerika, tendo como remetente Anne Ernst, Fasanenstrasse 22, Berlin. Dentro do envelope, um bilhete batido à máquina em papel almaço amarelado e puído (BUARQUE, 2014, p. 8).

Embora em menor grau, é possível perceber, nas falas desse narrador, a transposição de pensamentos “puros”, ou seja, a transmissão de imagens que se associam e se ligam pela memória e pela imaginação; ou pela imaginação de uma memória distante, duvidosa.

Na verdade, **acho que já ouvi falar de algo** mais sério, acho até que há tempos ouvi em casa mencionarem um filho seu na Alemanha. Não foi discussão de pai e mãe, que uma criança não esquece, foi como um sussurro atrás da parede, uma rápida troca de palavras **que eu mal poderia ter escutado, ou posso ter escutado mal. E esqueci como hei de esquecer essa carta dentro do livro, que preciso guardar na fileira do fundo da estante dupla do corredor.** Preciso guardá-lo exatamente em seu lugar, pois se meu pai não admite que

eu mexa em seus livros, que dirá neste. (BUARQUE, 2014, p. 9-10, grifos nossos).

Quanto ao segundo bojo de análise, é preciso iniciar nossas considerações levando em conta que, ainda na orelha do livro, informações paratextuais, sobre a vida de Chico Buarque, são mencionadas para explicar o contexto em que a narrativa se inscreve. Vejamos a seguir:

Sergio Ernest nasceu em Berlim, em 1930. Chico Buarque viria a saber da existência de seu irmão apenas em 1967, aos 22 anos. Estava com Vinícius de Moraes e Tom Jobim na casa de Manuel Bandeira, quando este mencionou, de maneira fortuita, “aquele filho alemão de seu pai”. Sergio Buarque de Holanda morou em Berlim entre 1929 e 1930. Ainda solteiro, lá viveu uma aventura amorosa, e voltou ao Brasil sem ter conhecido o filho que resultou do affaire. Embora não fosse exatamente um segredo, essa passagem jamais chegou a fazer parte da nossa conversa familiar. Transcorridas muitas décadas, Chico Buarque decidiu tomar o assunto – e o silêncio que o cercava – como matéria literária. Havia começado a escrever seu romance em torno de um irmão de quem nada sabia quando encontrou nos guardados da mãe, por acaso, uma correspondência entre autoridades do governo alemão de seu pai, ali chamado de Sergio Hollander. Já no poder, os nazistas queriam se certificar de que a criança, então sob a guarda do Estado não tinha antepassados judeus, a fim de liberá-la para adoção. A descoberta desencadeou uma pesquisa exaustiva sobre a vida e o paradeiro do garoto. O que o leitor tem em mãos, no entanto, não é um relato histórico. Realidade e ficção estão aqui entranhadas numa narrativa que embaralha sem cessar memória biográfica e invenção. O romance se constrói na tensão permanente entre o que foi, o que poderia ter sido e a pura fantasia.

O leitor é informado de que “Realidade e ficção estão aqui entranhadas numa narrativa que embaralha sem cessar memória biográfica e invenção”. Essa informação, qual seja, a de que terá uma leitura construída a partir de uma realidade e que, entretanto, configura-se como ficção, é o ponto que afasta, até mesmo para um leitor ingênuo, que poderia se tratar o romance de uma autobiografia.

Para além das questões biográficas acima esboçadas, nos é caro mencionar que, como em **Benjamim** e em **Leite derramado**, fatos históricos vão se amontoando como pano de fundo da narrativa. Aqui são mencionados a Alemanha nazista; o golpe militar no Brasil, os festivais musicais da TV entre outros. A ditadura militar aparece com mais frequência e os traumas típicos da repressão (e do Holocausto) são polvilhados no romance, de modo que a historicidade fique sempre à sombra,

descartando qualquer hipótese de circunscrever o romance em memória ou testemunho traumático desses períodos:

Na tentativa de puxar algum fio do nosso passado, pergunto-lhe pelo seu amigo Udo e fico sem resposta. Sua reserva parece confirmar o que ouvi em conversas de bar, que o pai do Udo sacou o filho da cadeia mediante acerto como delegado, causando mal-estar na arraia miúda policial. É que o Thelonious ali abandonado entre bandidos e ladrões de galinha, pagou a conta em dobro: duas sessões de pau de arara, duas séries de afogamento com capuz e fala-se até que dois carcereiros o enrabaram, mas isso já vai por conta da maldade do povo. Não sei se as barbaridades da prisão podem tirar uma pessoa do prumo, ou se é simplesmente a nossa longa desconvivência que me provoca agora esta estranheza ao lado de Thelonious (BUARQUE, 2014, p. 56).

Dada a distância temporal e física entre as referências (tortura no período ditatorial e holocausto), as imagens dos campos de concentração aparecem como uma duplicidade, um espelhamento dos traumas aqui e lá. O duplo, aqui, opera na medida em que o narrador, na busca pelo irmão, reinventa seu passado, trazendo-o para o presente e encurtando ainda mais a distância entre identificação e distanciamento.

As baratas me recordavam velhas leituras, e não sei por que fui dizer a ela que nas câmaras de gás da Polônia as pessoas morriam arfando assim mesmo, na esperança de algum oxigênio acima do vapor de inseticida. [...] é que de quando em quando eu encasquetava com meu irmão alemão metido em situações pavorosas. (BUARQUE, 2014, p. 74-75).

Outra questão relevante nesse romance, que aparece também e em maior profundidade em **Budapeste**, é a metalinguagem. Aqui, entretanto, dado o dispositivo biográfico que guarda a narrativa, a metacrítica toma um contorno duplamente instigante, já que, a despeito do pacto, exista uma confluência entre o autor Chico Buarque e seu personagem principal, Hollander. Nesse sentido, salta aos olhos as passagens de um livro, escrito por Francisco de Hollander, no qual figuraria uma narrativa de Anne Ernest e a partir da qual Francisco de Hollander supõe a trajetória da vida do irmão. Essas narrativas, a de Anne e de Francisco de Hollander, desembocam a narrativa primária, que em si é a ficcionalização da busca por Sérgio, irmão alemão de Chico Buarque.

Assim, sobre a incorporação do autobiográfico no romance, entendemos, para além de, obviamente, configurar-se como uma tática para tornar híbridas as fronteiras entre o real e o ficcional, como uma referência fundamental para performer a própria imagem de si.

Os elementos paratextuais do livro trazem informações importantes sobre sua conjuntura de elaboração. Uma nota explicativa na página 229 narra que tal obra fora resultado de uma pesquisa que envolveu idas à Alemanha, conversas com parentes do irmão de Chico Buarque, além de documentos. Nessa nota (transcrita a seguir) há ainda um agradecimento às fontes ligadas ao seu irmão pelas contribuições e uma foto, de Sérgio, o irmão alemão de Chico Buarque.

Tomei conhecimento do destino do meu irmão Sergio Günther graças ao empenho do historiador João Klug e do museólogo Dieter Lange. Seus trabalhos de pesquisa em Berlim basearam-se nos documentos constantes neste livro, preservados por minha mãe, Maria Amélia Buarque de Holanda. O contato com Klug e Lange se deu por intermédio do editor Luiz Schwarz e do historiador Sidney Chalhoub. Em maio de 2013 estive em Berlim com minha filha Silvia Buarque, cuja contribuição foi fundamental para as entrevistas com a filha de Sergio, Kerstin Prügel, a neta, Josepha Prügel, a ex-mulher, Monika Knebel, e os amigos Werner Reinhardt e Manfred Schmitz. (BUARQUE, 2014, p. 229)

Tais elementos cooperam para a construção (e obviamente para a manutenção) da dúvida, ou seja, para a manutenção da indecibilidade que apontamos ser o cerne do dispositivo autoficcional tal como o enquadrámos aqui.

No sentido aludido, destaco que **O irmão alemão** evoca, por meio de fac-símiles polvilhados pelo livro, um clima documentarista. São cartas endereçadas a Sérgio Buarque de Hollanda, na esfera ética; e a Sérgio de Hollander, na esfera estética, além de documentos da Prefeitura de Berlim e do Adido de Legação da Alemanha acerca da situação do irmão. A citada nota do autor ao final do livro situa tais cartas no contexto factual que dá argumento à narrativa.

Após uma leitura não ingênua desses documentos e do próprio romance, poderíamos questionar (ainda que eles possuam referência direta ao sobrenome Buarque de Holanda) sua construção, ou seja, a invenção de tais documentos para tornar mais nebuloso o limiar real-ficcional. Esse tipo de conduta abre espaço não especificamente para o questionamento da validade de determinado documento em um livro que não preenche os quesitos do pacto autobiográfico, abre espaço para que

firmar a indecibilidade, que diverte à medida que questiona a importância desse limiar. O autor, em entrevista, revela:

Duas histórias acontecem simultaneamente: meu livro, no plano da imaginação, e ao mesmo tempo, a da busca do meu irmão na vida real. Chegou a um ponto em que hoje meu livro está sendo lançado, a história acabou, e a história do meu irmão continua. O que deu origem ao livro, que era essa indagação – “quem foi esse meu irmão?” – continua existindo. (FARIA JR, 2015 s/p),

Dada essa conjuntura de análise, é possível que depreendamos que a narrativa de Chico Buarque não irá se circunscrever ao que ele viveu na mesma medida que não pode se abster de ser aquilo que, no plano ficcional, ele poderia ter vivido. Vidas verossímeis capazes de se materializar na criação de identidades que encenam a figura do autor, do escritor e do personagem.

Com essa chave interpretativa, poderíamos acolher que Francisco de Hollander é um projeto de criação ambíguo, que cria caminhos verossímeis amparados diretamente na biografia do autor. Essa hipótese, de enquadrar o romance em autoficcional, o que compreende também em encarar o conceito como uma nomenclatura a apontar para um novo gênero literário, ratificaria a existência de um projeto de criação de mitos do autor, numa ação cujo objetivo seria a vontade consciente e “estrategicamente teatralizada nos textos, de jogar com a multiplicidade das identidades autorais, os mitos do autor, e ainda que essa estratégia esteja referendada pela instabilidade de constituição de. (DE AZEVEDO, 2008, p. 37).

Tendo em vista a teoria problematizada no segundo capítulo desta tese, pensamos ser mais adequado entender a autoficção como um dispositivo capaz de situar os limiares real/ficcional na indecibilidade que apresenta a narrativa ficcional em comunhão com outras Literaturas, como a Antropologia, o Jornalismo, e, obviamente, a memória. Com esse diálogo posto, aliás antigo e nada inovador, aprofunda-se a noção de verdade ao dissolver a bipolaridade autobiografia *versus* ficção, justamente porque se investe na ideia de indecibilidade.

Creemos que a primeira pessoa, nesse romance, possa funcionar como uma espécie de armadilha, haja vista que a centralidade dos Franciscos possa ativar um imaginário coletivo calcado no compositor e artista e que desembocará num vazio quando não há, dentro da narrativa, nem a presença do Francisco músico, nem a presença de sujeitos que, na esfera pessoal de Chico, pudessem reduzir o hiato.

Nesse ponto, chamo atenção para o arquivo pessoal de Chico Buarque (constante no anexo 2) que polvilha o livro. Não configura um artefato novo na História da Literatura valer-se de arquivo, de dados biográficos para produzir a fabulação, o enredo literário. A comumente inserção de **O irmão alemão** na caixa “autoficção”, nesse sentido, talvez guarde mais relação com o fato de se tratar de Literatura Contemporânea.

Por esse prisma, defendemos a hipótese do romance ser a ficcionalização da busca de Chico Buarque pelo irmão, e não de sua vida, ou mesmo de parte dela. Ao revisitar os fatos, ilustrou-os com seus arquivos. Essa visita implicou e ficcionalizou aquilo que o Chico Buarque empírico poderia ter vivido no eu espelhado. Sérgio Günther, fruto de uma breve ligação amorosa de seu pai, Sérgio Buarque de Hollanda, com uma jovem alemã em meados da década de 1920, quando este era correspondente de **O Jornal**, na Alemanha, é o irmão alemão do protagonista, Ciccio, filho de um intelectual e bibliófilo, Sérgio de Hollander, que toma conhecimento da existência do irmão após encontrar uma carta da ex-namorada do pai, Anne Ernest, dentro de um livro.

O plano da vida real é metodicamente escolhido para preencher o livro aqui ou ali, compondo mais que um recorte, uma escolha de passagens mais passíveis de ficcionalização. No romance, Francisco embarca numa investigação permeada de devaneios e conjecturas, que lhe tomam toda a vida, acerca do paradeiro do irmão. No plano empírico, sabemos que Francisco soubera da existência do irmão em ocasião diversa. Vinícius de Moraes, que revela a existência do irmão, não está no livro e esse fato talvez tenha sido modificado por se mostrar deveras verdadeiro. A ficcionalização da busca necessitava de outra conjuntura, de outro gatilho.

Entendemos assim que os vestígios autobiográficos presentes na composição do narrador-protagonista Francisco de Hollander não demonstram propriamente a diluição das fronteiras entre fato e ficção, mas, sim, em sua desimportância. Ainda que fragmentos apontem para a biografia⁵¹ de Chico Buarque, emergem antes, como ponto interessante de análise, os biografemas⁵² no romance.

⁵¹ O romance traz episódios de furtos de carro, realizado pelo narrador-personagem e seu melhor amigo de infância, até então nomeado Thelonious. Chico Buarque, conforme Werneck (2006), em 29 de dezembro de 1961, e um amigo, estamparam a capa do jornal paulista **Última hora**, cujos olhos estão vedados pela tarja preta, pois eram menores de idade, com a seguinte manchete “Pivetes furtam um carro: presos” (WERNECK, 2006, p. 27)

⁵² O termo em questão configura-se enquanto uma alternativa ao projeto totalizante e, em alguma medida, engessado, da biografia. Foi tratado com profundidade nos últimos escritos de Roland Barthes.

Assim, a biblioteca abarcaria o pai do nosso narrador-personagem. Sua amplitude, junto de sua impenetrabilidade, comporiam a outra face da busca de Ciccio. A personalidade do pai é revelada na busca pelo irmão. Nesse sentido, o pai, antes do irmão, seria o grande enigma que Ciccio desejaria penetrar, ou poderíamos dizer ainda que esse é somente atraído para o enigma do irmão por causa do pai e a partir dele. Essa hipótese é reforçada pelo fato da biblioteca do pai ser o cenário de encontro do protagonista com um avesso da história familiar, quando esse descobre, dentro do livro **O ramo de ouro**, de Sir James George Fraser, a carta de Anne Ernest notificando Sérgio de Hollander da existência do filho.

Essa alternativa assenta suas bases em favor de uma concepção segundo a qual uma potência biográfica e literária se presentifica na forma de vestígios, fragmentos marcantes de uma trajetória de vida e criação recortados pelo olhar do leitor. Desta maneira, o biografema sintoniza-se com a impossibilidade de se recuperar a biografia em sua totalidade. Seria, dada a incapacidade de unidade da biografia, o equivalente a fotografar uma existência e a partir dela expressar-se.

CONSIDERAÇÕES FINAIS

Buscar chaves interpretativas a partir do estudo de narradores não é algo novo para a Literatura Brasileira. Esse campo de análise permite discutir, com base em distintos modos de narração, as operações articuladoras de temas e relacioná-los com a configuração do tempo. Nessa pesquisa, buscamos desnudar, dentro da obra de Chico Buarque, a construção de uma narrativa calcada na negatividade do sujeito, sendo ele, na maioria dos romances, o polo narrativo mediador. Essa negatividade se apresenta de formas distintas, porém, aproximadas.

Em **Estorvo**, percebemos um narrador-personagem que se insere na narrativa como um fantoche, perambulando pelos lugares (que são seus afetos) que lhes podem prover uma dimensão no mundo. Esse narrador, porém, é trêmulo, desfocado e se perde na medida em que não possui consciência de sua intempestividade. Anônimo e furtivo, evade-se do agora, em que será sempre um estorvo, como uma parcela não produtiva da sociedade. Caminha em direção à própria morte e nela encontra esperança e acalanto. Elementos pictóricos, lexicais e enquadramentos cinematográficos compõem esse bojo de apresentação ao leitor de um tempo parado em sua fissura, onde não há um caminho, só o vazio do não propósito.

Em **Benjamim**, flagramos um sujeito atormentado pela imagem de si mesmo e pelo que o seu revés pode apontar. Embora não seja o narrador, insere-se na trama por vezes como ponto focal, também trêmulo, cambiante. Penetra em si na medida em que se ilude. É sugado pelo passado e forja um presente irreal. É estrangeiro enquanto deslocado do mundo bem-sucedido. Notamos, dada a aderência do nosso protagonista num passado pelicular e a obsessão pela imagem contida nesse passado, a destruição da sua capacidade de lidar com o vazio da existência, que o encaminha para a morte. Zambraia é o retrato (pré-anunciado ainda na década de 1990) de pessoas vazias, cujas próprias imagens as substituem, não sendo possível a elas olhar para a lente. Constroem-se num espelho que não pode revelar quem são

Em **Budapeste**, temos um narrador-personagem que se duplica em outro igualmente atormentado pelo vazio. Também cambiante, ainda mais estrangeiro, na língua, na pátria. O duplo traz à tona a discussão da escrita fragmentária e da arte como produto de consumo. José Costa, regido por interesses comerciais, vende seus

escritos como sendo de outros e o vazio advindo das relações que se firmam a partir dessa conjuntura, a do *ghost-writer*, o direcionam ao despertencimento.

Em **Leite derramado**, dá-se novamente com um narrador-personagem imerso no mundo do agora como estrangeiro (que aqui vai revelar, entre outros aspectos, o estatuto da velhice). Cambiante, rememora a vida para não se esquecer de si. Uma narrativa moldada numa memória que oscila ente passado distante e presente e que vai encurtando esse grande hiato de formação nacional à medida que une episódios de três séculos. Nosso narrador se posiciona no texto a partir da necessidade de não se esquecer a si mesmo, o que revela mais um ponto em comum com os outros romances. A intempestividade de seu personagem, que aqui é de outro século, um estrangeiro no tempo presente, a quem a sociedade reserva, como reservaria à infância, um rótulo específico, o de parcela não produtiva, renegada ao esquecimento, à solidão. Temos, também aqui, uma narrativa cênica, espiralada, memorialística, sem a qual outros efeitos seriam obtidos.

Em **O irmão alemão** novamente nos deparamos com um narrador que se inclina ao delírio e ao vazio, atormentado pela busca, que ocuparia toda a sua vida, de um irmão que não conhecera e para o qual inventa diversas jornadas. A busca por esse irmão se revela antes em sua própria necessidade de se entender como filho de um pai ausente e intocável, na busca, outra vez, pelo pertencimento. Congrega algumas características dos narradores anteriores e, embora possua um trato narrativo um tanto quanto mais linear, ela é ainda permeada pela fragilidade do discurso hipotético, centrada em um homem que, aos poucos, toma as feições do pai, operando uma chave de leitura que também funciona através do duplo.

Assim, os cinco romances de Chico Buarque, todos inseridos naquilo que a crítica aponta como Literatura Contemporânea, desvelam narradores que se inclinam à fragmentação, ao delírio, à perda e ao vazio. Mais que examinar esse processo em termos de sua continuidade, coube aqui pensá-lo a partir de suas especificidades, ou seja, quão importantes são as escolhas (e obviamente quais são tais escolhas) no nível narratológico ou estético, que buscaram combinar recursos discursivos capazes de reinscrever, reconfigurar esse narrador num bojo específico de temas, ligados à perda de identidade e ao vazio.

O diálogo com os textos balizadores serviram para que pudéssemos compreender a necessidade de atualização de determinadas teorias, as quais tiveram como base uma narrativa construída a partir de outra conjuntura, que não a da

Literatura Brasileira. Nesse sentido, destaco, em especial, o texto de Theodor Adorno, utilizado para atualizar a nossa teoria sobre a narrativa e que possui como mote uma questão crucial, qual seja: de que maneira a narrativa (e obviamente o narrador) pode construir e ressignificar a memória num tempo de ruínas?

De modo similar, destaco o texto de Schollhammer (2009), que atualiza a questão adorniana para o contexto nacional, no qual a ficção se insere como articuladora de uma perene ausência, ausência de projeto político e social, padecendo do esvaziamento das expectativas no progresso e se utilizando, para tanto, de um narrador em constante deambulação, a figurar como fantoche, sofrendo a fruição do imediato e do tangível.

Em mesma medida, entender as mudanças pelas quais passaria a crítica em relação à instância autoral nos possibilitou descortinar novas chaves de leitura, as quais se baseiam na ressignificação de determinadas técnicas de criação. Destaco o texto de Foucault, que alarga a conceituação de Roland Barthes (o qual aponta para a morte do autor tal como era concebido no século XIX e no início do século XX, ou seja, como aquele que tinha uma intenção objetiva e cuja obra seria o desenvolvimento dessa intenção) indo em direção a um complexo que precisa levar em conta uma função, condicionada pelo mercado e inscrita num tempo e espaço específicos. Aqui destaco os textos de Tânia Pelegrini (1997) e Ligia Cademortori (1996), os quais servem como baliza justamente para se contextualizar as questões editoriais e mercadológicas e inscrevê-las num processo político e social específico, no caso o nosso, brasileiro.

Os romances aqui estudados apresentam situações narrativas que exigem a associação de teorias (e que por essa razão operam no sentido de se mostrar enquanto outras teorias), diferentes das que foram construídas há várias décadas, sobretudo porque se baseavam numa Literatura que não é nossa.

Para além de uma renovação de vocabulário, é preciso continuar com uma renovação de perspectiva, capaz de caracterizar a contento as mudanças pelas quais essa grande chave de leitura – o narrador – passou e em que medida essa chave abriu caminho para trazer à tona uma configuração condizente com a aporia do tempo presente.

Dito de outra maneira, ainda que aqui estivéssemos circunscritos à obra de um autor, a combinação delicada entre recursos de fragmentação opera no sentido de repostular temas, nem sempre de modo óbvio. Ainda que não seja possível, em um

único autor, apontar tais fatores como uma espécie de consolidação de ferramentas capazes de marcar uma tendência, eles revelam uma, dentre várias, maneira de se lidar com os problemas específicos da contemporaneidade.

Apontamos como a centralidade da narrativa a partir de um ponto de vista, caótico e engendrado, por vezes, a partir de um olhar cinematográfico ou memorialístico, quase sempre (em maior ou menor grau) pelo fluxo contínuo da consciência ou da oscilação de distância do mediador da narrativa, se associa a outros temas, ligados (ao que parece ser o revés dessa centralidade) à desconstrução da figura narrativa tradicional. Essa desconstrução opera justamente na construção caótica daquele que outrora fora o representante da narrativa que perpetuava valores etnocentros, socialmente estáveis e reconhecidamente válidos. Assim, é a linguagem, por meio de suas ferramentas, que estabelece uma descontinuidade das expectativas de referências habituais.

Percebemos, na ruína dos narradores buarquianos, uma potência de memória capaz de, na fissura do tempo presente, ou seja, naquilo que Agamben (2009) aponta como o que não pode ser mais, porém não pode ser ainda, a reinscrição do trauma em seu seio, de dentro para fora e não por meio da marginalidade, comumente representada, na Literatura Nacional do agora, em narradores negros, narradores homossexuais, em narradoras mulheres, enfim, na centralização da marginalidade. Os romances de Chico Buarque operam numa lógica contrária, porém, igualmente crítica, a de marginalização dos sujeitos heteronormativos, brancos, homens com sobrenome e religião, homens que outrora representavam o centro a partir do qual podiam partir as ancoragens sociais.

As grandes catástrofes históricas (a escravidão, o machismo, a desigualdade social) e também as contemporâneas (a exploração da afetividade pública, a substituição do conteúdo por sua imagem) são observadas não pelo herói, que representava a utopia modernizante do progresso futuro, mas, sim, por aquilo que de fato restou mesmo após as iniciativas calcadas em expectativas revigorantes para o futuro. Uma narrativa de restos, ironicamente originada no seio daquilo que fora o polo mediador de uma Literatura condensante, expressa os traumas incorrigíveis e insuperáveis de um passado que sempre esteve aqui e que se ressignifica num futuro breve, já que o presente, como o escuro do céu, nunca há de nos alcançar.

REFERÊNCIAS

ADORNO, Theodor. Notas de literatura. Trad. Jorge de Almeida. São Paulo: Duas Cidades / 34, 2003.

AGAMBEN, Giorgio. O que é o contemporâneo? E outros ensaios. Tradução de Vinicius Honesko. Chapecó, SC: Argos, 2009.

_____. Profanações. Trad. Selvino Assmann. São Paulo: Boitempo, 2007. 164
Joachin Azevedo Neto

ARFUCH, Leonor. O espaço biográfico: dilemas da subjetividade contemporânea. Tradução Paloma Vidal. Rio de Janeiro: EdUERJ, 2010.

_____. Antibiógrafias? Novas experiências nos limites. Trad. Dênia Silveira. In: SOUZA, Eneida et al. (Orgs.). O futuro do presente: arquivo, gênero e discurso. Belo Horizonte: Editora UFMG, 2012.

AZEVEDO, Luciene Almeida de. Autoficção e literatura contemporânea. In: Revista Brasileira de Literatura Comparada. Rio de Janeiro, v. 10, n. 12, p. 31-50, 2008. Disponível em: <revista.abralic.org.br/index.php/revista/article/download/179/182>. Acesso em: 20 jun 2019.

BAKHTIN, Mikhail. Epos e romance: sobre a metodologia do estudo do romance. In: Questões de literatura e de estética: a teoria do romance. Trad. BERNADINI, Aurora F. et al. 4. ed. São Paulo: Editora UNESP, 1998. p. 397-428.

BARROS E SILVA, Fernando de. Folha explica: Chico Buarque. 3. reimpr. São Paulo: PubliFolha, 2004. 173 p. (Folha explica, 63).

BARTHES, Roland. O prazer do texto. Tradução de J. Guinsburg. São Paulo: Perspectiva, 2008.

_____. A Morte do Autor. In: BARTHES, Roland. O rumor da língua. São Paulo: Martins Fontes, 2004.

_____. Roland Barthes por Roland Barthes. Trad. Leyla Perrone-Moisés. São Paulo: Estação Liberdade, 2003.

BENJAMIN, Walter. Experiência e pobreza; O narrador: considerações sobre a obra de Nikolai Lesbov. In: Magia e técnica, arte e política: ensaios sobre literatura e história da cultura. São Paulo: Brasiliense, 1994.

BUARQUE, Chico. Estorvo. São Paulo: Companhia das Letras, 1991. 141 p.

_____. Benjamim. São Paulo: Companhia das Letras, 1995. 165 p.

_____. Budapeste. São Paulo: Companhia das Letras, 2003. 174 p.

_____. Leite Derramado. - 1. ed. – São Paulo: Companhia das Letras, 2009.

_____. O irmão alemão. - 1. ed. – São Paulo: Companhia das Letras, 2014.

CARVALHO, Alfredo Leme Coelho de. Foco narrativo & fluxo da consciência: questões de teoria literária. São Paulo: Ed. UNESP, 2012. 79 p.

COMPAGNON, Antoine. O demônio da teoria: literatura e senso comum. Trad. Cleonice Paes Barreto Mourão e Consuelo Fortes Santiago. Belo Horizonte: UFMG, 2012.

DOUBROVSKY, Serge. “O último eu”. In: NORONHA, Jovita Maria Gerheim (Org.). Ensaios sobre a autoficção. Belo Horizonte: Editora UFMG, 2014.

FAEDRICH, Anna Martins. O conceito de autoficção: demarcações a partir da literatura brasileira contemporânea. Itinerários, Araraquara, n. 40, p. 45-60, jan./jun. 2015.

FARIA JR, Miguel. CHICO, um artista brasileiro. Jr. Globo Filmes, 2015. 1 dvd (110 min).

FOUCAULT, Michel. O que é um autor? In: Ditos e escritos III: Estética: literatura e pintura, música e cinema. Tradução de Inês Barbosa. Rio de Janeiro: Forense, 2002.

FRANCO JUNIOR, Arnaldo. Operadores de leitura da narrativa. In: BONNICI, Thomas; ZOLIN, Lúcia Osana (ORG.). Teoria Literária: abordagens históricas e tendências contemporâneas. 3ª ed. Maringá: Eduem 2009 p. 33-58.

FREUD, Sigmund. O mal-estar na civilização. Tradução de José Octávio de Aguiar Abreu. Rio de Janeiro: Imago, 1997.

FRIEDMAN, Norman. O ponto de vista na ficção: o desenvolvimento de um conceito crítico. Trad. Fábio Fonseca de Mello. Revista USP, São Paulo, n 53, p. 166-182/maio 2002.

GENETTE, Gérard. O discurso da Narrativa: ensaio de método. Coleção Veja Universidade. Direção, prefácio e revisão: Maria Alzira Seixo. Trad. Fernando Cabral Martins Campos de Santa Clara: Ed. Arcádia, 1995.

HALBWACHS, Maurice. A memória coletiva. Trad. Beatriz Sidou. São Paulo: Centauro, 2006.

HALL, Stuart. A identidade cultural na pós-modernidade. Trad. Tomaz T. da Silva e Guacira L. Louro. 3ed. Rio de Janeiro: DP&A, 1999.

HOMEM, Wagner. Chico Buarque: Histórias das canções. São Paulo: Leya, 2011.

HUMPHREY, Robert. O Fluxo da Consciência: um estudo sobre James Joyce, Virgínia Woolf, Dorothy Richardson, William Faulkner e outros). Trad. Gert Meyer. São Paulo: McGraw-Hill do Brasil, 1976.

HUTCHEON, Linda. Poética do pós-modernismo: história, teoria, ficção. Rio de Janeiro: Imago, 1991.

JAKOBSON, Roman. Aspectos linguísticos da tradução. In: _____. Linguística e comunicação. Trad. Izidoro Blikstein e José Paulo Paes. São Paulo: Cultrix, 1971. p.63-72.

JAMESON, Frederic. Pós-modernidade e sociedade de consumo. Trad. Vinícius Dantas. Novos Estudos CEBRAP, São Paulo n.º12, pp. 16-26, jun. 1985. Disponível em: <https://edisciplinas.usp.br/pluginfile.php/2918778/mod_resource/content/1/516_13_base_JAMESON_%20pos%20modernidade%20e%20sociedade%20de%20consumo_novos%20estudos.pdf> Acesso em: 14 fev 2018.

KLINGER, Diana. Escritas de si e escritas do outro. Autoficção e etnografia na literatura latino-americana contemporânea. Rio de Janeiro, 2006. Tese (Doutorado em Literatura Comparada) – Faculdade de Letras, Universidade Estadual do Rio de Janeiro.

LEITE, Ligia Chiappini Moraes. A tipologia de Norman Friedman. In: O Foco Narrativo ou a polêmica em torno da ilusão Série Princípios 10 ed. São Paulo, Ática, 2002.

LEJEUNE, Philippe. O pacto autobiográfico: de Rousseau à Internet. Trad. Jovita Maria Gerheim Noronha e Maria Inês Coimbra Guedes. Belo Horizonte: UFMG, 2008.

LOUVEL, Liliane. A descrição “pictural”: por uma poética do iconotexto. In: ARBEX, Márcia (org.) Poéticas do Visível: ensaios sobre a escrita e a imagem. Belo Horizonte: Faculdade de Letras da UFMG, Programa de Pós-Graduação em Letras: Estudos Literários, 2006.

_____. Nuanças do pictural. In: DINIZ, Thaís Flores Nogueira (Org.). Intermidialidade e estudos interartes: desafios da arte contemporânea. Tradução de Márcia Arbex. Belo Horizonte: Editora UFMG, 2012.

LUKÁCS, Georg. O Romance como Epopeia Burguesa. In: Arte e Sociedade: escritos estéticos 1932-1967. Org. e Trad. Carlos Nelson Coutinho e José Paulo Netto. Rio de Janeiro: Editora UFRJ, 2009.

_____. A Teoria do Romance. Trad. de José Marcos Mariani de Macedo. São Paulo: Editoria 34, 2009-b.

NASCIMENTO, Evandro. Autoficção como Dispositivo: Alterficções. In: Matraca, Rio de Janeiro, v.24, n.42, set./dez. 2017, p 611-634.

NORONHA, Jovita Maria Gerheim (Org.). Ensaios sobre a autoficção. Trad. Jovita Noronha e Maria Inês Guedes. Belo Horizonte: UFMG, 2014.

PELLEGRINI, Tânia. A literatura e o leitor em tempos de mídia e mercado. Projeto Memória de Leitura Unicamp. 1997 Disponível em: <<https://www.unicamp.br/iel/memoria/projetos/ensaios/ensaio33.html>>. Acesso em 24 jan. 2018.

_____. A imagem e a letra: aspectos da ficção brasileira contemporânea. Campinas: Mercado de Letras; São Paulo: FAPESP, 1999.

PERRONE-MOISÉS, Leila. O leite derramado de Matilde. Disponível em: <<http://www.revistatropico.com.br/tropico/html/textos/3077,1.shl>> Acesso em: 26 jun. 2019.

POUILLON, Jean. O tempo no romance. São Paulo: Cultrix, 1974.

RABELLO, Ilma da Silva. O eu estilhaçado e o nós interdito: as crises da identidade em Estorvo, Benjamim e Budapeste, de Chico Buarque, 2006

SANTIAGO, Silviano. Nas malhas das letras: ensaios. 2ª ed. Rio de Janeiro. Rocco, 2002.

SARLO, Beatriz. Tempo Passado: cultura da memória e guinada subjetiva. São Paulo, Companhia das Letras/ Belo Horizonte, UFM G, 2007.

SCHOLLHAMMER, Karl Erik. Ficção brasileira contemporânea. Org. Evando Nascimento. Rio de Janeiro, Ed Civilização Brasileira, 2009.

SCHWARZ, Roberto. Brincalhão, mas não ingênuo. Especial para a Folha, 2009. Disponível em: <<https://www1.folha.uol.com.br/fsp/ilustrad/fq2803200908.htm>>. Acesso em: 13 jul. 2019.

SILVA, Fernando de Barros; BUARQUE, Chico. São Paulo: Publifolha, 2004 (Folha explica).

TODOROV, Tzvetan. As estruturas da narrativa. São Paulo: Perspectiva, 2006.

WERNECK, Humberto (org.) Chico Buarque: tantas palavras. São Paulo: Companhia das Letras, 2006

WINK, Georg. A propósito de um irmão alemão: a ficcionalização de um assunto internacional de família. In: Estudos de literatura brasileira contemporânea, n. 50, p. 47-66, jan./abr. 2017. Disponível em: <<http://www.scielo.br/pdf/elbc/n50/2316-4018-elbc-50-00047.pdf>> Acesso em: 06 jul. 2019.

WISNIK, José Miguel. O autor do livro (não) sou eu. Disponível em: <http://www.chicobuarque.com.br/critica/crit_budapest_wisnik.htm>. Acesso em: 12 jul. 2019.

Anexos

Anexo 1: Música - Velho Francisco

Já gozei de boa vida
Tinha até meu bangalô
Cobertor, comida
Roupa lavada
Vida veio e me levou
Fui eu mesmo alforriado
Pela mão do Imperador
Tive terra, arado
Cavalo e brida
Vida veio e me levou
Hoje é dia de visita
Vem aí meu grande amor
Ela vem toda de brinco
Vem todo domingo
Tem cheiro de flor
Quem me vê, vê nem bagaço
Do que viu quem me enfrentou
Campeão do mundo
Em queda de braço
Vida veio e me levou
Li jornal, bula e prefácio
Que aprendi sem professor
Freqüentei palácio
Sem fazer feio
Vida veio e me levou
Hoje é dia de visita
Vem aí meu grande amor
Ela vem toda de brinco
Vem todo domingo
Tem cheiro de flor

Eu gerei dezoito filhas
Me tornei navegador
Vice-rei das ilhas
Da Caraíba
Vida veio e me levou
Fechei negócio da China
Desbravei o interior
Possuí mina
De prata, jazida
Vida veio e me levou
Hoje é dia de visita
Vem aí meu grande amor
Hoje não deram almoço, né
Acho que o moço até
Nem me lavou
Acho que fui deputado
Acho que tudo acabou
Quase que
Já não me lembro de nada
Vida veio e me levou

Anexo 2: Ilustrações de **O irmão alemão**



Jugendamt, Amtsvormundschaft

Turnstr. 70.

C 9 Tigerg, 0013, Add. 14.

u/Zeichen:
Jug. 2 E. 146.

Herrn
Sergio de Hollander,
Rio de Janeiro.

39 Rio Maria Angelika
Südamerika.

Unter Bezeichnung auf mein Schreiben vom 24.
9.1934 bitte ich Sie nochmals zwecks Fest-
stellung der arischen Abstammung unseres Münd-
dels Sergio Ernst, mir Ihre Geburtsurkunde,
die Geburtsurkunden Ihrer Eltern und die Ge-
burtsurkunden Ihrer beiderseitigen Großel-
tern möglichst bald zu übersenden. Das für
die Adoption zuständige Gericht hat diese
Urkunden verlangt.

I. A. *Thielmann*

Arquivo pessoal da família.